

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



MAYO - JUNIO 2022

MAESTROS DEL CINE MODERNO

(IX): BLAKE EDWARDS (1ª PARTE)

(EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO)

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

EN
LA CAPILLA
entrarán ver-
ras obras de
en muebles,
ros, manto-
porcelanas.
Al mismo
po que po-
vender cuan-
leseee con la
ridad que e-
lará satisfecho
ntezuelas, 14

tares

A GRANADA.
Inserta en el
o del Ejército
o al Gobierno
comandante de
Rodríguez Leal.

Avisos

rá con un apa-
R BAYOS X.



**El Cine - Club celebró
su primera sesión**

* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

Imposible el mero de es han sido te corruptos d cías a todo

Igualemen muy noble sús que tu en reverenc a todos los mente a la lesianos, Tu gios de er que no cit han acudid nuestros ac

Rendidas granadina, parroquiale tísimas au muy especi cuelas Norr entusiasmo, veterana A rio, tan ca dos

No quise mos colabor tiguos Alur día de este ron el honi líquias a n lo hicieron

Gracias s molesto si

La Escue Escuela Píe ble recuerd comunicado Roma.

Y, junta agradecimie modo espec

Que se a res esta de que estudie gía y, lo q practiquen, más que ul colaborar d geilizadora la Santa Ig

Gracias a que han ve que se ha nas para d dre. Tambié tiene que e turado de

A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada
Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".
Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2021-2022, cumplimos 68 (72) años.

MAYO - JUNIO 2022

MAESTROS DEL CINE MODERNO (IX): BLAKE EDWARDS (1ª PARTE) (EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO)

MAY - JUNE 2022

MASTERS OF MODERN FILMMAKING
(IX):BLAKE EDWARDS (PART 1)
(ON THE CENTENARY OF HIS BIRTH)

Martes 17 mayo / Tuesday, May 17th

EL TEMIBLE MISTER CORY (1957)

[92 min.] (*MISTER CORY*)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 24 mayo / Tuesday, May 24th

VACACIONES SIN NOVIA (1958)

[93 min.] (*THE PERFECT FURLOUGH*)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 27 mayo / Friday, May 27th

OPERACIÓN PACÍFICO (1959)

[124 min.] (*OPERATION PETTICOAT*)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 31 mayo / Tuesday, May 31st

DESAYUNO CON DIAMANTES (1961)

[114 min.] (*BREAKFAST AT TIFFANY'S*)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 3 junio / Friday, June 3^d

CHANTAJE CONTRA UNA MUJER (1962)

[123 min.] (*EXPERIMENT IN TERROR*)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 7 junio / Tuesday, June 7th

DÍAS DE VINO Y ROSAS (1962)

[117 min.] (*DAYS OF WINE AND ROSES*)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 10 junio / Friday, June 10th

LA PANTERA ROSA (1964)

[113 min.] (*THE PINK PANTHER*)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones a las 21 h. en la
SALA MÁXIMA del ESPACIO V CENTENARIO (Av.
de Madrid) Entrada libre hasta completar aforo
All projections at 21 h. the Assembly Hall in the
Espacio V Centenario (Av. de Madrid)
Free admission up to full room

Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” nº 49

Miércoles 18 mayo / Wednesday, May 18th 17 h.

EL CINE DE BLAKE EDWARDS (I)

Gabinete de Teatro del Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo /

Free admission up to full room

EL USO DE LAS IMÁGENES DE
ESTE CUADERNO SE HACE
EXCLUSIVAMENTE CON FINES
DIVULGATIVOS







BLAKE EDWARDS
(1922-2010)

(...) *“Deseaba controlar una verdad dramática que conocía [como actor y guionista], que me interesaba, y para controlarla me hice director de cine. (...)*

(...) *En mi trabajo predomina el instinto. Ante todo, trato de vivir con una cierta intensidad (...) Me parece que la intensidad vital de cada uno, de sus experiencias, serán la materia misma de sus películas. (...)*

(...) *No me parece que exista una línea directriz en mis películas. En todo caso no he decidido nunca lo que debía constituir cada una de ellas; me dejo llevar por cada uno de mis films, arrastrarme por lo que cada uno de ellos me hace descubrir. (...)*

(...) *Una vez el guion me ha aportado las situaciones dramáticas, lo que más atrae mi atención son los actores. Lo que me interesa de los actores no está tanto en su capacidad interpretativa como en ellos mismos. Busco inmediatamente lo que al actor se le ocurra libremente, por su propia intuición... Un director debe impulsar a los actores a ser espontáneos, y en seguida poner de manifiesto muy simplemente esta espontaneidad... Trato de buscar el ángulo que permita al público ver los personajes de la mejor forma posible... Me reservo siempre un gran margen de libertad en el plató para permitir a las cosas que se conviertan en reales. (...)*

(...) *Creo muy importante implicar lo más físicamente posible a los personajes en la apariencia, en los rasgos, en las actitudes de los actores, para darles una gran verdad o una gran realidad. (...)*”.

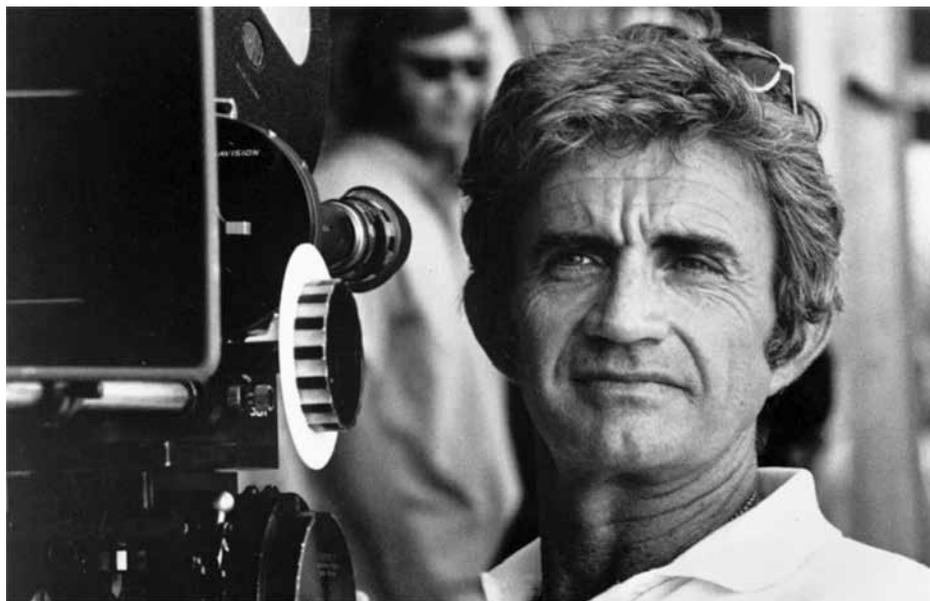
Revista “Cahiers du Cinéma”

nº 150-151, diciembre 1963/enero 1964

(...) *“Burlesco, irónico, amargo, trágico; todos los registros le valen... El tético BLAKE EDWARDS lanza a sus héroes a las situaciones más inesperadas y los mira desembarazarse de ellas. Es, si se quiere... la pintura de la inadaptación del americano medio en su propia civilización, y de su impotencia para obtener la felicidad que ella le promete...” (...)*

(...) BLAKE EDWARDS vivió su mejor época, tanto en prestigio crítico como en aceptación comercial, durante los cincuenta y sesenta, años en los que formuló sus ideas sobre cómo debía ser la nueva comedia de Hollywood. A esa etapa de madurez corresponden los mejores y más recordados logros de su obra, de **EL TEMIBLE MISTER CORY** a **El guateque**, de **VACACIONES SIN NOVIA** a **DÍAS DE VINO Y ROSAS**, de **DESAYUNO CON DIAMANTES** a **LA PANTERA ROSA**. (...)

(...) A Blake Edwards, desde su irrupción en el concierto cinematográfico mundial allá por 1955, se le ha acostumbrado a incluir en la llamada “familia Donen”, término que agrupa



además de al interesado, a Stanley Donen, Vincente Minnelli, Richard Quine y Gene Kelly. Todos estos cineastas se caracterizan –en acertada definición de Ramón G. Redondo– por ser “nostálgicos, intimistas, delicados, elegantes, apasionados de la música y la danza, feministas rabiosos, desplazados, amigos de la comedia y el champán, defensores de la política de la amistad, vitalistas rabiosos y adoradores de un París inexistente...” y todos ellos, sin excepción, han dado lo mejor de sí mismos en un género normalmente menospreciado o considerado de poca importancia: la comedia. Pero, mientras los “grandes”, Donen y Minnelli, centraron sus actividades en el suntuoso mundo del musical para luego pasarse a la comedia propiamente dicha (e incluso al drama en el caso de Minnelli), y el “menor” Quine permanecería siempre muy próximo a esa estética pese a no haber realizado en realidad más que un solo musical (el excelente **Mi hermana Elena**, *My sister Eileen*, 1955), Blake Edwards es el único de todo el grupo que desde sus comienzos se ha interesado abierta y directamente por la comedia entendida en el sentido clásico (o sea, la heredera de los Lubitsch, Preston Sturges, y en cierta manera Howard Hawks), y sin duda alguna el que más se ha preocupado por redefinirla enteramente. (...)

(...) Blake Edwards tuvo las cosas de cara desde la infancia. Nacido en Tulsa, Oklahoma, el 26 de julio de 1922, con el nombre completo de William Blake Edwards, quizás en honor al poeta y pintor londinense William Blake, creció en el seno de una familia de artistas. Su padre era James Gordon Edwards –en algunas fuentes consultadas, no obstante, se afirma que era su abuelo–, un director totalmente identificado con el cine de gran espectáculo producido en Hollywood en la época muda y asiduo colaborador de la mítica Theda Bara, para la que dirigió varias películas entre 1916 y 1918, como **Bajo dos banderas**, **Romeo y**

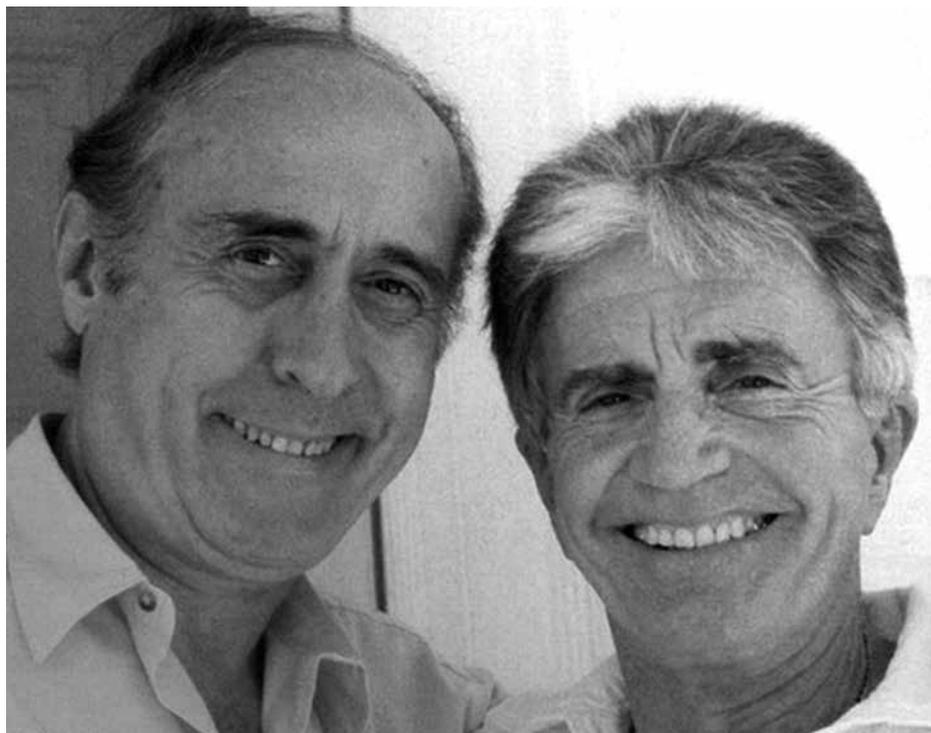


Julieta, Cleopatra y Salomé. Fue su padre quien le introdujo en el mundo del cine. Edwards hizo diversos trabajos en Fox hasta que inició una circunstancial trayectoria como actor debutando en el film de Henry Hathaway **Diez héroes de West Point** (*Ten gentlemen from West Point*, 1942). Siguió papeles sin excesiva entidad a las órdenes de Wesley Ruggles, Victor Fleming, John M. Stahl, Otto Preminger, John Ford y William Wellman, entre otros. Rastrear su presencia en films como **Treinta segundos sobre Tokio** (*Thirty seconds over Tokyo*, 1945) -el documento aéreo de Mervyn LeRoy-, **No éramos imprescindibles** (*They were expendable*, 1945) -la película de retaguardia de Ford-, o **Los mejores años de nuestra vida** (*The best years of our lives*, 1946) -el oscarizado melodrama postbélico de William Wyler-, rodados cuando Edwards tenía entre 23 y 24 años de edad, resulta tarea harto difícil; en todo caso, reseñar que en las filmografías más completas sobre Ford, Edwards aparece acreditado como “figurante en una balsa” en el reparto de **No éramos imprescindibles**. Parece ser que la amistad con Richard Quine, otro cineasta de su generación que dio sus primeros pasos en Hollywood como actor, fue decisiva para que Edwards olvidara su oscura trayectoria frente a la cámara y se dedicara a escribir guiones. La afición al género policial daría sus primeros frutos en el guion de **Imperio del crimen** (*Panhandle*, 1948), film de Lesley Selander que también tuvo a Edwards como incipiente productor. Pero sería en el cine de Quine donde se afincaría como guionista. Participó en ocho de sus películas: **Sound off** (1952), **Rainbow round my shoulder** (1952), **Cruisin down the river** (1953), **Marino al agua** (*All ashore*, 1954) -inspirada en una de las escasas piezas teatrales escritas por Edwards y representada en Broadway junto a su primera esposa, Patricia Walker-, **La senda equivocada** (*Drive a crooked road*, 1954) y **Mi hermana Elena**, rodadas antes del debut de Edwards como director, y **Operation Mad Ball** (1957) y **La misteriosa dama de negro** (*The notorious landlady*, 1962), escritas con posterioridad. (...) Su constante relación con Quine alimenta la



teoría de que las dos primeras películas dirigidas por Edwards, **Bring your smile along** (1955) y **He laughed last** (1956), fueron proyectos desechados por el autor de **Encuentro en París** (...) producidas por la Columbia, interpretadas por Frankie Lane y escritas en solitario por Edwards a partir de argumentos ideados conjuntamente con Quine. Pocas referencias hay de estas películas que le sirvieron de bautismo de fuego en la profesión. (...)

