



## Con faldas y a lo Wilder. Impacto y superación del Código Hays en *Some Like It Hot* (1959), de Billy Wilder

Álvaro Martín Sanz<sup>1</sup>

Recibido: 15 de febrero de 2019 / Aceptado: 29 de octubre de 2019

**Resumen.** El objetivo del presente artículo es explorar cómo las normas dictadas por el conocido como Código Hays delimitan y guían los mecanismos narrativos y el modo de representación de *Some Like It Hot* (1959). Así mismo, se plantea un estudio de la utilización de la comedia y de sus recursos propios como método empleado por Billy Wilder en dicho filme para, siendo fiel tanto al espíritu inicial de la obra como a la narrativa de la misma, imponer su voz autoral de cara a superar las prohibiciones impuestas por la censura. Y es que el guion de la obra se adapta constantemente para sortear el famoso código en lo respecto a tres temas con importante presencia en la película: el travestismo de los personajes masculinos, la sensualidad del personaje interpretado por Marilyn Monroe y el erotismo latente de algunas escenas, y la violencia presente de otras secuencias.

**Palabras clave:** Billy Wilder; Marilyn Monroe; Código Hays; Censura; Hollywood; *Con faldas y a lo loco*

### [en] Some Like It Wilder. Impact and Overcoming of the Hays Code in Billy Wilder's *Some Like It Hot* (1959)

**Abstract.** The present article's objective is to explore how the rules dictated by the Hays Code defined and guided the narrative mechanisms and the means of representation of *Some Like It Hot* (1959). Likewise, a study of the use of comedy and its resources is proposed as a method used by Billy Wilder in this film—being faithful to both the initial spirit of the work and the its narrative—to impose its authorial voice to overcome the prohibitions imposed by the censorship. The script of the film is constantly adapting itself in order to avoid the famous code in relation to three themes with an important presence in the film: the travestism of the male characters, the sensuality of the character played by Marilyn Monroe and the latent eroticism of some scenes, and the violence of other sequences.

**Key words:** Billy Wilder; Marilyn Monroe; Hays Code; Censorship; Hollywood; *Some Like It Hot*

**Sumario.** 1. Introducción. Un código, una moral. 2. *Some Like It Really Hot*. Comedia de lo transgénero. 3. El caso de la rubia platino. Comedia y sensualidad. 4. Sangre en San Valentín. Sobre la violencia. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía.

**Cómo citar.** Martín Sanz, Álvaro (2020). Con faldas y a lo Wilder. Impacto y superación del Código Hays en *Some Like It Hot* (1959) de Billy Wilder. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 20 (1), 39-57, <https://dx.doi.org/10.5209/arab.63244>

<sup>1</sup> Universidad Carlos III de Madrid (España)  
E-mail: [dreamzerofilms@gmail.com](mailto:dreamzerofilms@gmail.com)

## 1. Introducción. Un código, una moral

Quiero advertirte [...] que en una novela un héroe puede acostarse con diez chicas y al final casarse con una virgen. En una película eso no es posible. El héroe, al igual que la heroína, tiene que ser virgen. El villano puede acostarse con quien le dé la gana, divertirse todo lo que quiera estafando y robando, enriquecerse y azotar a los criados, pero al final tienes que matarlo. Cuando cae con una bala en la cabeza, te aconsejo que se agarre al tapiz gobelino colgado de la pared de la biblioteca, y que, al caer, el tapiz le tape la cara como si fuera una mortaja simbólica. (Black, 1998: 14)

Estas palabras, pronunciadas en 1925, funcionaron a la manera de un sabio consejo emitido por el guionista Herman Mankiewicz a su amigo, el escritor y también futuro guionista Ben Hecht, recién llegado a Hollywood en aquel momento. No obstante, ello no impidió que Hecht se estrenara escribiendo para la Paramount el argumento de la película *Underworld* (*Underworld*, Josef von Sternberg, 1927), un film sin héroes, únicamente con villanos (Black, 1998: 14). Dirigido por Josef von Sternberg, *Underworld* acabó reportando a Hecht el extinto Óscar a Mejor Historia Original y se convirtió en la “primera gran película de gánsteres” creando una teleología que lleva a *Hampa dorada* (*Little Caesar*, Mervyn LeRoy, 1930), *El enemigo público* (*The Public Enemy*, William Wellman, 1931) y *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932)”<sup>2</sup> (Rodríguez-Ortega, 2005).

Estos films repletos de violencia, tal y como sostiene Thomas Doherty, se atrevieron a enfrentarse a los valores de la moral tradicional al representar de distintas formas la patología social y la aberración sexual: homosexualidad (*Hampa dorada*), misoginia (*El enemigo público*) e incesto (*Scarface, el terror del hampa*) (Doherty, 1999: 146). En definitiva, se trata de tres obras que ejemplifican a la perfección el crepúsculo de una época en la que la libertad de creación no dejaba sitio a la censura institucionalizada que habría de venir años más tarde regulando el sistema desde dentro.

Dado el hecho de que la determinación de lo que es legítimo decir, oír y ver termina siendo una actividad central en todas las sociedades y grupos sociales (Couvares, 1996: 12), hay que señalar que la proliferación de instituciones censoras a nivel local se da en los Estados Unidos prácticamente desde los inicios de la exhibición cinematográfica como fenómeno de masas (Grieverson, 2004: 23). Sin embargo, para rastrear los orígenes del famoso *Código Hays*, es necesario remontarse hasta 1922: ese año se funda como asociación comercial la *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA), que tendrá como primer presidente al exministro republicano William H. Hays.

Esta institución fue formada por las cinco grandes empresas que controlan el negocio cinematográfico en los Estados Unidos (Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer, Fox, Warner Bros, RKO) más otras tres compañías menores por aquel entonces (Universal, Columbia, United Artists) como parte de un sistema económico manejado en

<sup>2</sup> Traducción del autor para esta y las siguientes citas en inglés.

su base financiera por Morgan y Rockefeller (Gubern, 2014: 236). El célebre Código de censura tuvo su antecedente en la lista de “*Don'ts and Be Carefuls*” o “*Do's and Dont's*” promovida por la asociación, que indicaba de forma específica aquello que no debía ser representado en pantalla (Doherty, 2007: 37); una lista de normas que en teoría debía aplicarse a todas las películas de las mencionadas productoras.

Sin embargo, la falta de aplicación de estas recomendaciones unida a la aparición de nuevas obras como las anteriormente señaladas provocó que, en el año 1930, Hays encargara la redacción del popular Código al sacerdote católico Daniel A. Lord S. J y al publicista Martin Quigley (Gubern, 2014: 195). Tal y como señala Gregory. D. Black, el texto llamaba a la prohibición de las películas “que glorificaban a los criminales, a los *gánsteres*, a los adúlteros y a las prostitutas”, censurando además “los desnudos, el exceso de violencia, la trata de blancas, las drogas ilegales, el mestizaje, los besos lujuriosos, las posturas provocativas y la blasfemia”. El Código sostenía que “las películas debían promocionar las instituciones del matrimonio y la familia, defender la integridad del Gobierno y tratar las instituciones religiosas con respeto” (Black, 1998: 11).

No obstante, el Código no comenzó a aplicarse como tal hasta 1934, momento en el que Hays crea en Hollywood la oficina de censura de la MPPDA, denominada *Production Code Administration* (PCA), a la que cede “el control absoluto del contenido de las películas” bajo la dirección del católico seglar Joseph I. Breen. Como consecuencia, “a partir de 1934, en las salas norteamericanas más importantes no se pudo proyectar ni una sola película que no llevara el sello de la PCA” (Black, 1998: 11). ¿El resultado? Un sistema de autocensura que marcó todo el contenido de los films en la era dorada de Hollywood.

Volviendo a Ben Hecht, el panorama que encontró en su regreso a la Meca del cine en los años cincuenta distaba mucho de ser el mismo que había abandonado: En los films “al que no creía en Dios [...] se le demostraba que estaba equivocado haciéndole ver un ángel o mostrándole que uno de los personajes podía levitar unos centímetros”; en los films, “los villanos más poderosos y brillantes se vuelven indefensos ante los niños, los párrocos y las jóvenes vírgenes con grandes tetas”; y en los films no hay “problemas laborales, políticos, domésticos ni anomalías sexuales” que no puedan “resolverse felizmente con una sencilla frase cristiana o una buena máxima norteamericana” (Hecht, 1954: 467).

Es en este contexto en el que el autor que aquí nos ocupa, Billy Wilder, va a realizar sus más reputadas producciones. “Me gustaría creer en Dios para agradecerse, pero yo solo creo en Billy Wilder. Así que gracias Sr. Wilder” (García, 1994), dijo Fernando Trueba al recoger el Óscar a Mejor Película Extranjera en 1994 por *Belle Époque* (1992). Palabras que ejemplifican el reconocimiento y la influencia del cineasta austriaco para todo un conjunto de directores entre los que se encuentran, entre muchos otros, nombres como Anthony Minghella, Scott Hicks, Joel Coen, Mike Leigh o Cameron Crowe (Crowe, 2017: 132).

Tras haber dirigido su primera película en París, *Curvas peligrosas* (*Mauvaise Graine*, 1934), el apogeo del nazismo lleva a Wilder, al igual que a tantos otros realizadores alemanes, a emigrar a Hollywood, en donde no tarda en ser contratado como guionista para la Paramount. Allí, asociado al también guionista Charles Brackett, comienza a trabajar para Ernst Lubitsch, quien los contrata para los guiones de *La octava mujer de Barbazul* (*Bluebeard's Eighth Wife*, 1938) y *Ninotchka* (1939), por la que recibirán una nominación al Óscar.

La influencia de este cineasta alemán, apodado *el príncipe de la comedia*, será determinante en la manera de dirigir películas de Wilder (Simsolo, 2011: 12), quien en busca de un mayor control de sus obras y siguiendo los pasos de Preston Sturges (Simsolo, 2011: 15) pedirá dirigir sus propios guiones convirtiéndose en el autor total de sus películas. “Solo cuando vi que los directores se cargaban las cosas que yo había puesto en el guión empecé a tener gran interés por dirigir yo mismo” (Crowe, 2017: 249).

Su primer film en Hollywood sería *El mayor y la menor* (*The Major and the Minor*, 1942), al que seguiría una ligera aproximación al cine negro. *Cinco tumbas al Cairo* (*Five graves to Cairo*, 1943) que culminaría con la monumental *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944). Después, en una prolífica carrera en la que se alternan el género negro de corte realista con la comedia más sarcástica y ácida (Gubern, 2014: 384), siguieron diversas películas entre las que destacan: *Días sin huella* (*The Lost Weekend*, 1945), *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950), *El gran carnaval* (*Ace in the Hole*, 1951), *Sabrina* (1954), *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, 1955), o *Testigo de cargo* (*Witness for the Prosecution*, 1957). Todo ello hasta llegar a la obra que aquí nos ocupa, *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, 1959).

*Some Like It Hot* supone la segunda y última película del cineasta austriaco con la estrella Marilyn Monroe, tal y como Wilder confesó en su momento “Lo he discutido con mi doctor y mi psiquiatra y estuvieron de acuerdo en que era demasiado mayor y demasiado rico para meterme en ese embrollo de nuevo” (Simsolo, 2011: 68). También resultó ser la primera colaboración del director con el actor Jack Lemmon, cuya fructífera relación quedaría reflejada en otras seis obras: *El apartamento* (*The Apartment*, 1960), *Irma la dulce* (*Irma la douce*, 1960), *En bandeja de plata* (*The Fortune Cookie*, 1966), *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* (*Avanti!*, 1972), *Primera plana* (*The Front Page*, 1974) y *Aquí, un amigo* (*Buddy Buddy*, 1981).

*Some Like It Hot* está ambientada en los años veinte. Lemon interpreta a un contrabajista que, junto a su amigo saxofonista, interpretado por Tony Curtis, presencia de manera accidental la llamada *Matanza de San Valentín*<sup>3</sup>. Descubiertos por los mafiosos que han cometido el crimen, ambos músicos se ven entonces obligados a huir de la ciudad de Chicago cuanto antes. Para ello deciden hacerse pasar por mujeres y unirse a una banda de *hot jazz*, que parte en un tren nocturno para Miami. Dentro de la banda, destaca la atractiva cantante e intérprete de ukelele Sugar Kane, interpretada por Marilyn Monroe, de la que ambos hombres quedan prendados.