Edwards no era, con todo, un ilustre desconocido cuando recaló en Hollywood. Paralelamente a sus inicios como director, hizo varios trabajos de importancia en los medios radiofónico y televisivo. Para las ondas creó hacia 1955 uno de los shows de Dick Powell, "Richard Diamond", otro ejemplo de su afición a los seriales de intriga. Para la televisión diseñó dos series de prestigio: la policíaca **Peter Gunn**, emitida entre septiembre de 1958 y el mismo mes de 1961, interpretada por Craig Stevens y Lola Albright, y con célebre sintonía de Henry Mancini; y el drama aventurero **Mr. Lucky**, emitido entre octubre de 1959 y septiembre de 1960, interpretado por John Vivyan y Ross Martin (el chantajista asmático de **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER**), musicado de nuevo por Mancini e inspirado en **Mister Lucky**, una discreta producción RKO protagonizada por Cary Grant en 1943. En la radio y la televisión creó personajes, arquetipos y situaciones. En el cine hizo lo mismo para otros hasta que se cansó. (...) Debió tener sus más y sus menos con los directores, Quine incluido, encargados de llevar a la pantalla sus guiones. De hecho, en su paso de guionista a director Edwards se anticipó a las razones esgrimidas por la generación de los John Milius, Michael Cimino, Walter Hill y Paul Schrader para hacer exactamente lo mismo, responsabilizarse de forma absoluta de sus historias y eliminar intermediarios entre ellos y el espectador. Hay un ejemplo que ilustra esta situación: **Crimen a las siete** (*The couch*, 1962), uno de los escasos guiones que prestó al estudio cuando ya había consolidado su posición como realizador, tiene una trama policial similar a la de **CHANTAJE CONTRA UNA**



MUJER, realizada el mismo año. Esta película, una de las mejores de su filmografía, podría verse como contestación / rechazo al trabajo reduccionista de la anterior.

Su fidelidad a actores y técnicos siempre ha sido algo primordial para Edwards, y es de los pocos directores formados en la época de los grandes estudios que pudo crear a su alrededor un equipo más o menos estable. Algunos colaboradores son esenciales: los operadores Philip Lathrop, Russell Harlan y, en la última etapa, Dick Bush; los directores artísticos Fernando Carrere, Peter Mullins y Roger Maus; el productor Tony Adams; los guionistas Maurice Richlin, William Peter Blatty, Tom y Frank Waldman; el letrista Johnny Mercer; los actores Tony Curtis, Jack Lemmon, Peter Sellers, y, por supuesto, el compositor Henry Mancini. Es a Edwards, salvando distancias plausibles y diferencias de estilos, intenciones y cualidades, lo que Rota a Fellini y Badalamenti a Lynch. A veces la música inspira las imágenes y no al revés. Resulta innegable que Mancini brindó al cine de Edwards, o al de Donen, las mejores bandas sonoras posibles, entre el jazz melódico, el pop de la época, las orquestaciones aterciopeladas, el gusto por las sonoridades latinas y la música ambiental. (...)

(...) Edwards, debido quizás a su tradición familiar, se ha venido moviendo a lo largo de su trayectoria artística casi exclusivamente dentro del género "comedia". Esta circunstancia, unida a su peculiar formación cinematográfica, pasando previamente por el guion, la actuación y la ayudantía, ha de influir poderosamente en sus métodos de trabajo, y en



especial en su fundamentación de un estilo narrativo coherente y con posibilidades de cara a un público amplio. (...) Lo que ha impulsado a Edwards a hacer cine no ha sido una necesidad más o menos imperiosa de decir cosas importantes, ni siquiera de decir cosas; al rodar una película lo único que pretende es ofrecer al espectador, de la manera más asequible posible, los resortes de una acción que, por interesarle a él personalmente, supone serán igualmente de interés para aquél. De lo que se trata es de poner en contacto al público con unos personajes que viven y soportan unas determinadas situaciones -dramáticas o cómicas- cuyo discurrir en ningún momento tratará él de coartar o guiar. Las películas de Edwards, son, pues, según éste, la puesta en escena de unas relaciones o movimientos en que intervienen varias personas, nunca explicados, sino captados, impresionados, sin llegar nunca a apurarlos. Una vez esbozada la situación y provocado su desencadenamiento, lo único que pretende Edwards es aprehender la realidad viviente que se está desarrollando ante él, y procurar que llegue al espectador tal cual él la está viendo. De ahí nace la vitalidad de sus películas, su inmediatez, esa sensación de que todo cuanto ocurre ante nuestros ojos se está produciendo en ese preciso instante y hasta entonces no lo habíamos presenciado nunca, ese calor de tantas secuencias suyas que sentimos vivas, auténticas, irrepetibles. Por eso ha podido decir que lo que más le interesa al plantearse un film es el guion y, sobre todo, los actores. El guion, que le posibilite la preparación y ordenación



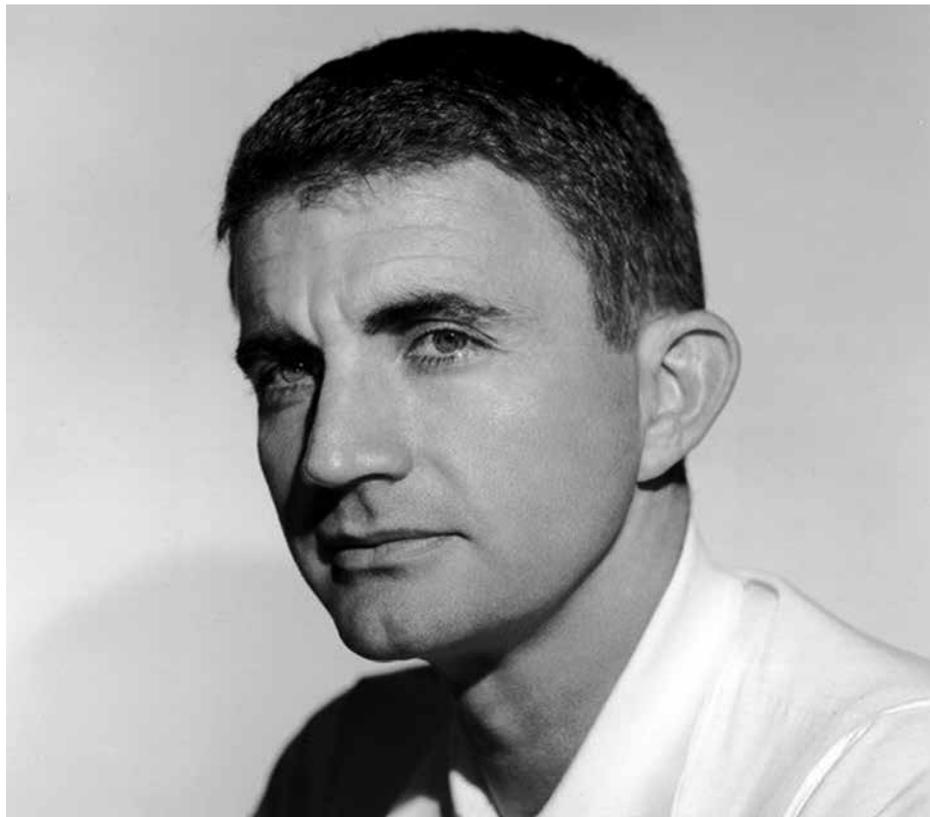
previa de las diversas acciones -o más bien de los proyectos de acción- con que iniciar propiamente estos planteamientos y, por tanto, hagan progresar la historia, cuyo avance jamás estará supeditado a unas ideas preconcebidas sino que descansará exclusivamente en los personajes. De esta singular forma de entender el cine, surge su acercamiento a cada película que, a través de unos particulares métodos de trabajo, ha sido capaz de comunicar a la mayoría de éstas la vitalidad antes mencionada y la sencillez elemental que las anima, clave de su considerable éxito comercial. Es claro que lo primero que se ha de derivar de este enfrentamiento es la sinceridad. Edwards, a este respecto, es un director eminentemente sincero. Es algo que va íntimamente unido a su condición de cineasta y de hombre. (...) Intuición y sinceridad: esas dos cualidades tan afines al buen cine americano, que, parafraseando a Cocteau, han convertido a todas y cada una de sus mejores realizaciones en verdaderas *“obras maestras de estilo, porque en ellas todo es cierto”*. Otra consecuencia importante: la honestidad profesional. Dado que nunca controla en forma total la acción de sus películas, ni tan siquiera a sus protagonistas, a los que una vez puestos en situación deja prácticamente sueltos, Edwards no juega jamás con el espectador ni trata de engañarle. En todos sus films -incluso en **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER**, donde su único juego, a la manera de Hitchcock a quien justamente homenajea, es más bien un retorcimiento de índole melodramática que una deshonestidad narrativa- el espectador sigue con él el hilo de los acontecimientos, obteniendo a la par idénticos descubrimientos y sorprendiéndose igualmente con los mismos imprevistos. Es la razón que le lleva en la citada cinta a considerarnos un agente más del F.B.I. en busca de la solución del problema de Lee Remick en lugar de jugar con nuestros sentimientos provocando un suspense mediante la ocultación

de ciertos aspectos de la trama¹. Y de esa sinceridad y honradez narrativa derivan algunos de los factores que más caracterizan a sus films: la espontaneidad e improvisación que se advierte en su rodaje, y la gran importancia concedida al físico que se advierte en la elección de los actores. (...) La sinceridad solo puede lograrse a partir de una espontaneidad, y ésta, a su vez, para producirse realmente y no ser ficticia necesita muchas veces venir acompañada en el último momento de una verdadera improvisación a fin de que la ordenación de los distintos elementos que integran y configuran la realidad fílmica sea libre y discorra sin intermediarios hasta su destino: el público. Incluso en las películas en donde ha contado con un guion más elaborado y férreo -como es el caso de **DESAYUNO CON DIAMANTES**- siente la necesidad de improvisar cuando advierte que la verdad se le va de las manos, cuando comprende que una determinada secuencia solo puede tomar vida en el plató, con los decorados y los actores: *“Cuando me escogieron, el guion estaba casi íntegramente acabado... Yo fui responsable de la escena de la fiesta. Esta escena no estaba más que indicada en el guion, solo algunos detalles y dos o tres diálogos. Tuve que improvisar en el estudio y fue muy graciosa. Exigí tener actores y no figurantes”*.

(...) Es evidente que la preocupación de Edwards por el físico de sus actores es una de las bases de los éxitos de sus films. Esta perfecta compenetración, o mejor aún asimilación, con los personajes que caracteriza a los actores edwardsianos, este impacto meramente externo en cuanto a su procedencia pero de hondas motivaciones en el ánimo del espectador gracias al verismo y expresividad que solo puede aportar la presencia física adecuada, son mucho más que una simple pretensión teórica del realizador. Son consecuencia directa de su necesidad de captar en su totalidad algo que se está produciendo realmente ante él. O sea, dicho de una forma un poco esquemática: la mejor manera -o una de las mejores, no olvidemos a Eisenstein, entre otros- de recoger con la cámara una determinada emoción y trascenderla luego al espectador consiste en llegar a producirla íntegramente en el estudio. Entonces, la cámara, en su calidad de reproductor fiel de todo cuando se le coloca enfrente, nos la ofrecerá en su plenitud, la retendrá para siempre. El impacto que produce Lee Remick moviéndose y comportándose como una auténtica norteamericana en **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER** (igual ocurría en **DÍAS DE VINO Y ROSAS**, y casi nunca con la misma nitidez en el resto de films en que ha intervenido); o en la misma película, Stefanie Powers corriendo alocadamente por las calles de San Francisco² al saber en peligro a su hermana; o Patricia

1 A partir de unos detalles sencillos y cotidianos, no solo se describe el mecanismo de actuación del F.B.I. en estos casos estrictamente policíacos, sino que también se aprende a conocer a sus hombres, auténtica novedad comparable al retrato de los agentes de Scotland Yard que nos presentó Joseph Losey en **La clave del enigma** (*Blind Date / Chance Meeting*, 1960).

2 En pocos planos llegamos a conocer San Francisco, sintiendo su peculiar latido interno, su carácter derivado de su condición de población portuaria, abierta, próspera, con gran variedad de razas y credos, de difícil topografía, de suave clima, etc.



Huston fumando nerviosamente y contrayendo los pómulos, y serenándose al instante por la presencia de Glenn Ford, han sido posibles gracias a la forma en que ellas hacen su presencia, a que son ellas mismas y el director no ha tenido más que registrar unas características de su personalidad que tienen una amplia base real de existencia y no han sido provocadas artificialmente.

Enlazando con todo lo anterior, y muy estrechamente ligados entre sí, están dos elementos ya característicos del cine edwardsiano y que hasta el presente han sido utilizados casi exclusivamente para definirle. Se trata, por un lado, de su invención y fantasía delirantes, al servicio de un humor caustico e implacable, y del otro, el despliegue -a veces casi con carácter de protagonista- de todo un vasto y caprichoso mundo objetual. De siempre, los films de Edwards se han caracterizado por la fabulosa inventiva y la variopinta fantasía que casi continuamente desbordan. Tanto es así que, generalmente, el primer recuerdo que de ellos aflora a la mente es el hallazgo tal o la situación cual, e inevitablemente la valoración o medida de los mismos se realiza tomando como pauta principal -a veces única- este aspecto parcial de su quehacer fílmico. En efecto, muchos de los que aplaudieron sus come-

días hilarantes de la primera época (sobre todo **VACACIONES SIN NOVIA** y **OPERACIÓN PACÍFICO**), pusieron serios reparos a **DESAYUNO CON DIAMANTES**, donde se aprecia un evidente cambio de rumbo en su autor, y un primer intento de reestructuración de su concepción de la comedia bastante diferente a la sustentada hasta entonces. Y análogamente tuvieron que buscar extrañas justificaciones (“*alarde técnico*”, “*ejercicio de estilo*”, etc.) para explicar su asentimiento con las deslumbrantes y sobrecogedoras imágenes de **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER**, a la par que se desconcertaban con **DÍAS DE VINO Y ROSAS**, considerada por el mismo Edwards como su más logrado film, simplemente porque en él no abundan esas típicas muestras disparatadas de su ingenio y sofisticación. O sea, una vez más las confusiones derivan de una impropia aplicación de la célebre “*politique des auteurs*” truffautiana. Como si Ford o Hawks fueran grandes autores por sus casi maniáticas constantes temáticas (la amistad, el heroísmo, la aventura, el patriotismo, etc.) y no por una determinada actitud ante sus propios personajes, sus códigos de conducta, y los medios técnicos puestos a su disposición ; o, dicho en otras palabras, por su especialísima forma de “mirar”. En el cine de Edwards existe, efectivamente, -y muy enraizada- esta inventiva -no en vano se ha dedicado durante años a escribir guiones de comedias, westerns y thrillers para los diferentes medios audiovisuales- pero más que a ideas brillantes que, al fin y al cabo, son meros artificios de guion (aunque luego resulten aceptables e incluso excelentes), este singular esplendor imaginativo hay que asociarlo a una facultad especial para descubrir la verdadera esencia de las cosas, lo auténtico de unos movimientos, la unicidad de unas actitudes. En definitiva, las impresiones o pequeños descubrimientos que nos acercan a sus, por lo general, inadaptados personajes, o la fijación testimonial de la realidad fría e inhumana que les aprisiona, que están presentes en sus más conseguidos films. Es en este contexto, en donde hay que considerar el disolvente sentido del humor de Edwards. Si hubo un tiempo en que se pensó en él como un “Wilder en tono menor” - aunque, eso sí, más brillante y sofisticado- hoy en día ha quedado suficientemente claro no solo su poderosa personalidad, totalmente diferenciada de la del genial vienés, sino sobre todo su contraposición de miras en lo tocante a algo tan importante en los films de ambos como son el humor y la sátira. Lo que distingue a Edwards de Wilder, no es únicamente la elegancia de su estilo, o el mimo con que trata a sus personajes -incluso los más ridículos-, frente al aparente descuido y acidez tan típicamente wilderianos, sino más bien una singular forma de entender el humor, de raíces muy diferentes a la que ha hecho famoso al vienés. Edwards, aun no privándose de utilizar el sarcasmo o la causticidad cuando el tema lo requiere, nunca deja de apiadarse de sus personajes. Donde Wilder es un desengañado de la vida -y ello implica la amargura y el desencanto sin esperanza de todos sus films-, Edwards es un vitalista que todavía cree en el individualismo y en la posibilidad de salvación. Y así, mientras Wilder se obstina en burlarse agriamente de sus personajes -típicos “perdedores” donde los haya- a través de una ironía aviesa y sin concesiones, que deja al final un inconfundible poso de amargura, el humor de Edwards, hecho de una insólita mezcla de seriedad y disparatada bufonería, es



franco, natural y optimista, y entronca con la alegre tradición del “slapstick”, a diferencia del pesimismo wilderiano que es como una acidulada prolongación de la sardónica pero punzante melancolía lubitschiana.

Algo parecido puede decirse de la importancia concedida a los objetos, pivote fundamental alrededor del cual gira la acción y el peso de todos sus films. Edwards, desde sus comienzos, ha buscado un apoyo casi constante en los más variados objetos, cuya aparición, conformación y distribución ejercen una influencia directa y positiva, tanto en la acción como en los propios personajes. (...) Se trata de la sublimación de la utilización objetual, bien sea por una perfecta inserción de los mismos en la configuración general de un personaje o una determinada situación (en **DÍAS DE VINO Y ROSAS**, la mantequilla de cacahuètes, que separa y, finalmente, une a Lee Remick y Jack Lemmon; en **DESAYUNO CON DIAMANTES**, las caretas con que Audrey Hepburn y George Peppard se divierten por la Quinta Avenida o la sortija sorpresa del paquete de palomitas que se hacen grabar en Tiffany's, etc.), bien sea por su utilización ininterrumpida y disparatada, rompiendo todas las reglas de la lógica y la medida, llegando a convertirse en los implacables y siempre irreversibles espasmos autodestructivos del universo en descomposición que envuelve a los

personajes (en **LA PANTERA ROSA**, la persecución de coches, pretendidamente irreal; en **La carrera del siglo**, toda la secuencia paródica de “El Prisionero de Zenda”; en **El Guateque**, el incidente del zapato de Peter Sellers, perdido y luego hallado en una bandeja de comida, etc.). En definitiva, se trata de la polarización fundamental alrededor de la cual oscila todo el humor edwardsiano: el “gag” aislado, preparado de una manera casi científica a lo Jacques Tati, que luego, sorprendentemente, se va prolongando más allá de todo límite hasta yuxtaponerse con otros de análoga naturaleza y provocar los increíbles y vertiginosos caos de sus mejores films, tan lejos de los “gags” sueltos caricaturizantes de Frank Tashlin como de las intermitentes aunque demoledoras locuras de Jerry Lewis, no obstante su cercano parentesco por lo menos en lo referente a su funcionamiento como desahogo y verdadero paraíso artificial para sus frustrados personajes respectivos. (...).

(...) Pasando por alto los dos mediocres films con Frankie Laine que le sirvieron de bautismo de fuego en la profesión, Edwards a partir de **EL TEMIBLE MISTER CORY**³ acomete la difícil empresa de crear un nuevo tipo de comedia en la que, frente a la posición intimista e introvertida de su amigo Quine, opone una mirada cínica y desvergonzada, dura e inflexible a veces (herencia del mejor Wilder), tierna y sofisticada otras, pero siempre vitalmente arrebatadora. En este contraste de actitudes ante un hecho concreto radica la separación cada vez mayor que hay entre sus respectivas carreras, y los diferentes, y a veces contrapuestos, caminos a los que les ha conducido su concepción del género “comedia” como reflexión acerca del mundo. (...) Ambos parten de un mismo postulado: la imposibilidad de adaptación en un mundo absurdo, sucio, cruel, y hostil; sus diferentes posturas ante él los ha alejado definitivamente. Mientras Quine, más blando y pesimista, ha optado por la huida: sus nostálgicos mundos ideales -casi utópicos-, contruidos siempre alrededor de un gran amor (...), Edwards adopta una posición netamente chaplinesca: la aniquilación de este mundo a fuerza de mostrar la irrealidad de sus más sólidos cimientos y dinamitar éstos sin piedad. Donde el lírico Quine es delicado, amable, retraído, y a veces precavido, Edwards es atrevido, vehemente, mordaz, exuberante, y hasta extemporáneo. (...)

(...) La Universal le brindó a Edwards la posibilidad de asentarse como director y desarrollar un estilo de comedia que, conservando enseñanzas básicas del género, de Sennett a Hawks, de Lubitsch a Tashlin, de Sturges a los Marx, de McCarey a Wilder, plantearía nuevas situaciones, personajes y, sobre todo, ambientes, ubicados en una mirada absolutamente personal en la que se funden la vitalidad con la melancolía sin dejar nunca de lado el sarcasmo y el cinismo. Cuatro comedias hizo Edwards para la Universal. Todas, menos la

3 Al igual que Otto Preminger acostumbra a considerar **Laura** (*Laura*, 1944) como el inicio de su carrera, pese a ser en realidad su quinto film, puede decirse que esta primera etapa que emprende Edwards de búsqueda de sí mismo comienza con esta película. Sus dos films anteriores son una rémora que tuvo que soportar únicamente en función de romper el hielo y entrar en la profesión que deseaba hacer suya.

segunda, interpretadas por Tony Cutis: **EL TEMIBLE MISTER CORY**, **La pícaro edad** (*This happy feeling*, 1958), **VACACIONES SIN NOVIA** y **OPERACIÓN PACÍFICO**. (...) Edwards se preocupa aquí únicamente de conseguir un adecuado “tono de comedia”, alternando sus ligeras pinceladas humorísticas, centradas casi exclusivamente en la observación y el “gag” visual (herencia de su etapa de guionista), con una cuidada composición de caracteres, basada más en la elección del actor que en la perfección del texto. (...)

Texto (extractos):

Juan Antonio Molina Foix, estudio “Blake Edwards, la convicción del estilista”,
rev. Dirigido, marzo 1974.

Quim Casas, estudio “Blake Edwards, la sofisticación de la melancolía”, 1ª parte,
rev. Dirigido, abril 1995.





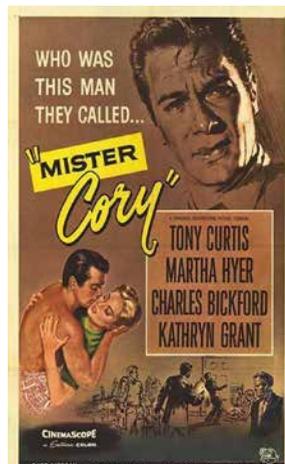


Martes 17 de mayo **21 h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

EL TEMIBLE MISTER CORY

(1957) EE.UU. 92 min.