La película constituye el segundo remake de la mucho menos conocida obra original francesa *Fanfarria del amor* (*Fanfare d'amour*, Richard Pottier, 1935), después de la producción alemana dirigida por Kurt Hoffmann *Ellas somos nosotros* (*Fanfaren der liebe*, 1951) (Simsolo, 2011: 58). Sin embargo, Wilder tan solo toma de la película original la premisa de dos hombres travestidos que entran a formar parte de una banda femenina. “De aquella película tan terrible no aprovechamos nada más” (Crowe, 2017: 203).

<sup>3</sup> Asesinato, supuestamente ordenado por Al Capone, contra seis miembros de la banda de Bugs Moran, *North Side Gang*, en un garaje de la ciudad de Chicago el 14 de febrero de 1929 (Bergreen, 1994: 307-314).



Imagen 1. [Fuente: captura de pantalla].

Construyendo una comedia que parte de la *Matanza de San Valentín*, Wilder establece un juego narrativo muy complicado y comprometido dada la mencionada política de censura existente en la época de la producción. Aun así, el cineasta tenía claras sus intenciones:

Le dije [al productor David O. Selznick]: “voy a arriesgarme un poco”. Lo trataríamos con cuidado y delicadeza, pero... ésa era la película. Giraba en torno a la matanza, y no había más que hablar. Pusimos algo de comedia al principio, luego el día de San Valentín, la matanza, y se lo tragaron porque ya me los había ganado. La imagen de los dos tipos, Lemmon y Curtis, en el estrado, tocando aquellos instrumentos... preparaba el ambiente y nos permitía derramar un poco de sangre. Estábamos bastante seguros de que iba a ser una buena comedia. Lo que no sabíamos era que iba a ser una gran comedia (Crowe, 2017: 203-204).

Finalmente, *Some Like It Hot*, acabó siendo uno de los mayores éxitos del año, recaudando más de 15 millones de dólares (Philips, 2010: 224). Un éxito de público y crítica que no debe hacer olvidar todos los condicionantes a los que el director austriaco tuvo que enfrentarse durante la producción de la obra, especialmente aquellos dictados por la institución censora. Dilemas y forzosas elecciones de las que el cineasta sale airoso gracias a su ingenio y a su bagaje. *Vox populi* es el hecho de que cada vez que Wilder debía realizar una decisión creativa miraba hacia un gran eslogan diseñado por Saul Steinberg colgado de su despacho que rezaba: “¿Cómo lo haría Lubitsch?” (Crowe, 2017: 19, 240). No en vano, siguiendo a su maestro, definirá el *toque Lubitsch*, como el uso elegante de la broma inesperada (Crowe, 2017: 64).

Precisamente en estas dificultades fomentadas por la censura pretende ahondar el presente artículo, cuyo objetivo principal es explorar cómo las normas dictadas por el conocido como Código Hays delimitan y guían los mecanismos narrativos y el modo de representación de *Some Like It Hot* (1959). La hipótesis fundamental de la que parte este artículo es que Billy Wilder empleó recursos inherentes a la comedia para superar las prohibiciones impuestas por la censura, convirtiendo esta práctica en un rasgo propio de su estilo cinematográfico. Llevando al límite los postulados de lo permitido fijados en el citado Código Hays y contribuyendo a su desaparición (Blaich, 2016).

La metodología que se propone es la del análisis textual, concebido este como “una herramienta del trabajo científico y consiste en examinar las distintas partes, en nuestro caso, por ejemplo, del filme o grupo de filmes, con la intención de describir sus propiedades y comprender su comportamiento” (Schmidt Noguera, 1997:18). Y es que el film puede ser considerado como:

una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución (Aumont, Marie: 1988: 8).

Para realizar el presente análisis se han seleccionado las escenas más representativas que atañen a los tres temas de mayor relevancia con respecto a la censura promovida por el Código Hays: el travestismo de los personajes masculinos, la sensualidad que imprime el personaje de Marilyn Monroe y la violencia presente en algunos momentos.

## **2. *Some Like It Really Hot*. Comedia de lo transgénero**

El estudioso Jeroen Vandaele recoge las siguientes palabras que forman parte del veredicto emitido por la Junta de Censura española el 26 de enero de 1961 para determinar si *Some Like It Hot* debía ser proyectada en España o no:

El equívoco sexual, socialmente considerado, fomenta la corrupción. La frontera natural de los sexos debe observarse públicamente, dejando al misterio de la intimidad esta lacra. Tal es la única objeción que puede hacerse a esta divertidísima película, pero objeción demasiado fuerte, porque los dos protagonistas masculinos se sostienen vestidos de mujer, y ‘encajados’ en lo femenino, durante diez rollos (de los 13 de rodaje), con tal perfección, que superan las pruebas del juego, cuales baños con otras muchachas —sin que éstas adviertan el cambiazco— y cuantos se derivan de la convivencia en hoteles, trenes e incluso lecho. Todo ello implica una fuerte invitación a la ‘valentía’ o descaro social de los homosexuales. ¡Hasta un noviazgo! (Vandaele, 2002: 274-275)

El texto presenta dilemas que son fomentados por una concepción de entender el propio cuerpo en contra de los cánones tradicionales de la moral imperante y

que son, así mismo, motivo de polémica cuando Wilder estrena el film en Estados Unidos,

La película fue condenada por la Legión Nacional de la Decencia, una organización católica que actuó como un perro guardián del contenido corruptivo, con el argumento de que era “moralmente objetable” y “promovía la homosexualidad, las lesbianas y el travestismo” (Ciampaglia, 2016).



Imagen 2. [Fuente: Captura de pantalla].

La práctica totalidad de gags y momentos cómicos de la película son producidos por situaciones relacionadas con el travestismo de los dos protagonistas. Sin embargo, la censura es sorteada gracias a la necesidad que los dos hombres tienen de disfrazarse de mujer para salvar su vida. Y es que tras un inicio en el que los dos personajes interpretados por Jack Lemmon y Tony Curtis se ven convertidos por casualidad en testigos de los asesinatos de la matanza del día de San Valentín, la única opción posible de supervivencia parece ser la transmutación. Este es el momento en el que la película, con un inicio de algo más de veinte minutos de puro cine negro gracias a esa trama secundaria de los asesinatos (Crowe, 2017: 312), da un giro hacia la comedia; este giro es propiciado por la necesidad de un disfraz o máscara que oculte la propia identidad, recurso que ya había empleado Wilder en la premisa de su primer film, *El mayor y la menor* (*The Mayor and the Minor*, 1942). El momento en el que los dos músicos toman la decisión de travestirse es representado con la siguiente conversación:

- Tenemos que salir de la ciudad. Podríamos dejarnos crecer la barba.
- Saldremos de la ciudad, pero vamos a afeitarnos.
- ¿En un momento como este? Quieren volarnos la cabeza, y tú quieres afeitarte.
- Afeitarnos las piernas, estúpido.
- ¿Afeitarnos las piernas?

Idea que, tal y como queda claro en el fragmento, incluso al personaje de Lemmon le parece ridícula. Instantes después cambiará su perspectiva, viendo el plan como una genialidad cuando su compañero contacta por teléfono con el director de la or-

questa poniendo voz femenina. Acto seguido, tras un rápido fundido se produce el primer gag visual del film. En palabras del cineasta austriaco:

Van a ser señoras. Corto, y allí están. Omitimos de dónde habían sacado los vestidos; de una amiguita que no se los hubiera puesto..., lo que fuera. Simplemente hicimos un corte limpio y, gran carcajada, les vemos a los dos vestidos de mujeres, caminando por el andén. Caminando. Y nos reímos muchísimo con la forma de andar... (Crowe, 2017: 274-275)

Wilder compone esta toma mostrando, con un plano medio inferior, las piernas depiladas de los personajes y sus maletas. Se acompaña su andar con un movimiento de travelling que los sigue por la estación de tren justo antes de cortar a un travelling inverso; esta nueva toma, con un movimiento hacia atrás, nos muestra con un plano medio superior la caracterización femenina de los dos actores y su torpe andar como forma de rematar la carcajada. El guion busca además matizar la poca naturalidad y la incomodidad de los personajes con su nuevo rol. Esto obedece a un doble objetivo: por un lado, el de crear comedia, y por el otro, el de sortear la censura al reflejar de forma tan manifiesta esta anomalía de vestuario. Se produce el siguiente intercambio verbal a propósito de los zapatos de tacón y de las piernas descubiertas:

- ¿Cómo mantienen el equilibrio en estas cosas?
- Debe ser la forma en que se distribuye el peso. Ahora vamos.
- Hay mucho aire. Deben resfriarse todo el tiempo.
- Deja de perder el tiempo. Perderemos el tren.
- Me siento desnudo. Siento que todos me están mirando.
- ¿Con esas piernas? ¿Estás loco?

Esta representación de la feminidad es diametralmente opuesta a la que tiene lugar segundos después, mostrando a todo un icono del séptimo arte como es Marilyn Monroe con prácticamente idénticos planos a los realizados con los dos hombres. La diferencia principal estriba en que, a la hora de mostrar el plano inferior de la actriz, la cámara se sitúa algo más alta que la vez anterior, cortándola los pies. No interesa tanto como camina con los tacones como mostrar su contorno femenino. Esta sensual imagen sortea la censura por un nuevo golpe de humor, producido esta vez por el tren, que al ver pasar a la estrella no puede evitar soltar un par de silbidos de vapor “como si ninguna creación de la Tierra fuera inmune a ella” (Saporito, 2016).

La oposición entre ambos tipos de feminidad da la razón a Vandaele cuando señala que “El humor de Billy Wilder en *El apartamento* y en *Some Like It Hot* no es necesariamente subversivo. Sus comedias pueden verse como “incongruencias juguetonas” o como “agresiones sociales” (Vandaele, 2002: 278). Ciertamente, la contraposición de los personajes masculinos por un lado y de Sugar Kane —Marilyn Monroe— por el otro crea el contexto en el que va a desarrollarse la comedia. Surge así un juego de roles y engaños como base de un humor que puede definirse como satírico. En consonancia con Jeroen Vandaele (1999: 253), este humor puede ser calificado también como humor de la incongruencia social, ya que surge de la ruptura de determinadas convenciones sociales en una situación dramática, que ofrece una posición de superioridad al espectador con respecto de los personajes que han cometido dicha transgresión, hecho que posibilita la risa.



Imagen 3. [Fuente: Captura de pantalla].

Sin embargo, cabe mencionar que esta incongruencia social puede ser calificada de diversos modos por el espectador: “rechazable, ridícula, sin sentido, increíble, decepcionante, humorística, peligrosa, insultante, etc.” (Vandaele, 1999: 257). La postura censora hacia esta escena queda superada por lo que Vandaele (1999: 258) llama “resolución de humor”, es decir, una situación dramática que es superada gracias al humor, el cual requiere que la incongruencia haya sido resuelta o reenmarcada. Aplicándolo al caso que aquí nos ocupa, podemos señalar que la premisa de la historia protagonizada por dos hombres travestidos salva los sentimientos que llevarían a censurarla porque el relato, desde un primer momento, no solo justifica como necesario que se disfracen de mujer para salvar su vida, sino que también funciona de una manera humorística.

Esta misma postura comparte Sikov cuando señala, siguiendo a Peter Biskind, que:

El “travestismo” de *Some Like It Hot* se volvió “inofensivo” en el momento en que se volvió “humorístico”, pero la comedia de alguna manera debe ser capaz de prescindir de siglos, si no milenios, de contenido satírico y socialmente disruptivo para que esto sea cierto. (Sikov, 1994: 132).

El éxito del factor comedia lleva por lo tanto implícita la banalidad de cualquier mensaje, que queda relevado a un mero telón de fondo que posibilita la situación dramática propicia para la carcajada. De nuevo en consonancia con Biskind, Sikov expone esto en otra parte de su obra al sentenciar que:

“En películas como *Some Like It Hot*, el travestismo se había convertido en una metáfora inofensiva y humorística para la feminización de los hombres”. Al culpar a la comedia de emascular tanto a las ideas como a los protagonistas, Biskind hace

que esta popular película no tenga literalmente sentido; porque Wilder logró ser divertido, su trabajo necesariamente fracasa en significar algo. (Sikov, 1994: 7).