Título Original.- Mister Cory. **Director.**- Blake Edwards. **Argumento.**- El relato homónimo (1957) de Leo Rosten. **Guión.**- Blake Edwards. **Fotografía.**- Russell Metty (2.35:1 Cinemascope - Technicolor). **Montaje.**- Edward Curtiss. **Música.**- Herman Stein. **Productor.**- Robert Arthur, Tony Curtis y Janet Leigh. **Producción.**- Curtleigh Productions para Universal International Pictures. **Intérpretes.**- Tony Curtis (*Cory*), Martha Hyer (*Abby Vollard*), Kathryn Grant (*Jen Vollard*), Charles Bickford (*Biloxi Caldwell*), William Reynolds (*Alex Wyncott*), Henry Daniell (sr. *Earnshaw*), Russ Morgan (*Ruby Matrobe*), Willis Bouchey (sr. *Vollard*), Louise Lorimer (sra. *Vollard*), Joan Banks (*Lily*), Harry Landers (*Andy*), Glen Kramer (*Ronnie Chambers*), Dick Crockett (*el cocinero*). **Estreno.**- (EE.UU.) febrero 1957 / (España) marzo 1963.



versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 3 de la filmografía de Blake Edwards (de 37 como director)

Música de sala:
"The Latin Side of Vince Guaraldi" (1960)
Vince Guaraldi



...) El tercer largometraje de Blake Edwards, **EL TEMIBLE MISTER CORY**, es también una de las “comedias serias”, por así llamarlas, que realizó al comienzo de su carrera, entendiéndolo con ello que debajo del tratamiento de un relato en apariencia amable se ocultaba una mirada ácida sobre los temas y personajes tratados, o existía un severo trasfondo a pesar de los numerosos apuntes de humor. **Vacaciones sin novia** es un buen ejemplo del primer caso y **Operación Pacífico** del segundo; pero es algo que se puede advertir incluso en algunas de las películas en que Edwards intervino como coguionista en aquella época: así, en **Operación Mad Ball**, donde la comedia ponía en la picota la forma de vida castrense y dejaba al descubierto el *non sense* de las ordenanzas militares. Tal vez se podría añadir **Desayuno con diamantes**, pero el cineasta estuvo más interesado por ofrecer con ella una comedia de envoltura brillante, demasiado brillante para el amargo sabor del caramelo que había bajo el papel de celofán, préstamo de Truman Capote por medio de su sobrevalorada novela homónima. (...) **EL TEMIBLE MISTER CORY** conjuga bien esos elementos. Su envoltura es la de una comedia costumbrista sobre el tema del arribismo o, llevándolo a su grado cero, una variación sobre la idea del sueño americano y la famosa igualdad de oportunidades, pero la acidez de su tratamiento la convierte en una especie de drama sobre la vanidad y el egoísmo del ser humano y la pérdida de personalidad; una personalidad cuyos primeros trazos se dan en la secuencia pregenéricos, cuando *Cory* (Tony Curtis) abandona el mísero barrio de Chicago donde nació y ha estado viviendo, decidido a perderlo de vista para siempre, y



que tienen su apoyo en la mirada de satisfacción que arroja cuando, estando ya en Wisconsin, observa satisfecho el paisaje de personas “acomodadas” que retozan por los exteriores de un club, de las cuales desear formar parte cuanto antes. Llegar de abajo a arriba, aunque lo que se vea desde tal altura sea igual de vano y mediocre que lo visto desde abajo. Cory es un pícaro ambicioso y astuto, pero también un tanto ingenuo, que con la conducta que va a seguir verá cumplido su objetivo y pondrá en evidencia la hipocresía y el vacío existencial de la alta burguesía (aquí la estadounidense), cuya existencia gira en torno al dinero y a la escurridiza idea de eso a lo que se denomina triunfo social. Por supuesto, cuando Cory entra en el juego por medio de algo tan grato a Blake Edwards como es el disfraz (trabaja como camarero y ayudante de cocina y simula ser uno de los huéspedes del lujoso hotel que sirve de punto de reunión para los millonarios), no queda ni rastro de aquella personalidad abandonada en Chicago, la cual volverá a surgir ante él en la secuencia nocturna en que regresa al barrio, construida como una fantasmagoría: una calle despoblada, unas casas oscuras, unas voces (del pasado) superpuestas a la imagen, un movimiento de grúa que asciende a la región del sueño, el pasado, para luego descender a la realidad, el presente (a Cory mirándose a sí mismo en lo que fue y en lo que se ha convertido). La representación de la burguesía se centra enseguida en las figuras de dos hermanas de carácter contrapuesto: *Abby Vollard* (Martha Hyer, fiel a sus composiciones de mujer altiva que apenas varía sus expresiones de desprecio) y *Jean Vollard* (Kathryn Grant). El objetivo de Cory está fijado en



, pero el azar hará que sea Jean la que entre primero en su vida por medio de una secuencia trabajada sobre el equívoco, algo también muy querido por Edwards: Cory provoca una avería en la lancha que supone va a pilotar Abby, pero la que al fin lo hace no es ella sino Jean. Es el primer eslabón de una cadena en la que todos (Cory, Abby y Jean, y también quienes les rodean) se comportan como si estuvieran enmascarados, disfrazados de lo que no son; la fría y distante Abby se mostrará como una mujer insaciable, devoradora e hipócrita, que no titubea en engañar al hombre con quien va a contraer matrimonio, perteneciente a su misma clase social, y utiliza para sus citas sexuales con Cory la puerta trasera del club regentado por este; la aparentemente ingenua Jean dejará claro que no es una cosa ni otra y que la actitud que ha mantenido es otro disfraz; Cory seguirá siendo en el fondo el mismo joven que abandonó su barrio; y los demás, incluido el estirado *maitre Earnshaw* (Henry Daniell), se limitarán a exhibir a conveniencia sus máscaras, como extras con frases necesarios para reforzar la pintura colectiva: Earnshaw pasará de despreciar a quien le sirve a respetar a este cuando tiene poder y debe trabajar para él. Hay una sola excepción, la del jugador profesional *Biloxi*, interpretado por Charles Bickford, cuyas arrugas faciales son una huella de su experiencia, y cuya vivaz mirada lo muestra como un testigo lúcido y crítico de lo que acontece a su alrededor, tal como ponen de manifiesto sus conversaciones con Cory, en especial a la hora de reprocharle su conducta. En EL TEMIBLE MISTER CORY se hace



notar ya el estilo de Edwards, al que el realizador no siempre supo mantenerse fiel, con su excelente uso del scope, y en el que destacan su tratamiento irónico, en ocasiones incluso burlesco, del hedonismo, las charlas “confesionales” de una pareja ante una chimenea y la elegancia con que un encuadre y un leve movimiento de la cámara revelan el trasfondo de los personajes, como sucede en la conversación que *Abby* mantiene con *Cory* en las habitaciones que este tiene en su club. (...)

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “El temible *Mister Cory*”,
en sección “Pantalla digital”, rev. Dirigido, diciembre 2011.

(...) **EL TEMIBLE MISTER CORY** es ya una obra considerable en la carrera de Blake Edwards (...) Encubre, tras su fachada de comedia desarrollada en los ambientes de la alta burguesía norteamericana, una mirada ciertamente dura y mordaz sobre la escala de valores por la que se rige una sociedad dividida tan solo por el triunfo o el anonimato. Edwards escribió el guion por encargo de la Universal, tomando como base una historia publicada ya en una revista. Una vez terminado aquél, Tony Curtis –a la sazón amigo personal de Edwards y protagonista del film- (...) presionó al estudio para que le dejaran encargarse de la dirección. Edwards le devolvió el favor con intereses, ya que Curtis consiguió alguno de sus trabajos más convincentes a sus órdenes. La encomiable dirección de actores, concreta-



mente ese regusto amargo mezclado con el sarcasmo y una cierta dosis de ingenuidad que el director consigue extraer de la labor de Curtis, hace buenas las cristalinas declaraciones de Edwards sobre sus métodos y estilo. (...) Destaca ante todo el retrato nada excesivo de los modos, costumbres e ideario de esa alta burguesía que colisiona abiertamente con *Cory*, un representante de las clases humildes que inicia por amor, en apariencia, su inflexible ascenso social. Es una escalada tan irracional como destinada indefectiblemente al fracaso personal y la duda moral, que Edwards se encarga de subrayar dramáticamente con la excelente secuencia en la que el protagonista, convertido ya en propietario de un salón de juego, regresa al mísero barrio en el que creció. **EL TEMIBLE MISTER CORY** es un film amargo y errático pese a su envoltorio distinguido. No hay pasiones ni amores sinceros entre los personajes. Cada palabra parece un engaño, cada sentimiento rezuma autodestrucción. Cuenta algo similar a **Con faldas y a lo loco**, de Wilder, no en vano interpretada también por Curtis: el triunfo en la tierra de las grandes oportunidades a través del engaño y la manipulación sentimental. Pero por una vez, y sin que sirva de precedente en una hipotética comparación entre los dos cineastas, es Edwards quien demuestra más mala uva y acritud. (...) En clave de comedia, menos disparatada que de costumbre pero ya con los ingeniosos y cuidadísimos diálogos que le iban a hacer famoso luego, Edwards ofrece un claro antecedente de sus mejores y más característicos films. Las secuencias en el club de millonarios, y al final en el “Delphin Club”, son ya una satisfactoria prueba de las prometedoras condiciones del director para la comedia, y de su personal enfoque de la

misma mediante una puesta en escena donde se turnan ordenadamente, sin excederse casi nunca, tres elementos fundamentales: el diálogo, los “gags” visuales y el decorado. (En realidad, más que al decorado como tal habría que referirse a una determinada parte del mismo que, obrando cual objeto que cobrara vida, llega a desempeñar el papel de verdadero protagonista. En esto Edwards es radicalmente opuesto a Minnelli: en lugar de ser un todo individualizado, formado por yuxtaposición de motivos aislados pero perfectamente ensamblados en un conjunto armónico puesto exclusivamente al servicio de la subjetiva visión que de los personajes tiene el director, es una entidad autónoma y fraccionada en perenne hostilidad contra los personajes. O sea, mientras el minucioso detallismo minnelliano se diluye finalmente en la coherencia total de la entente resultante entre decorado y personajes -acuerdo obtenido por acumulación y difuminamiento-, en Edwards lo que priva es la individualización de ciertas partes del decorado para así mejor resaltar su oposición a los personajes -enfrentamiento producido por desintegración y destacamiento-).

Dos excelentes secuencias: la del intento de Tony Curtis de conquistar a Martha Hyer (truco de la motora) y la de la presentación a los padres de Kathryn Grant, muestran la validez del aserto anterior: la sabia dosificación de tan solo esos tres elementos -habría que añadir a los actores, en especial Tony Curtis, cuyo encanto y dinamismo nunca estuvo mejor utilizado-, resaltando alternativamente uno frente a los otros dos, origina toda una puesta en escena rica en sugerencias y plena de aciertos visuales, en la mejor vena del moderno “musical del gesto y del instante”. (...)

Texto (extractos):

Juan Antonio Molina Foix, estudio “Blake Edwards, la convicción del estilista”,
rev. Dirigido, marzo 1974.

Quim Casas, estudio “Blake Edwards, la sofisticación de la melancolía”, 1ª parte,
rev. Dirigido, abril 1995.







Martes 24 de mayo **21 h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

VACACIONES SIN NOVIA

(1958) EE.UU. 93 min.

Título Original.- The perfect furlough. **Director.-** Blake Edwards.

Argumento y Guión.- Stanley Shapiro. **Fotografía.-** Phillip H. Lathrop (2.35:1 Cinemascope - Eastmancolor). **Montaje.-** Milton Carruth. **Música.-** Frank Skinner. **Productor.-** Robert Arthur. Producción.- Universal International Pictures.

Intérpretes.- Tony Curtis (*cabo Paul Hodges*), Janet Leigh (*teniente Vicki Loren*), Keenan Wynn (*Harvey Franklin*), Linda Cristal (*Sandra Roca*), Elaine Stritch (*Liz Baker*), Marcel Dalio (*Henri Valentin*), Les Tremayne (*coronel Leland*), Jay Novello (*Rene Valentin*), King Donovan (*mayor Collins*), Gordon Jones (*"Sylvia"*), Alvy Moore (*soldado Marvin Brewer*), Troy Donahue (*sargento Nickles*), Dick Crockett (*Hans*), James Lanphier (*asistente del director del hotel*).

Estreno.- (EE.UU.) noviembre 1958 / (España) agosto 1959.



versión original en inglés con subtítulos en español

*Película nº 5 de la filmografía de Blake Edwards
(de 37 como director)*

Música de sala:
"Big Band Bossa Nova" (1961)
Quincy Jones & His Big Band



(...) Su siguiente film, *La pícaro edad* (1958), se resiente un poco de sus orígenes teatrales no solo en lo concerniente a lo convencional de su trama y sus personajes, sino también por haber hecho caer a su director en la trampa de procurar a toda costa ocultar su procedencia mediante la creación de una desenfadada sucesión de situaciones nuevas, a cuál más inverosímil, y la utilización artificiosa de recursos. (...)

Pero es con **VACACIONES SIN NOVIA** y **Operación Pacífico** cuando Edwards alcanza el éxito comercial y empieza a contar entre los críticos como algo más que un protegido y un epígono de Richard Quine. (...) **VACACIONES SIN NOVIA** y **Operación Pacífico** son dos comedias de ambiente bélico en las que Tony Curtis parece desplazarse sin problema alguno de un film a otro, dadas las características de sus personajes y el estilo que impone con su casi idéntica interpretación. Curtis es en ambos films un militar postizo, nunca un militar convencido de su profesión. Vividor, seductor, ingenioso y espabilado, el *cabo Paul Hodges* del primer film se prolonga en el *teniente Nick Holden* del segundo, gracias al trabajo de Curtis, la aproximación de Edwards a los personajes y, sin duda, la presencia de Stanley Shapiro como guionista en las dos ocasiones. *Hodges* no tiene demasiados escrúpulos. Recluido con un centenar de compañeros en una aislada estación polar, les convence de que la mejor forma de disfrutar el permiso para uno de ellos que concede el alto mando, es pasar unos días en París con la actriz *Sandra Roca* (Linda Cristal). Lógicamente es *Hodges* el beneficiario de ese permiso y, ya instalado



en la capital francesa, debe enfrentarse a la férrea teniente *Vicki Loren* (Janet Leigh), la oficial encargada de vigilar sus desmanes amorosos para que no deshonre al ejército.