Siguiendo con esto, el Código de censura, dentro del epígrafe dedicado al argumento de las obras filmicas, detalla que las “comedias y las farsas no deben burlarse del bien, la inocencia, la moral o la justicia.” (Jacobs, 2013: 5). Queda por lo tanto el espacio de la acción dentro del género para personajes y situaciones contrarios a estas virtudes. Podemos retrotraernos hasta la *Poética* aristotélica para ver cómo el estagirita establece la división entre los distintos géneros también en función de los personajes que habitan cada universo. Dice el filósofo griego que:

Homero hace a los hombres mejores; Cleofonte, semejantes, y Hegemon de Taso, inventor de la parodia, y Nicócares, autor de la *Dilíada*, peores. [...] Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquella, mejores que los hombres reales. (Aristóteles, 1974: 5)

Es decir, la diferencia básica entre la comedia y la tragedia radica en el tipo de representación que la narración haga de los individuos, mejores de lo que son (tragedia) o peores de lo que son (comedia) (Janko, 1984: 92). Así, los personajes típicos de la comedia son los “bufones, los irónicos y los jactanciosos” (Janko, 1984: 97). Personajes, como los dos protagonistas de *Some Like It Hot*, cuya fortuna acaba evolucionando de una mala situación a una buena debido a un fallo que es ridículo y vergonzoso (Schollmeier, 2016: 153), en este caso el hecho de travestirse. En definitiva, son estos personajes los que, con su presencia, determinan el género de la película.

Así, la elección de un género determinado como es la comedia supone un factor clave que permite una mayor libertad de creación dentro de la normativa de lo posible que estipula el famoso Código Hays. Bebiendo de las comedias de Lubitsch, Wilder destaca como ingenioso guionista al proponer toda una variedad de situaciones que no llega a plasmar en sus películas de cine negro. Esto se debe en parte a la consideración que tiene la comedia en aquel momento, considerada ampliamente como un género menor (Crowe, 2017: 256-257). De esta manera, no se puede relacionar la situación de travestismo que plantea Wilder con la que plasmará un año más tarde Alfred Hitchcock en *Psicosis* (*Psycho*, 1960), justificada esta segunda por la enfermedad de Norman Bates (Sikov, 1994: 149).

Continuando con el filme, Wilder ofrece al menos otro par de momentos en los que la banalidad de la situación sortea con efectividad las problemáticas que contiene cada una de las secuencias. La primera de estas escenas tiene lugar cuando, avanzada la trama, el personaje interpretado por Jack Lemmon discute con el de Tony Curtis acerca de la posibilidad real de casarse con el millonario que le ha ofrecido matrimonio tomándolo por una mujer. Renunciando al modelo de masculinidad hegemónica de Connell (1987), la performatividad del género apuntada por Butler (1990: 128-141) toma entonces un cariz cómico en una discusión en la que los dos personajes son incapaces de entenderse en favor de provocar la carcajada al espectador.

- Hola Jerry, ¿está todo bajo control?
- Tengo cosas que contarte.
- ¿Que ha pasado?
- Estoy comprometido.

—¡Felicidades! ¿Quién es la chica afortunada?  
—Soy yo.



Imagen 4. [Fuente: Captura de pantalla].

Es por conversaciones como esta que María Jesús Martínez señala que la película subvierte la construcción patriarcal de relaciones de género y de diferencia de género (Martínez, 1998: 143). En efecto, esta revelación contrapone las ópticas de ambos personajes. Lleva Curtis, vestido aquí de hombre, el peso de la lógica dictada por la moral tradicional. Esgrimiendo argumentos que son de forma constante malinterpretados por Dafne, el alter-ego de Jerry (Lemmon), centrada de forma única en su futuro matrimonio.

—¿De qué estás hablando? ¡No puedes casarte con Osgood!  
—¿Crees que es demasiado viejo para mí?  
—¡Jerry! ¡No puedes hablar en serio!  
—¿Por qué no? ¡Sigue casándose con chicas todo el tiempo!  
—Pero tú no eres una chica. ¡Eres un chico! ¿Y por qué un chico querría casarse con un chico?  
—Seguridad.

La aparente confusión de género de Jerry sirve principalmente a propósitos humorísticos: no estando tan seducido por Osgood como por la perspectiva de un estilo de vida de millonario (Philips, 2006: 58). Además, este intercambio, más allá de funcionar como secuencia cómica, hace avanzar en la trama la separación sexo-género del personaje de Jerry mientras Joe (Curtis), tal y como señala Saporito, “al menos pretende intentar restablecer el statu quo heteronormativo que se espera de una gran película de Hollywood en 1959” (Saporito, 2016). La desilusión que provoca en el personaje de Jerry esta secuencia tiene sus ecos al final de la obra, en la célebre escena de la lancha en la que está sentado junto al millonario:

- Osgood, voy a ser sincera contigo. No podemos casarnos en absoluto.  
 —¿Por qué no?  
 —Bueno, en primer lugar, no soy una rubia natural.  
 —No importa.  
 —Fumo, fumo todo el tiempo.  
 —Me da igual.  
 —Tengo un pasado terrible. Durante tres años he estado viviendo con un saxofonista.  
 —Te perdono.  
 —Nunca podré tener hijos.  
 —Podemos adoptar algunos.  
 —¡No lo entiendes, Osgood! Soy un hombre.  
 —Bueno, nadie es perfecto.

Se cierra así la obra con un final, cada vez más común en la comedia moderna, que acontece no cuando todo está bien, sino cuando quizás todo va a estar bien —en un futuro que no se muestra en el film— (Bevis, 2013: 120). Una secuencia en donde el contenido homosexual queda de nuevo oculto bajo un diálogo ingenioso que busca provocar la carcajada. Este final abierto que apunta hacia una relación fuera de la heteronormatividad, queda remarcado por Wilder en el propio guion de la película, en donde hace un guiño a la institución censora, la cual supervisaba todos los textos con anterioridad al rodaje. Así, en la última línea del guion puede leerse: “Pero esa es otra historia -- y no estamos seguros de que el público esté preparado para ello” (Wilder, Diamond, 1958: 150). De esta manera, “las formas cambiantes de Wilder nos invitan a sospechar de las fronteras y los binarismos a través de los cuales definimos nuestro sexo, identidad social o psicológica” (Gemünden, 2008: 110).



Imagen 5. [Fuente: Captura de pantalla].

### 3. El caso de la rubia platino. Comedia y sensualidad

En el célebre libro de Cameron Crowe, se recogen las siguientes palabras de Billy Wilder respecto a Marilyn Monroe:

Después de *Seven Year Itch* [*La tentación vive arriba*, 1955], dije: “no trabajaré nunca más con ella”. Pero me encantó oír que había leído el guion de *Some Like It Hot* y que estaba deseando hacerla. Era estupendo que Monroe quisiera hacer el papel. Teníamos una bomba increíble en aquel cañón y podíamos dispararla. No habríamos tenido toda la carga sexual. (Crowe, 2017: 69)

La actriz se convierte en uno de los mayores iconos del séptimo arte gracias en parte a las películas del director austriaco. Y si bien en *La tentación vive arriba* había creado uno de los momentos más memorables de la historia del séptimo arte —esa escena en la que el aire del metro mueve el vestido de la actriz—, Wilder consolida el mito erótico de la actriz en varias secuencias de la presente obra. Por si su presencia no fuera suficiente para explicitar el contenido sexual del film, el nombre del personaje de Monroe en la obra, *Sugar Kane* —bastón de azúcar—, “envía señales obvias sobre cómo se supone que los espectadores deben sentirse sobre ella” (Saporito, 2016).

Después de la mencionada escena en la que la estrella hace su primera aparición en el andén de la estación del tren, llamando la atención de la pareja protagonista, el flechazo hacia los dos hombres travestidos se consolida instantes después dentro del convoy. Primero con un número musical en el que Sugar toma el liderazgo moviendo activamente las caderas mientras toca el ukelele y, más adelante, con una escena nocturna en la que se queda en camisón mostrando un prominente escote segundos antes de dar las buenas noches al personaje de Jerry.



Imagen 5. [Fuente: Captura de pantalla].

Es en ese momento en el que Wilder decide jugar con la sensualidad de la provocación en un sentido cómico: así, crea una situación de intimidad al meter en un compartimento del tren a Sugar y a Jerry. Mientras que la primera busca dar calor a su nueva amiga Dafne, esta lucha visiblemente contra sus instintos primarios repitiéndose en voz alta —para hacer partícipe al espectador— que es una chica. De pronto y para angustia del personaje interpretado por Lemmon, toda esa intimidad desaparece con la invasión del resto de intérpretes de la banda. La privacidad de la pareja da así paso a una pequeña fiesta nocturna en la que, por avatares del destino, Sugar acaba intimando con Joe hasta que Jerry acciona el freno de emergencia, parando el tren y terminando con dicho momento.

Cabe aclarar que el Código Hays no prohibía únicamente mostrar imágenes sexuales, sino que iba más allá al vetar todo tipo de representaciones en torno a la seducción, la cual no podía ser más que sugerida (Jacobs, 2013: 11). Wilder sortea esto por medio del juego de máscaras que tiene lugar entre los distintos personajes disfrazados, principal causante de que durante toda la secuencia del tren la seducción nunca llegue a hacerse explícita. Ni Sugar parece ser capaz de imaginarse la falsedad del disfraz, ni los dos hombres pueden mostrarse tal y como son.

Yendo más allá, hay que añadir que no solo era obligatoria la omisión de secuencias de seducción, sino que también las escenas anteriores y posteriores a las mismas no debían hacer referencia o alusión alguna a las ausentes (Jacobs, 2000: 97). Es relevante mencionar esto de cara a hablar de una de las escenas más sensuales de toda la película. En ella, el personaje de Joe, haciéndose pasar por el heredero de la compañía Shell, invita a Sugar al barco del verdadero millonario Osgood, distraído en un baile del hotel con un Lemmon vestido de mujer. Una escena cargada de seducción en donde el humor vuelve a alzarse como una barrera para la censura a través de una doble dinámica. En palabras del director:

Siempre era honrado con los censores. En mis películas hay sexo, pero es un sexo que tiene sentido dramático o cómico. Por ejemplo, la escena entre Marilyn Monroe y Tony Curtis en el barco; es una carcajada detrás de otra. Los censores me la perdonaron, porque era divertida. Había formas de sortear la censura. Una película en la que, al principio, el tipo decía “eres un hijo de puta”, no se permitía, pero sí si decía: “Si tuvieras madre, ladraría”. Se trataba de poner algo cómico, ya sabe. Entonces lo dejaban pasar. Yo tenía muchísimo cuidado con ... esa cosa, la junta de censura. Era honrado on ellos, y ellos conmigo (Crowe, 2017: 197-198).

Este mecanismo del humor opera de dos formas para amoldarse a las imposiciones de la censura. Primero, a través de una conversación cargada de intenciones cómicas en la que el personaje de Curtis reconoce ser impotente a la vez sugiere que se casará con la primera mujer que lo saque de esta condición. El humor de esta parte de la secuencia yace por lo tanto en darle la vuelta a la situación, en que sea el mito erótico el que tiene que seducir al hombre. Tal y como Wilder confiesa:

La idea era que Curtis invita a Monroe al barco de Mr. Shell. Todo está preparado, están solos. Va a haber sexo, ¿verdad? Me desperté a mitad de la noche pensando, no señor, es lo que todo el mundo espera. Lo que vamos a hacer es ¡que finja ser impotente! Es ella quien sugiere acostarse con él. [...] Tiene que ser mejor que Marilyn Monroe le someta y le seduzca a uno, que se acueste con él, ¿no? ¿Qué

puede haber mejor que eso? Así que le dimos la vuelta a la situación. (Crowe, 2017: 69-70).

El juego cómico comienza con el personaje de Joe contando con todo detalle su enfermedad y cómo ha tratado de encontrar una cura probando con distintos médicos y tratamientos. A pesar de ello, Sugar se ve capaz de poder solucionar su problema provocándole excitación mediante sus besos. Y aunque Joe niegue que funciona, nosotros los espectadores sabemos que no es así gracias a un hábil recurso empleado por Wilder. En el momento en el que el primer beso tiene lugar, vemos como la pierna de Curtis se eleva rápidamente al final del plano como astuta analogía de su miembro viril. De nuevo, en palabras del cineasta:

Los verdaderos sentimientos de él se ven en lo que le pasa a su pierna, que sube y sube mientras ella le besa. “¿Qué tal?”, le pregunta ella. “No sé”, responde él. Y la pierna sigue subiendo. Ella dice: “Déjame intentarlo otra vez, una cosa más”. Les perdemos de vista y ya sabemos lo que ocurre. Así que es esa idea la que permite construir toda la escena, porque, si no, habría quedado demasiado sosa. (Crowe, 2017: 70)

Es a través de esta metáfora visual, que funciona como gag, que Wilder permite al espectador avisado saber qué es lo que está realmente sucediendo en pantalla. Demuestra con este gesto su capacidad para, dentro del género de la comedia, crear un juego inteligente que permita reproducir su mensaje sorteando la censura de una manera creativa. Algo que, tal y como señala Phillips, ya había demostrado años atrás con la representación que ofrece del mundo del crimen en *Perdición (Double Indemnity, 1944)*: “Wilder confirmó que los cineastas de Hollywood podían adoptar un enfoque sofisticado y artísticamente complejo del crimen, incluso mientras operaban bajo las restricciones morales del Código de censura de la industria” (Phillips, 2010: 70).