Holden por su parte, lo tiene peor pero sale mejor librado desde el inicio mismo del relato. Es, en palabras de los rudos tripulantes del submarino donde acontece toda la acción de **Operación Pacífico**, un “*oficial figurín*”: adicto a las fiestas que celebra la jerarquía militar, amante del tenis y ataviado siempre con impecables uniformes hechos a medida en las tiendas de la Quinta Avenida, *Holden* se ha especializado en organizar desfiles militares. Es un oficial de recreos, un hombre de ideas como le gusta definirse. Destinado en calidad de oficial de reemplazo a un submarino en reparaciones, se gana la confianza de su superior, el *almirante Sherman* (Cary Grant), por conductos obviamente distintos a los desplegados por Curtis ante Janet Leigh en **VACACIONES SIN NOVIA**. Aquí se trata de saltarse todas las reglas burocráticas para conseguir los suministros necesarios, robando piezas, ropa, comida o lo que sea menester en los almacenes militares o en cualquier base que se ponga a tiro.

Arribistas de distinta catadura, en todo caso menos ambiciosos que el mismo Curtis en *El temible Mister Cory*, los dos protagonistas de **VACACIONES SIN NOVIA** y *Operación Pacífico* definen la parcela más irónica del cine de Edwards en su primera etapa. No hay personajes de características similares en sus películas posteriores a 1970, cuando el director ya había forjado el molde de la tipología caricaturesca que tan buenos resultados le daría en *La pantera rosa* y *El guateque*. *Holden* resulta, en este sentido, uno de los personajes más atractivos de su cine. “Crecí en un barrio llamado el Arca de Noé, porque o te movías en pareja o no te movías”, le dice *Holden* a *Sherman* para explicarle sus orígenes, parejos a los de *Cory*, y su nada heroica ligazón con el estamento militar. Un uniforme abre todas las puertas de la riqueza, y *Holden* necesita



emerger del mundo viciado en el que creció, situación muy distinta a la del personaje del mismo Curtis en **VACACIONES SIN NOVIA**, atrapado simplemente en las redes de su buen oficio de seductor. (...)

(...) **VACACIONES SIN NOVIA** es uno de los films preferidos de su autor pese a la rapidez con que fue rodado (...) y también pese a que, a primera vista, parece una de las comedias con Doris Day y Rock Hudson -hay dos razones: el peso, visual y narrativo, del look Universal de los últimos años cincuenta y primeros sesenta, de manera especial en el terreno de la comedia, que relaciona unos productos con otros, con independencia de quién fuera el realizador; y la personalidad de su guionista Stanley Shapiro, responsable principal de algunas de aquellas comedias-. (...)

Según propia confesión, Edwards trabajó en el “*con placer y todo marchó sobre ruedas*”. Y eso se nota en el resultado final. Aunque el guion no era nada especial, Edwards pudo contar de nuevo con Tony Curtis, y en general con un buen reparto en el que destacan Janet Leigh -recién salida de las manos de Welles (**Sed de mal**, *Touch of evil*, 1958)- y el excelente actor de composición Keenan Wynn. Con estos ingredientes más bien precarios, Edwards acertó, sin embargo, a encontrar un adecuado tono de comedia que se mantiene sin desmayo a lo largo de todo el film, con episodios tan delirantes como el de la persecución de Janet Leigh en el camión-cisterna de “Valentin et Fils”, o ese malentendido en el hotel entre el botones, el barman, un marido ofendido, y el



representante de Linda Cristal (...) Planteada con un estilo muy suelto y trepidante -la publicidad de la época anunciaba 287 gags-, **VACACIONES SIN NOVIA** está plagada de detalles vistosos y en ella se observan esbozos de elementos desarrollados posteriormente con mayor profundidad por Edwards.

Citemos algunos de sus elementos más definitorios: (1) Hay un personaje en la secuencia de apertura, el *mayor Collins* (King Donovan), cuyos ademanes torpes y sus continuos encontronazos con personas y objetos ya anuncian, de manera nada comedida, las características esenciales del *inspector Clouseau*. (2) Al cineasta no le importa cualquier concepto relacionado con el naturalismo: Janet Leigh, la estirada militar, no duda en ataviarse con una simple sábana, que gracias a unos improvisados retoques y a la ayuda de un cordel convierte en un vestido que la asemeja a una vestal para cenar con Curtis y la divertida familia de propietarios vinícolas. (3) Los colores son casi siempre muy neutros -primera colaboración con Philip Lathrop-, nada sofisticados pese al tradicional gusto colorista con el que los realizadores norteamericanos de la generación de Edwards contemplaban sus escapadas parisinas. Las habitaciones del hotel, por ejemplo, están en consonancia con el color de los uniformes militares de los protagonistas. (4) Edwards maneja con elegancia las situaciones típicas de comedia que se producen en espacios cerrados e inamovibles. Un buen ejemplo es la secuencia en las literas del avión que lleva a Curtis a París, similar a la de las literas del tren en **Con faldas**

y a lo loco. (5) Predilección por el plano general, coherente con la elección del scope: cuando se descubre que *Sandra* está embarazada, Edwards mantiene el plano general combinado, con la ayudante de *Sandra* pidiéndole al médico que guarde silencio en el margen izquierdo del encuadre, la escéptica *Vicki* en el centro del mismo, y el *mayor Collins* entrando en la habitación de la actriz embarazada por la derecha de la pantalla. (6) La utilización del plano-secuencia para reforzar un sentimiento o una situación cómica: así construye Edwards la escena en la que varios botones comunican las aventuras amorosas de *Hodges* por todo el hall del hotel. (7) Edwards intenta siempre estar al día siguiendo su concepto de la modernidad social: en la primera fiesta parisina, *Sandra* se apasiona por bailar el mambo, uno de los ritmos latinos que sonaban con fuerza en la época -en La pícara edad era la rumba lo que fascinaba a *Curd Jurgens* y *Debbie Reynolds*-.

Aparte de todo esto, en numerosos momentos surge la inventiva de Edwards en la utilización de “gags” perfectamente integrados en la acción, y lo que es mejor, consigue por vez primera conciliar diálogos, “gags” visuales y objetos del decorado para crear ingeniosas secuencias de la más fina comedia estilo *Hawks* (ejemplo: el intento de huida de *Curtis* disfrazado de botones; de la conjunción de los diferentes elementos: disfraz, bombilla y puerta (objetos del decorado) y su desconocimiento del francés (diálogo), se deriva el gracioso descubrimiento del engaño). (...)

Texto (extractos):

Juan Antonio Molina Foix, estudio “Blake Edwards, la convicción del estilista”,
rev. Dirigido, marzo 1974.

Quim Casas, estudio “Blake Edwards, la sofisticación de la melancolía”, 1ª parte,
rev. Dirigido, abril 1995.

José Mª LaTorre, “Vacaciones sin novia”,
en sección “Última sesión”, rev. Dirigido, julio-agosto 2000.









Viernes 27 de mayo 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

OPERACIÓN PACÍFICO

(1959) EE.UU. 124 min.

Título Original.- Operation Petticoat. **Director.-** Blake Edwards.
Argumento.- Paul King y Joseph Stone. **Guión.-** Stanley Shapiro y Maurice Richlin. **Fotografía.-** Russell Harlan (1.85:1 - Eastmancolor).
Montaje.- Frank Gross y Ted J. Kent. **Música.-** David Rose (y Henry Mancini). **Productor.-** Robert Arthur. **Producción.-** Granart Company para Universal International Pictures. **Intérpretes.-** Cary Grant (comandante Matt Sherman), Tony Curtis (teniente Nicholas Holden), Joan O'Brien (teniente Dolores Crandall), Dina Merrill (teniente Barbara Duran), Gene Evans (jefe Molumphry), Arthur O'Connell (jefe de máquinas Sam Tostin), Dick Sargent (Stovall), Virginia Gregg (mayor Edna Heywood), Robert Simon (capitán Henderson), Robert Gist (teniente Watson), Gavin McLeod (Ernest Hunkle), George Dunn (El profeta), Dick Crockett (Harmon), Marion Ross (teniente Colfax).
Estreno.- (EE.UU.) diciembre 1959 / (España) noviembre 1960.



versión original en inglés con subtítulos en español

1 candidatura a los Oscars: Argumento y Guión Original

Película nº 6 de la filmografía de Blake Edwards (de 37 como director)

Música de sala:
“Mr. Lucky Goes Latin” (1961)
Henry Mancini



“La mayoría de mis personajes militares y policías tienen algo en común: son bastante estúpidos. Y eso es, de nuevo, el recurso de la exageración. Creo que no se debe tomar a esta clase de autoridades con mucha seriedad: es un gran peligro que termina en guerras y brutalidades. Hay un sitio para el ejército, pero lo peor y más peligroso que un país puede poseer es un ejército profesional; sin el civil, el cual solamente pasa y de este modo puede compadecer y acentuar la idiotez de tomárselo en serio, se está en un gran peligro. Los EE.UU. están en un gran peligro ya que poseen un ejército profesional. La prueba de este peligro se halla actualmente en Vietnam. No es como la guerra que yo hice, la 2ª, o la de Corea; en este caso, eran civiles que decían ‘terminemos y vayámonos’. Además, Hitler era algo que todos podían comprender. Entonces había una razón para combatir por su país. Sé que voy a enemistarme con ciertas personas, pero estoy en contra de toda institución de esta clase. Mi mujer, Julie Andrews, rodó una película que se acercaba a mi idea: era La americanización de Emily (The americanization of Emily) de Arthur Hiller. Cuando se elevan estatuas, se sacan las estrellas doradas y la charanga toca música marcial, hacemos de la guerra algo bueno. A varios instintos humanos los llamamos fundamentales sin que sean necesariamente los mejores. El papel de un dramaturgo consiste en evidenciarlo y decir: ‘Uds. son idiotas’. Muchos no querrán comprenderlo, sin embargo hay que hacerlo comprender. (...)”

Blake Edwards

(...) Como sucede con la mayor parte de las mejores comedias norteamericanas, **OPE-RACIÓN PACÍFICO** es una comedia realista en la que se introducen elementos absurdos, y no, como sucedería más tarde en la obra de Edwards, una comedia absurda con elementos realistas. (...) En eso se encuentra su mejor baza: es un film bélico con elementos de comedia, un relato bélico que no acaba de tomarse a sí mismo demasiado en serio. Después de



que el globo terráqueo que distingue a los estudios Universal se convierta en una claraboya por la cual desfilan los genéricos, el comienzo tiene cierto aire severo: el *almirante Sherman* (Cary Grant)¹ va a despedirse del submarino “Tigre del Mar”, del que estuvo al mando como capitán en los días de la Segunda Guerra Mundial y que ahora está destinado al desguace; cuando entra en el que fue su camarote, su mirada expresa un sentimiento de adiós y un leve toque de nostalgia, que se acentúa al tener entre las manos su viejo diario de navegación. La lectura del diario facilita el salto al pasado, la mirada retrospectiva: un viaje en tiempos de guerra, cuya peculiaridad consistió en que los tripulantes tuvieron que compartir el reducido espacio del submarino con un grupo de cinco enfermeras. El inicio de la lectura del diario, y por lo tanto del recuerdo, continúa siendo severo: el submarino es bombardeado por la aviación japonesa y queda seriamente dañado. Pero Edwards introduce ya en ese nuevo comienzo algunos apuntes grotescos (el ataque ha pillado por sorpresa a los marineros y varios de ellos corren por cubierta sin pantalones), sin que por eso disminuya la idea del peligro de la situación; es decir, aunque el ataque es real y las bombas causan un efecto devastador, el detalle lo hace parecer (sólo parecer) menos peligroso, igual que sucede con el bombardeo japonés que, cerca ya del final, acaba con la celebración del Nuevo Año en cubierta y da lugar a una imagen brillante (la comida barrida por las aguas tras la inmersión

¹ Con su carrera en franco despegue, Universal preguntó a Tony Curtis qué quería hacer a continuación: “una comedia ambientada en un submarino durante la guerra”, dijo el actor. Con el ok del estudio, le dijeron que conseguirían a Jeff Chandler o a Robert Taylor para el papel del capitán. Curtis rechazó sus opciones y dijo que quería a Cary Grant. El estudio habló con Taylor, quien estaba tan interesado en el papel que accedió a ofrecerle a Curtis el cinco por ciento de su parte de los ingresos brutos. Curtis se mantuvo firme y el papel fue otorgado a Grant, que repetía así un personaje que ya había interpretado en la magnífica *Destino:Tokio* (*Destination Tokio*, Delmer Daves, 1943).



del submarino): la fiesta hace menos dramático el bombardeo y éste hace menos festiva aquélla. Así, del mismo modo, la lectura del diario de navegación, comenzada con un tono en el que el forzado intimismo del lector (*Sherman*) se mezcla con un asomo de solemnidad (un almirante rememora su pasado a través de esas páginas manuscritas sabiendo que uno de sus componentes, el submarino, está a punto de desaparecer para siempre), se va despojando de la gravedad inicial también mediante la introducción del humor, sobre todo desde la llegada de las cinco mujeres al submarino: la dificultad de que dos personas atravesasen un pasillo sin tocarse; el uso de un corsé para lograr que funcione un motor; las duchas compartidas; la *teniente Crandall* (Joan O'Brien) pulsa sin querer la sirena de alarma, o deja su cigarrillo en la taza que *Sherman* va a utilizar para el café, o frustra el lanzamiento de un torpedo contra un destructor²; y alcanza sus puntos extremos cuando el submarino es pintado de color rosa³, y con el recurso a la ropa interior de las cinco damas

2 Lo que acabarán “hundiendo” es un camión. Y esto se inspiró en un incidente real que ocurrió en 1944. El 9 de agosto, el USS “Bowfin” (SS-287) siguió a cuatro barcos japoneses hasta el puerto de Minami Daito. Disparó sus seis torpedos de proa a los barcos amarrados, golpeando tres y hundiendo dos de ellos, pero un torpedo se desvió y golpeó un muelle. Un autobús estacionado en él voló por los aires y fue arrojado al agua por la explosión.