Volviendo a la secuencia del barco: como probablemente sea conocido, la duración de las escenas de pasión, así como su contenido, también estaban regulados por el Código (Jacobs, 2013: 11). Debido a ello, Wilder pone en marcha el segundo dispositivo de su mecanismo del humor. Así, en el momento en el que Joe y Sugar comienzan a besarse apasionadamente, a través de una dinámica transición nos vemos trasladados al salón de baile en el que un apático Lemmon baila con el millonario Osgood. Wilder se sirve de la yuxtaposición de las escenas de las dos parejas para, a través de un montaje que va y viene, crear el efecto cómico que permita aligerar la sensualidad presente en la escena del barco. El humor se transforma por medio de distintos recursos que propician su variación, como son el cambio de música de una escena a otra (ambiental romántica a un tango), el gag visual de que las gafas de Curtis se empañen como consecuencia de su excitación, o el hecho de ver a Lemmon cada vez más femenino y motivado en su danza con Osgood. En definitiva, recursos que permiten por medio del humor rebajar la densidad sensual para superar la censura.



Imagen 6. [Fuente: Captura de pantalla].

#### 4. Sangre en San Valentín. Sobre la violencia

Otro aspecto que quizás no se tiene en cuenta al pensar en las dificultades a las que hace frente Wilder a la hora de crear su película es el de la representación de la violencia. Extremadamente regulada en el famoso Código de producción (Jacobs, 2013: 10) después de una época que da a luz a toda serie de films, como los anteriormente citados, que vanaglorian la figura del criminal mafioso y permiten su identificación.

El primer momento de violencia del film, que funciona como desencadenante de la acción, es el que retrata la matanza de San Valentín: asesinatos que, siguiendo los imperativos del Código, son filmados fuera de campo, mostrándose tan solo el fogueo de las metralletas y las caras asustadas de los dos protagonistas; un fuera de campo que adquiere una doble efectividad, garante del decoro para el censor y forma cinematográfica sugerente para el cineasta (Fillol, 2019: 51).

Esta escena, dura y fría, poco tiene que ver con el tono general del film. No obstante, un pequeño detalle humorístico alivia el dramatismo y proporciona una ligera nota de la comicidad que está por llegar. Así, cuando Lemmon y Curtis son descubiertos como testigos de los asesinatos que acaban de tener lugar, un gesto totalmente prescindible posibilita su huida: el jefe de la banda criminal les da la espalda para quitar de una patada un palillo que tiene en la boca un hombre asesinado segundos antes. Despoja así al cadáver del mafioso de uno de los clichés que acompañan tradicionalmente al arquetipo, proporcionando así el tiempo necesario a los protagonistas para salvar la vida.

El estereotipo del mafioso italiano vuelve con más sorna en la última escena violenta de la película. En ella, los protagonistas de la obra se encuentran de nuevo con la banda que ejecuta los asesinatos de San Valentín, quienes están en el mismo hotel para celebrar la décima reunión anual de “Amigos de la Ópera Italiana”. Wilder compone una secuencia violenta que no rompe con la dinámica cómica que la obra ha ido elaborando. Así, acompañando un solemne minuto de silencio por los caídos el día

de San Valentín, vemos como un grupo mafioso prepara la trampa introduciendo un pistolero en el interior de una tarta gigante; el momento climático llega después de que los gánsteres, como niños, hayan cantado una canción de celebración dedicada a uno de los jefes que será asesinado: irrumpe el hombre que estaba dentro de la tarta y comienza a disparar ráfagas de balas. Este tiroteo, al igual que sucede en la apertura del film, expande el tiempo de la violencia a través del montaje. Siguiendo a Prince: “El montaje puede extender una línea de acción a través del tiempo, haciendo que el tiempo sea elástico y distendido, y por lo tanto aumentando el intervalo en el cual ocurre la acción violenta” (Prince, 2019: 99).

Es decir, para evitar mostrar a las víctimas siendo asesinadas, se intercalan planos del pistolero disparando, de los dos protagonistas refugiándose debajo de la mesa, y del líder mafioso bajando el volumen de su sonotone —gag dentro del dramatismo—. De forma paradójica, la acción violenta que no se quiere mostrar, al ser fragmentada, acaba siendo dilatada en pantalla. No obstante segundos después, este rígido seguimiento del Código se topa con un desafío frontal, Wilder se permite mostrar un plano medio del único superviviente mafioso siendo acibillado. Una toma que lleva al límite lo estipulado por el código, y que anticipa, entre otros, el sangriento tiroteo final de *Bonnie y Clyde* (*Bonnie & Clyde*, Arthur Penn, 1967).

La tensión queda rebajada por varias circunstancias: las últimas palabras que pronuncia el personaje —*big joke*— el hecho de que los dos protagonistas vuelvan a desvelarse como testigos de un asesinato entre mafias, y la instantánea irrupción de la policía, preguntando el inspector jefe por la receta de la tarta antes de gritar al micrófono del sonotone del capo. Es decir, tanto en esta escena final como en la que da inicio a la historia, Wilder se vale de recursos propios de la comedia, aunque más livianos y sutiles que en las escenas de contenido sexual, para aligerar la carga violenta y sortear la censura.

## 5. Conclusiones

La fama de Wilder como uno de los grandes cineastas de todos los tiempos viene dada en parte por la adaptación a las circunstancias de sus producciones, concretamente al famoso Código Hays. La brillantez del director austriaco queda reflejada en cómo sabe utilizar su creatividad para sortear las prohibiciones que dicha institución censora fija. *Some Like It Hot* es una de sus más célebres comedias gracias a unas actuaciones memorables y a un elegante uso del gag, que irrumpe en la trama creando golpes de humor efectivos que superan la censura del código de producción.