3 Nada descabellada debido a la falta de suficiente pintura de fondo de plomo rojo o plomo blanco, como demuestra el siguiente caso real: un submarino con base en Cavite, el USS “Sea-Dragon”, salió de patrulla totalmente pintado de rojo; su pintura negra original había sido dañada por el fuego en un ataque aéreo y terminó desprendiéndose. Acabó hundiendo tres barcos japoneses durante este tiempo, lo que llevó a los nipones a hacer transmisiones de radio sobre la existencia de un “peligroso submarino rojo”.



para impedir que sea hundido por la propia flota americana. Sin embargo, en **OPERACIÓN PACÍFICO** hay mucho más que eso. Para empezar, destaca un tratamiento irónico de la burocracia militar, reflejada en la dificultad de *Sherman* para obtener lo que necesita para hacerse a la mar (el incidente del papel higiénico es ilustrativo)⁴, pero también en el hecho de que *Sherman* deba servirse de un pícaro, trepa y gigolo, el teniente *Holden* (Tony Curtis), como jefe de aprovisionamiento. Hay asimismo interés por situar la historia que se narra en el marco de los hechos reales⁵ mediante la insistencia en mostrar fechas y nombres (lo cual apoya mi consideración de **OPERACIÓN PACÍFICO** como película bélica realista, aunque dotada, como decía, de elementos humorísticos, tal como sucedía en otra posterior de Edwards, *¿Qué hiciste en la guerra, papi? / What did you do in the war, Daddy?*, 1966). Y está, en fin, la idea de hacer del personaje de Holden un contrapunto de Sherman: si uno representa el lado tradicional de la Marina (*Sherman* parte con el submarino sin que éste haya sido reparado del todo, con el propósito de poder entrar cuanto antes en combate:

4 Basada en una carta real al departamento de suministros del astillero naval de Mare Island por el teniente comodoro James Wiggin Coe del submarino USS "SkipJack" (SS-184).

5 Además de todo lo citado, éste otro que coincide con el arranque argumental del film: al principio de la guerra, el submarino USS "SeaLion" (SS-195) fue hundido por la aviación japonesa en el muelle de Cavite en Filipinas.



“usted pretende hacer su guerra”, le dirá Holden), otro encarna a su parodia (ceñida, eso sí, a los límites fijados por las ordenanzas militares). Lo más divertido son los planos generales del submarino durante su avance por la mar y los estremecedores rugidos de la maquinaria, propios de una fiera malherida... Pero, ¿acaso no es propio de las buenas comedias hablar de cosas serias en voz baja? (...)

Texto (extractos):

José M^a LaTorre, “Operación Pacífico”,
en sección “Pantalla digiatl”, rev. Dirigido, febrero 2007.

(...) Similar a **Vacaciones sin novia** en cuanto al ambiente militar en el que se desarrolla la acción, **OPERACIÓN PACÍFICO** presenta unas características muy semejantes, con la ventaja de que su imprevisto éxito aclaró del todo el futuro de su director, que a partir de entonces pudo contar con más medios y controlar mejor el producto final. Igual historia de corte convencional, idéntico desenfado en el tratamiento, semejante desenvoltura en los siempre alusivos diálogos, y si cabe una más abundante e irrespetuosa utilización de los más sorprendentes objetos: ropa interior de las enfermeras, equipo de golf de Curtis, diario de a bordo, y como figura estelar el submarino rosa, verdadero protagonista del film, alrededor del cual oscilan los innumerables “gags” que se suceden casi ininterrumpidamente a todo lo largo del mismo. Y al igual que ocurría en **Vacaciones sin novia** el “*humor un poco particular y bastante caustico pero serio*”, que el propio Edwards se reconoce poseer, brilla en ocasiones en todo su esplendor, y no al servicio de una simple sátira de ambientes o instituciones (la Marina, la guerra, el



matriarcado, etc.) sino más bien a modo de provocación que, por los regocijantes caminos del disparate y la irrisión, destruya o inhiba los apriorísticos condicionamientos éticos del público. (...)

(...) Al revés de Sam Fuller, que decidió filmar en formato ancho las tensas peripecias en el interior del submarino de **El diablo de las aguas turbias**, Edwards optó en este caso por lo más cómodo y encerró a los personajes de **OPERACIÓN PACÍFICO** en otro submarino contemplado con encuadres cortos, objetivos cercanos y pantalla cuadrada. La última de las cuatro películas para la Universal se construye en un largo flashback, recurso no demasiado empleado por Edwards. El inicio es más próximo al de un drama bélico: el *almirante Sherman* llega al que fuera su submarino minutos antes de que sea llevado al desguace; entra en su camarote, encuentra el diario de a bordo y empieza a leerlo, trasladándose con él al pasado, a la costa de las Filipinas en plena Segunda Guerra Mundial. El "Tigre del Mar", así se llama el submarino en cuestión, queda totalmente inutilizado después de un ataque de la aviación japonesa. *Sherman* y sus hombres disponen de dos semanas para ponerlo en condiciones de viajar hasta un astillero, donde será reparado en su totalidad. Si no lo consiguen, el aparato deberá ser destruido. **OPERACIÓN PACÍFICO** es, pues, la lucha de un grupo humano, representantes de una camaradería no demasiado distante a la mostrada por *Hawks* en el grueso de su filmografía, para salvar el submarino que les ha albergado durante los largos días de la contienda. Es una empresa casi imposible y, como todas las metas inalcanzables, tiene un hálito de poética aventura. Edwards contempla la hazaña con su habitual sentido del humor, incrustando en la claustrofóbica peripecia algunos rasgos de su estilo sofisticado pese a las concepciones diametralmente opuestas del decorado con otras de sus películas. En **OPERACIÓN PACÍFICO** ya aparecen algunos temas queridos por Edwards: *Sherman* debe aceptar en el submarino la presencia

de cinco mujeres, también militares, que definen por sí solas la teoría de los personajes que se encuentran donde nunca deberían estar, idea sobre la que gira la posterior **El guateque**. Una de estas mujeres, *Dolores Crandall* (Joan O'Brien), parece heredar las torpezas del *mayor Collins* de **Vacaciones sin novia** y, por esta razón, se convierte en un esbozo femenino de *Clouseau*. Su capacidad para crear constantes alteraciones en el interior del submarino, desde depositar descuidadamente un cigarrillo en la taza de café del almirante hasta accionar el lanzamiento de un torpedo por error, la hacen acreedora del último gag del film cuando, ya convertida en la esposa de Sherman, llega atropelladamente en automóvil al muelle para buscar a su marido y choca con el coche de éste, ante las mismas narices de un estoico Grant que ha aprendido a convivir con semejante y atractiva fuente de desgracias domésticas. Película recordada esencialmente por sus detalles chocantes -el submarino pintado de rosa-, la redimensión de objetos y vestuario en la panza de la nave -las mujeres ponen a secar su ropa interior en las calderas- y sus toques de sofisticación a pesar del contexto en el que se desarrolla la acción -los escarceos seductores de *Holden* en su reducido camarote-, **OPERACIÓN PACÍFICO** cuenta con otros detalles dignos de tener en cuenta. No es el menor su capacidad para aislarse de la contienda bélica que sirve de detonante al relato, haciendo permanente abstracción de la misma, o, sobre todo, la habilidad manifiesta en Edwards para cambiar el sentido de un personaje entre dos secuencias seguidas, lo que va de la presentación de *Holden* como un fantoche a sus decididas acciones en ropa de camuflaje para conseguir los suministros que no llegan por vía legal. En el cine de Edwards las apariencias a veces también engañan, y hay que profundizar en los personajes antes de juzgarlos y sentenciarlos. (...)

Texto (extractos):

Juan Antonio Molina Foix, estudio "Blake Edwards, la convicción del estilista",
rev. Dirigido, marzo 1974.

Quim Casas, estudio "Blake Edwards, la sofisticación de la melancolía", 1ª parte,
rev. Dirigido, abril 1995.







Martes 31 de mayo **21 h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

DESAYUNO CON DIAMANTES

(1961) EE.UU. 114 min.

Título Original.- Breakfast at Tiffany's. **Director.-** Blake Edwards.
Argumento.- La novela homónima (1958) de Truman Capote. **Guión.-** George Axelrod. **Fotografía.-** Franz Planer y Philip Lathrop (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.-** Howard Smith. **Música.-** Henry Mancini.
Canción.- "Moon river" de Henry Mancini & Johnny Mercer, cantada por Audrey Hepburn. **Productor.-** Martin Jurow y Richard Shepherd.
Producción.- Jurow-Shepherd Production para Paramount Pictures.
Intérpretes.- Audrey Hepburn (*Holly Golightly*), George Peppard (*Paul Varjak*), Patricia Neal (*Edith*), Buddy Ebsen (*Doc*), Martin Balsam (*O.J. Berman*), José Luis de Vilallonga (*José da Silva Pereira*), John McGiver (*vendedor en Tiffany's*), Dorothy Whitney (*Mag Wildwood*), Mickey Rooney (*señor Yunioshi*), Stanley Adams (*Rusty Trawler*), Allan Reed (*Sally Tomato*), Claude Stroud (*Sid Arbutck*), Elvia Allman (*bibliotecaria*), "Orangey" ("Gato"). **Estreno.-** (EE.UU.) octubre 1961 / (España) noviembre 1963.



versión original en inglés con subtítulos en español

2 Oscars: Banda Sonora y Canción

3 candidaturas: Actriz principal, Guión Adaptado y

Dirección artística en color (Hal Pereira, Roland Anderson, Sam Comer y Ray Moyer)

Película nº 8 de la filmografía de Blake Edwards (de 37 como director)

Música de sala:

Desayuno con diamantes (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961)

Banda sonora original de **Henry Mancini**



MOON RIVER

Words by JOHNNY MERCER
Music by HENRY MANCINI

Slowly

C C Am F
Moon Riv - er, wid - er than a

C F C Eb7-9 Eb7
miles I'm cross - ing you in style some day Oh

Am Eb7 F Eb7-9
dream - mak - er, you heart - break - er, where -

Am Am7 Eb7-9 Eb7 Eb7-9 Ab7 Eb7 Eb7
ev - er you're go - ing I'm go - ing your way
Two drift - ers
off to see the world
There's such a lot of world
to see
We're after that same
rainbow's end
Waiting round the bend
My huckleberry friend
Moon river
and me"

© Famous Music Corporation, USA
Famous Records, London, W.Y. J.P.A.

“Moon river
wider than a mile
I’m crossing you in style
some day
Oh dream maker
you heart breaker
wherever you’re going I’m going your way
Two drifters
off to see the world
There’s such a lot of world
to see
We’re after that same
rainbow’s end
Waiting round the bend
My huckleberry friend
Moon river
and me”



(...) **High Time**, que cerró una primera etapa en la carrera de Edwards, fue un tropiezo, afortunadamente sin consecuencias posteriores y pronto olvidado por todos: una superproducción de la Fox en Cinemascope y color DeLuxe para mayor lucimiento de dos cantantes: el ya en declive Bing Crosby, y el entonces en auge Fabian. Como relleno, había una absurda historia de ambiente universitario, en la que no podía faltar el consabido travestismo (la divertida secuencia del baile, sin duda la mejor del film) (...). La película sirve de engarce entre décadas, temas y estilos, sirviendo de puente anónimo entre el período de esplendor en la Universal y la estilizada aparición de **DESAYUNO CON DIAMANTES** (...) Tom y Frank Waldman firmaron por vez primera un guion a las órdenes de Edwards y, también por primera vez, el director pudo contar con una banda sonora de Henry Mancini, con el que sólo había trabajado en el medio televisivo. (...)