Tres son los temas polémicos que Wilder aborda en el film, y sobre los que tiene que aplicar parámetros cómicos a fin de trivializarlos: el travestismo de los dos personajes principales, la sensualidad de ciertas secuencias protagonizadas por Marilyn Monroe y la violencia de algunos momentos. Así, el travestismo queda resuelto principalmente gracias a una serie de diálogos que, lejos de ahondar en el dramatismo de la acción, en clave de humor juegan con la heteronormatividad y la moral puritana. La sensualidad de ciertas escenas queda superada mediante la yuxtaposición, ya sea esta interna dentro de la propia escena —contra poniendo la sensualidad de Monroe al ridículo de otros personajes— o externa con otra secuencia —con un montaje paralelo en el que la sensualidad funcione como catalizadora de una serie de gags que se presentan alternativamente—. Por último, las escenas de violencia quedan

rebajadas al no mostrarse imágenes explícitas —con la excepción antes señalada— e insertarse distintos recursos cómicos, como clichés sobre el mundo de la mafia o sutiles gags.

Wilder sabe en todo momento lo que tiene permitido mostrar y lo que no, motivo que le lleva a crear toda una serie de diálogos y gags lo más refinados posible: es el éxito del factor cómico que contiene la obra el que provoca que cualquier mensaje trascendente a la misma sea visto como banal y divertido. De esta manera, la trama puede proponer ciertas temáticas y narrativas que no serían posibles si no existiera el contenido de humor. Se logra así un film que es fiel al espíritu original del cineasta y que no resulta incómodo a los ojos censores del famoso Código Hays. Una película que muchos consideran una obra maestra por derecho propio.

## 6. Bibliografía

- Aristóteles. (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Aumont, Jacques, Marie, Michel (1988). *L'analyse des films*. París: Nathan.
- Beergreen, L. (1994). *Capone. The Man and The Era*. Nueva York: Simon & Schuster Paperbacks.
- Bevis, M. (2013). *Comedy. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Black, G. D. (1998). *Hollywood censurado*. Madrid: Cambridge University Press España.
- Blaich, T. (2016). *The Surprisingly Progressive Gender Politics of Some Like It Hot*. Recuperado de [http://deathofthecritic.com/articles\\_files/Surprisingly\\_Progressive\\_Gender\\_Politics\\_of\\_Some\\_Like\\_it\\_Hot.html](http://deathofthecritic.com/articles_files/Surprisingly_Progressive_Gender_Politics_of_Some_Like_it_Hot.html)
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, Chapman & Hall.
- Ciampaglia, D. (2016). 13 Sizzling facts about *Some Like It Hot*. *Mental Floss*. Recuperado de <http://mentalfloss.com/article/73384/13-sizzling-facts-about-some-it-hot>
- Connell, R. (1987). *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Couvares, Francis G. (ed.) (1996). *Movie Censorship and American Culture*. Washington DC: Smithsonian Institution Press.
- Crowe, C. (2017). *Conversaciones con Billy Wilder*. Madrid: Alianza Editorial.
- Doherty, T. P. (1999). *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*. Nueva York: Columbia University Press.
- Doherty, T. P. (2009). *Hollywood's Censor. Joseph I. Breen & The Production Code Administration*. Nueva York: Columbia University Press.
- Fillol, S. (2019). El pliegue y el fuera de campo. Formas de representar lo irrepresentable, moldeadas por el Código Hays en el cine clásico, *L'Atalante*, 28, 49-62.
- García, R. (1994, 25 de marzo). “Hola Fernando, soy Dios”. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1994/03/25/ultima/764550002\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1994/03/25/ultima/764550002_850215.html)
- Gemünden, G. (2008). *A Foreign Affair. Billy Wilder's American Films*. Nueva York: Berghahn Books.
- Grieverson, L. (2004). *Policing Cinema. Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*. Berkeley: University of California Press.
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.
- Hecht, B. (1954). *A Child of the Century*. Nueva York: Simon & Schuster.

- Jacobs, C. (2013). *The Hollywood Production Code*. Recuperado de [http://www1.und.edu/faculty/christopher-jacobs/\\_files/docs/hollywood-production-code.pdf](http://www1.und.edu/faculty/christopher-jacobs/_files/docs/hollywood-production-code.pdf)
- Jacobs, L. (2000). Industry self-regulation and the problema of textual determination. En M. Bernstein (ed), *Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era*. (pp.87-101). Londres: The Athlone Press.
- Janko, R. (1984). *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II*. Berkeley: University of California Press.
- Martínez, M.J. (1998). Some Like It Hot: the Blurring of Gender Limits in a Film of the Fifties, *BELLS: Barcelona English Language and Literature Studies*, 9, 143-152.
- Phillips, G. (2010). *Some like it Wilder. The life and controversial films of Billy Wilder*. Kentucky: The University Press of Kentucky
- Philips, J. (2006). *Transgender on Screen*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Prince, S. (2019). “Le recomendamos encarecidamente que reconsidere el asesinato de la niña pequeña”: violencia filmica en la era del Código de Producción, *L’Atalante*, 28, 93-103.
- Rodríguez-Ortega, V. (2005). Underworld. *Senses of Cinema*, 35. Recuperado de <http://sensesofcinema.com/2005/cteq/underworld/>
- Saporito, J. (2016). How did *Some Like It Hot* challenge gender norms and censorship rules of the era?. *Screen Prism*. Recuperado de <http://screenprism.com/insights/article/how-does-some-like-it-hot-discuss-gender-and-challenge-censorship-standards>
- Schmidt Noguera, M. (1997). *Análisis de la realización cinematográfica*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Schollmeier, P. (2016). Aristotle on Comedy, *Philosophical Inquiry*, Vol. 40, No. 3-4, 146-162.
- Sikov, E. (1994). *Laughing hysterically: American screen comedy on the 1950s*. Nueva York: Columbia University Press.
- Simsolo, N. (2011). *Maestros del cine: Billy Wilder*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Vandaele, J. (1999). “Each time we laugh” Translated humour in screen comedy. En J. Vandaele (ed.), *Translation and the (Re)location of Meaning. Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies* (pp. 237-272). Lovaina: CETRA/ KULeuven
- Vandaele, J. (2002) ‘Funny Fictions’: Francoist Translation Censorship of Two Billy Wilder Films, *The Translator*, 8:2, 267-302, DOI: 10.1080/13556509.2002.10799135
- Wilder, B., Diamond, I. A. L. (1958). *Some Like It Hot*. Guión original de la película. Recuperado de: <http://www.public.asu.edu/~srbeatty/394/SomeLikeItHot.pdf>