En efecto, a partir de 1960, el nombre de Edwards empieza a cotizarse, y comienza para él su etapa de máximo esplendor y plenitud, la que le sirvió para encontrarse a sí mismo y acabar de definir su personalísimo “touch” que, parafraseando el célebre dicho sobre Wyler, puede calificarse de “estilo con estilo”. De la noche a la mañana, el representante de Audrey Hepburn le llamó para dirigir **DESAYUNO CON DIAMANTES** al no poder contar aquélla con sus habituales Wilder o Wyler. En tales circunstancias, y con un guion íntegramente confeccionado por George Axelrod, nadie hubiera pronosticado los sorprendentes resultados que obtuvo Edwards, limitándose - según declaraciones propias- a darle “*naturalidad y frescura al asunto, conservando lo que había de sofisticado*”. A propósito de este film y de su realización, se ha hablado mucho de “preciosismo”, “ejercicio de virtuosismo”, “irracionalidad”, “manierismo”, “poesía de lo pintoresco”, “comedia petrificada y reducida a esquemas”, “fantasía de encopetada revista ilustrada”, “pasión por lo indeciso”, etc. Pero lo cierto es que en dicho film (...) hay mucho más que una comedia caótica e inverosímil, al estilo de sus



anteriores films. Pese a la permanencia de numerosos elementos cómicos (todo el personaje de Mickey Rooney, y el gracioso *party*, totalmente improvisado en el estudio), la continua revalorización de objetos y decorado, y la inesperada irrupción de estilizadas secuencias musicales a lo Quine o Donen (robo en la tienda; secuencia final bajo la lluvia, etc.), lo cierto es que el film consagraba definitivamente a Edwards como consumado estilista con un regusto especial para recrear visualmente -con la ayuda de su brillante ingenio verbal- el doloroso y revelador itinerario íntimo de unos seres marginados e insatisfechos que se debaten en medio de la duda, la insinceridad y el miedo, en un mundo falso y hueco en el que no tienen cabida. Nadie como Edwards para perfilar imaginativamente un bosquejo de ese mundo que atenaza y frustra a sus personajes, y para deleitarse reflexivamente con la nostálgica belleza de sus tenues sentimientos y sus casi imperceptibles relaciones. Todas las emociones, estados de ánimo oscilantes, vacilaciones e indecisiones, intimidades, en una palabra los entresijos de sus, en general, magníficamente trazados personajes, quedan magistralmente plasmados y al descubierto, en los numerosos momentos de plenitud total del film, momentos en los que la milagrosa conjunción de todos los elementos puestos al alcance del director, convenientemente ensamblados con maestría, remiten al espectador a un estado de armonía superior desde donde contemplar lúcida y activamente, con pasión, un universo completamente aprehendido y fijado, transcendido. (...)

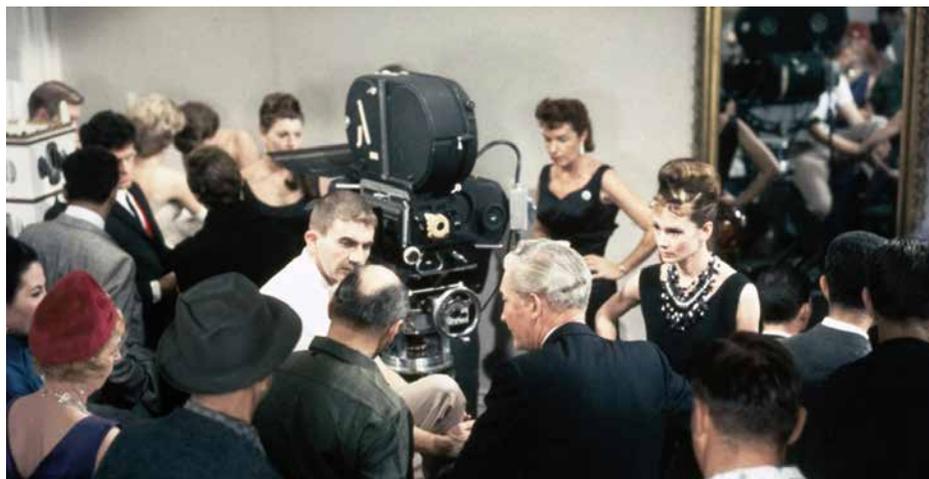
Texto (extractos):

Juan Antonio Molina Foix, estudio "Blake Edwards, la convicción del estilista", rev. Dirigido, marzo 1974.



(...) Si la categoría, el impacto y la perdurabilidad de una película se miden por sus características genuinas e intransferibles, por aquel brillo especial que no encontramos en ninguna otra, **DESAYUNO CON DIAMANTES** puede considerarse como uno de los grandes mitos de la Historia del Cine. Y ese brillo lo aportan las inolvidables melodías de Henry Mancini, la suave y elegante puesta en escena de Blake Edwards, los suntuosos vestidos diseñados por Hubert de Givenchy y, sobre todo, la magistral interpretación de Audrey Hepburn. Verla deslizándose por el escenario con la finura y distinción que caracterizó toda su carrera es un espectáculo irrepetible. Ella llena toda la pantalla. Y quizás eclipse las demás virtudes de este maravilloso film, al que el paso del tiempo no ha atenuado el aroma de perfección que brota de sus imágenes.

DESAYUNO CON DIAMANTES tiene su punto de partida en una breve y deliciosa novela de Truman Capote, "Desayuno en Tiffany's", un retrato irónico que satirizaba los ambientes intelectuales y snobs neoyorquinos de finales de los años cincuenta. *Holly Golightly*, la heroína del libro, había hecho su primera aparición en la fértil imaginación de Capote en julio de 1955, pero no fue hasta el verano de 1957 cuando tomó cuerpo la historia de esta chica de vida promiscua que acepta de sus acompañantes billetes de cincuenta dólares para ir al tocador. A finales de octubre de 1958, el relato llegó a las librerías, y su protagonista no tardó en encaramarse al hall de los famosos de la narrativa norteamericana. Con la publicación del libro se produjo lo que Truman llamó "la infalible apuesta por Holly Go-



lightly”: la mitad de las mujeres que conocía, y algunas que no, aseguraban ser el modelo de su disparatada heroína. Incluso una mujer de Manhattan que tenía el mismo apellido también entró en el juego. Y acusándole de violación de la intimidad y de libelo le puso una demanda reclamándole ochocientos mil dólares de indemnización. El caso no fue más allá. “*Es ridículo que pretenda ser mi Golightly*”, declararía el autor. “*Tengo entendido que es una mujer robusta de casi cuarenta años. Es como si Joan Crawford pretendiera ser Lolita*”. Lo cierto es que casi todas las jóvenes que había conocido y admirado le sirvieron de modelo para *Holly*, sobre todo su amiga Doris Lilly. Pero a quien más se parece el personaje, en lo espiritual, que no en lo físico, es a su creador. No solamente comparte su filosofía, sino también sus temores y ansiedades: “*Los viles sofocos*”, como los llama ella. “*Tienes miedo y te hartas de sudar; pero no sabes de qué tienes miedo*”, dice a modo de explicación. Para *Holly*, el remedio es meterse en un taxi e ir a Tiffany’s, porque “nada malo puede suceder entre ese delicioso olor a plata y a carteras de piel de cocodrilo”, y su sueño es desayunar en un marco tan reconfortante.

La mayoría de los críticos literarios se mostraron encantados con “Desayuno en Tiffany’s”. El elogio más agradable, sin embargo, vino de un colega poco propenso a los halagos. “*A Truman Capote no le conozco bien, pero me gusta*”, escribió Norman Mailer. “*Es tan agrio como una solterona, pero en el fondo es un diablillo y el más perfecto escritor de mi generación. Es quien escribe las mejores frases, palabra por palabra, ritmo a ritmo. Yo no tocaría ni una sola palabra en ‘Desayuno en Tiffany’s’, que se convertirá en un pequeño clásico*”. El éxito de la obra no pasó inadvertido en Hollywood, y la Paramount encargó a George Axelrod su adaptación para la pantalla. “*No era una historia para el cine*”, ha comentado Axelrod. “*En el libro no ocurría prácticamente nada. Solo había una chica magnífica, un papel perfecto para Audrey Hepburn. Lo que teníamos que hacer era inventar un argumento, incluir una historia de amor importante y*



convertir al héroe en un heterosexual de pelo en pecho”. Y eso fue lo que se hizo. La acción se trasladó a los años sesenta¹ y a un elegante barrio neoyorquino. El narrador sin nombre se convirtió en *Paul Varjak*. Su amor platónico devino en pasión física. Y *Holly*, la escandalosa, la misteriosa, la insondable, se transformó en *Holly*, “la buena chica descarriada que acaba por arrepentirse de sus pecados”. En una entrevista realizada en 1990, Hepburn reconocía que era “imposible mantener todos los diálogos del libro. Los censores no lo hubieran permitido. Además, no creo que *Holly* haya estado con tantos hombres como dice. Es que a ella le gusta crearse una fachada exótica, porque en realidad no es más que una pueblerina que se ha metido en un ambiente que le queda grande”.

La película fue concebida originalmente como un vehículo para Shirley MacLaine, aunque se dice que Capote escribió el personaje de *Holly* pensando en su adorada Marilyn Monroe². Al final, Shirley rechazó la oferta porque no deseaba verse encasillada en ese tipo de papeles y el estudio tuvo la brillante idea de recurrir a una de sus estrellas más resplandecientes, Audrey Hepburn, cuyas tremendas dudas acerca de sus posibilidades de interpretar a una chica de vida promiscua pusieron en peligro su participación en el film. La imagen

1 La historia de la novela está escrita como si ocurriera en 1943

2 Otras actrices barajadas para el personaje fueron Kim Novack y Jean Seberg.



pública de la actriz inclinó a los productores a difuminar un tanto la amoralidad de la novela, ya de por sí diluida por la censura de la época. Axelrod rebajó de tono la condición de *call-girl* de la protagonista y la convirtió en una especie de ingenua soñadora un poco excéntrica, sin que por ello perdiera su incisividad y su poesía. Además, edulcoró el desenlace del relato original y transformó el melancólico final en un previsible pero coherente -para la época- *happy end*. En la novela, lo último que sabemos de la mordaz *Holly Golightly* es que está en Sudamérica, donde ha encontrado o “espera” encontrar el amor y la estabilidad económica, o algo parecido en todo caso. Sin embargo, en la versión cinematográfica, *Holly* acaba yéndose con el chico “mantenido”³.

Para dar la réplica a la estrella se eligió a George Peppard⁴, un actor deseoso de

3 Existía otro final previsto para el film. Según Sammy Wasson, en *Fifth Avenue, 5 AM: Audrey Hepburn, Breakfast at Tiffany's, and the Dawn of the Modern Woman*: “En el otro final, *Holly* y *George* están en el callejón, recuperan al gato y luego simplemente comienzan a caminar por la calle y se desvanecen. No hay un crescendo romántico, ni ningún un abrazo. Es más agri dulce”.

4 Steve McQueen también fue contactado para interpretar el personaje de Paul. He incluso el propio novelista se ofreció para tal menester: según parece, al vender los derechos de su novela a los productores Richard Shepherd y Martin Jurow, Capote expresó su deseo de interpretar ese personaje, quizás con la esperanza/deseo de compartir película con su adorada Marilyn Monroe...La pareja de productores esquivó el problema con éxito.



hacerse con un lugar bajo el sol de Hollywood. **DESAYUNO CON DIAMANTES** se presentaba como la película que podía encumbrar a este joven intérprete con aspecto de galán cuyo lanzamiento se había producido un año antes en **Con él llegó el escándalo** (*Home from the Hill*, 1960), el excelente melodrama de Vincente Minnelli. La cabecera del reparto se completó con dos representantes del Hollywood dorado: Patricia Neal, como la mujer madura y millonaria necesitada de un gigoló, y Mickey Rooney⁵, como el intemperante Sr. Yunioshi. De la dirección iba a encargarse John Frankenheimer, un veterano de la televisión neoyorquina que había debutado en el cine en 1957, con una película de bajo presupuesto titulada *The Young Stranger*. De hecho, él y George Axelrod ya llevaban un tiempo trabajando en el guion, pero entonces, según el realizador, “*Audrey Hepburn entró en el proyecto y me despidieron, porque, claro, ella no me conocía. Yo había hecho mucha televisión pero no había dirigido nada para el cine; así es que*

5 El director Blake Edwards estaba almorzando con Mickey Rooney en un elegante restaurante de Hollywood cuando el actor se opuso a que el camarero le sirviera y aliñara su ensalada y procedió a mostrar la forma “adecuada” de hacerlo. Edwards pensó que la manera de Rooney de hacerlo era tan divertida que la incluyó en la película. No obstante, en 2006, Edwards confesaba que cuando se hizo ésta, no pensó en las implicaciones de elegir a un actor occidental como Rooney para dar vida a un personaje oriental, japonés para más señas: “*mirando hacia atrás, desearía no haberlo hecho nunca... y daría cualquier cosa por poder rehacerlo*”.

me echaron”⁶. Para sustituirle se contrató a Blake Edwards, un brillante cineasta al que la crítica empezaba a ver como algo más que el discípulo aventajado de Richard Quine. El director se incorporó al proyecto cuando el guion ya estaba ultimado, pero aun tuvo tiempo de introducir secuencias de su propia cosecha, como la de la fiesta en el apartamento de la protagonista (improvisada en su práctica totalidad en el mismo plató de rodaje)⁷. Hubert de Givenchy vistió a la estrella⁸, Franz Planer cuidó de la fotografía y Henry Mancini compuso –con letra de Johnny Mercer– una de las melodías más bellas de todos los tiempos y una de las canciones más inolvidables: “Moon River”⁹, símbolo y guía para toda una generación que llegó a tentar a gente tan diversa como Frank Sinatra y Louis Armstrong. Dicen que este músico sofisticado, genial e innovador escribió el tema en tan solo media hora y es de suponer que los ojos de Audrey tuvieron mucho que ver en este pequeño milagro. Pocas veces tan poco tiempo ha resultado tan rentable. Aquella armónica que apuntaba la canción ya clásica, ganó tres premios Grammy y solo siete años más tarde ya se habían grabado más de quinientas versiones en todo el mundo. Sin olvidar que obtuvo dos Oscar de la Academia: mejor banda sonora y mejor canción. Treinta minutos de oro. Como recordaba Henry Mancini en un homenaje póstumo a la actriz, “*Moon River se escribió para ella. Nadie la ha entendido tan bien. Ha habido más de mil versiones de Moon River, pero la suya es la mejor con diferencia. Cuando hicimos un pase de prueba de la película, el presidente del estudio vino a verla y dijo: ‘Lo que está claro es que esa puta canción hay que quitarla’. ¡Audrey saltó de su asiento como si la hubieran pinchado! Mel Ferrer tuvo que ponerle la mano sobre el brazo para contenerla. Es la única vez que la he visto a punto de perder los papeles*”. Según otras fuentes, la actriz reaccionó ante la infortunada ocurrencia del gerifalte del estudio con estas palabras: “*¡Sobre mi cadáver!*”¹⁰

6 John Frankenheimer había sido contratado para rodar la película con Marilyn Monroe. Su despido le permitió dirigir, también con guion de Axelrod y a partir de otra novela –“The Manchurian candidate” (1959) de Richard Condon–, la magistral **El mensajero del miedo** (1962).

7 Edwards encargó varias cajas de champán y dejó que éste fluyera entre los actores –no eran figurantes–, permitiendo que todos contribuyeran con ideas de comportamiento “escandaloso”.

8 *Holly Golightly* usa los mismos vestidos durante toda la película; simplemente cambia los accesorios para darle a cada atuendo un aspecto diferente. Su vestido recto negro aparece en la película al menos en cuatro ocasiones.

9 Fue Blake Edwards quien incorporó a Henry Mancini al proyecto, después de que Mancini obtuviera un éxito con el tema de **Peter Gunn** (1958), aunque los productores inicialmente estaban interesados en un compositor de Broadway que encajara en el entorno de la película en la ciudad de Nueva York. Mancini trajo a Johnny Mercer como su letrista, y así nació “Moon River”. Los primeros títulos de la canción eran “I’m Holly” y “Blue River”. Este último fue el que más tiempo se mantuvo hasta que Mercer recordó que ya había una canción anterior con ese nombre escrita por un amigo suyo. Para no alterar la métrica de sus letras, sustituyó “azul” por “luna”.

10 En otra versión de este hecho, serían los dos productores del film, Richard Shepherd y Martin Jurov, los que se opondrían al jefe de producción de Paramount con esa frase.



El rodaje duró ocho semanas y se desarrolló en un ambiente distendido y amigable. Los exteriores se filmaron, como no podía ser de otra manera, en Nueva York. La película se estrenó el 5 de octubre de 1961 y se situó rápidamente entre las más taquilleras de aquel año. Recaudó en Estados Unidos tres millones y medio de dólares y, en contra de todo pronóstico, fue una de las más celebradas comedias de la década que entonces se iniciaba. *“Un viaje de placer por el reino de la fantasía, completamente increíble pero absolutamente delicioso”*, comentó A. H. Weiler, crítico del “New York Times”. Pero sobre todo constituyó un gran triunfo personal para Audrey, que además cantaba la canción “Moon River”, luego premiada con un Oscar, único consuelo que restaría a la estrella tras ser nominada por cuarta vez y ver esfumarse de nuevo el galardón, que recayó en esta ocasión en otra actriz europea: Sophia Loren por **Dos mujeres**.

Audrey conquistó a todo el mundo. Conquistó a todos menos a Truman Capote, el creador de ese duende amoral que es su personaje. Al escritor no le gustó nada su actuación y denunció que la actriz había suavizado el personaje a fin de no perjudicar su imagen pública. Es más, con anterioridad al comienzo del rodaje, Truman Capote detestaba a Blake Edwards, a George Peppard y, por supuesto, a miss Hepburn, y sólo se sentía alentado por el personaje que interpretaría Mickey Rooney. No obstante, en 1970, el escritor llegó a manifestar, paradójicamente, que era Rooney quien dañaba la espléndida adaptación de su novela. Lo cierto es que Audrey estuvo tan deliciosa que



todas las *Holly* que vinieron después cayeron rápidamente en el olvido: Stefanie Powers protagonizó en la temporada 1969-1970 *Holly Golightly*, un episodio piloto producido por la ABC-TV que nunca llegó a emitirse, mientras que Mary Tyler Moore cosechó, en 1996, uno de los fracasos más monumentales en los anales de Broadway con el musical "Breakfast at Tiffany's", de David Merrick, retirado de cartel durante los preestrenos a causa de la nefasta acogida del público.

DESAYUNO CON DIAMANTES es una película ejemplar que prende cosas muy serias a las costuras de una trama aparentemente frívola y rotundamente divertida. Blake Edwards vistió la historia de *Holly* con el amable traje de la comedia, para después desnudarla con un estilo tan afilado como un bisturí y mostrarnos la tragedia que esconde en su interior, una visión ácida y amarga de quien solo busca la felicidad en el lujo y el confort. Su talento, que es mucho, le permitió divertir al público al tiempo que realizaba una sátira un tanto cruel de la alta burguesía neoyorquina de la época, una fauna multicolor que alcanza su pintura más irónica en la inolvidable secuencia de la fiesta en el apartamento de la protagonista, un prodigio de frescura y vitalidad, sofisticación y estilo. En Edwards todo es aterciopelado, todo se sustenta en el lujo, en amores equilibrados y en símbolos de felicidad, el primero de los cuales es Tiffany's, la famosa joyería ante la cual arranca la acción, con Audrey contemplan-



do sus escaparates mientras la banda sonora desgrana “Moon River”¹¹. Pero no hay que dejarse engañar ni por la ternura inmanente del film ni por su *happy end*¹², pues es fácil constatar que en su fondo late una amargura por los sueños que se desvanecen: el cielo de Tiffany’s, referente idealizado del lujo, no está al alcance de quienes sienten, aman, viven con tanta intensidad, aunque siempre queda el recurso de compartir el amanecer frente a sus escaparates. La cinta es, posiblemente, una de las comedias más amargas de su época. Habla de muchas cosas. Habla de *Holly*, una señorita de compañía de Manhattan que sobrevive agudizando el ingenio y confiando en la generosidad de los hombres. Habla de sueños imposibles de comodidad y lujo; sueños que se desvanecen al entrar en contacto con la luz del día, o al menos quedan tocados por la repentina toma de conciencia de su propia fragilidad. Habla de esos amaneceres en los que parece que el mundo se tambalea

11 Esta imagen, con Holly comiendo un pastel frente a Tiffany’s con un vestido de noche, fue la primera que se filmó de toda la película, un domingo por la mañana muy temprano en el Tiffany’s real de la 5ª avenida en Manhattan. Aunque no es visible en cámara, cientos de espectadores estuvieron presenciando el rodaje de esa escena del escaparate; esto puso nerviosa a la actriz y cometió varios errores. La tienda fue extremadamente cooperadora durante la filmación y permitió al equipo un acceso sin precedentes para filmar sus interiores.

12 Audrey Hepburn aseguraba que el momento en que arroja al gato a la calle lluviosa fue lo más desagradable que tuvo que hacer jamás en toda su carrera como actriz.



y nos embarga la melancolía, el sabor amargo y cierta tristeza. Y habla de Nueva York, una ciudad mágica donde se citan varios seres perdidos que intentan buscar un refugio sentimental en la gran ciudad.

DESAYUNO CON DIAMANTES es un film dibujado con tiralíneas, obra cumbre de un Blake Edwards concentrado en manejar con dedos de maestro el primoroso juego de dirección de actores y la puesta en escena. El cineasta norteamericano, adalid de la comedia romántica, sentimental, sofisticada, abierta también al *slapstick* (la figura grotesca del japonés que pinta Rooney o el cigarrillo incendiario en ese *party* que anuncia los desaguisados de **El guateque**), rozó en esta ocasión la perfección absoluta e hizo gala de su inmenso talento para fundir comedia y drama con una elegancia inimitable y un sentido del humor inteligente, fino, mesurado, siempre al servicio de los personajes y de las intenciones de la historia, nunca gratuito ni complaciente. La letra de la novela se traicionó por un desenlace más tradicional, pero se guardó con fidelidad su espíritu. Edwards, con la feliz colaboración de Axelrod, realizó una adaptación relativamente fiel del libro, pero también nos ofreció un delicioso cuento de hadas, la historia de un par de inútiles encantadores que se dan cuenta de que pueden apoyarse el uno en el otro y que terminan preparándose, al parecer, para un futuro de respetabilidad en compañía de ese gato sin nombre que simboliza la falta de esas raíces que tanto ansían encontrar. El director de **La pantera rosa** seguiría haciendo espléndidas comedias en la década de los sesenta, pero todas carecerían de esas gotas de genialidad, de esa capacidad de sorpresa, de inspiración de **DESAYUNO CON DIAMANTES**.

De esta joya del cine quedan muchas cosas en el recuerdo, pero quizá la más memorable de todas ellas sea la presencia de la maravillosa Audrey Hepburn en una actuación llena de intención, perspicacia y sabiduría. Con su elegancia de gacela, su sexualidad cristalina y su sofisticada distinción, Audrey logró hacer suyo el personaje de la adorable locuela *Holly Golightly*. Ya esté pidiendo dinero para el tocador a su acompañante, bebiendo una copa en la fiesta más desternillante de la Historia del Cine o yendo a Tiffany's para grabar unas iniciales en dos alianzas de latón, miss Hepburn crea un aura de credibilidad sin la cual la historia se desintegraría. Cualquiera que haya visto esta película jamás podrá olvidarla. Los demás actores bastante tienen con no resultar devorados por la deliciosa actriz. Patricia Neal, como la millonaria madura, y George Peppard, en el papel por el que sin duda será recordado su paso por el cine, dieron un tono convincente a sus personajes, mientras que las intermitentes y airadas apariciones del irreconocible Mickey Rooney no se encuentran entre lo más inspirado del film. Tan importante como la presencia de Audrey Hepburn en esta película es su música, otro de los motivos por los que, para toda una generación, este film es un objeto sentimental y una página de su vida que hoy se contempla con nostalgia. Entre otras maravillas, la banda sonora contiene uno de los temas más hermosos y emotivos de la Historia del Cine. Su título "Moon River"; su autor, Henry Mancini. Poco se puede decir de esta inolvidable melodía que no se haya dicho ya. Si acaso reiterar que es una sencilla, nostálgica y luminosa partitura que nos habla de cosas queridas y pasajeras que habitan en algún lugar de nuestro corazón. Sus notas nos desvelan matices que no están en las imágenes, dilatan su elegancia, profundizan su melancolía, las aproximan realmente al espectador. Debe haber aún más motivos para considerar **DESAYUNO CON DIAMANTES** una obra maestra del cine, pero, a la hora de verla, lo que prevalece es la imagen de Audrey Hepburn apoyada en el alfeizar de la ventana de su apartamento cantando a media voz "Moon River" o buscando desolada a un gato bajo la lluvia en un callejón; de Buddy Ebsen diciéndole a George Peppard en un banco de Central Park que necesita un amigo; de Patricia Neal, disfrazada de madrastra de Blancanieves, arrojando billetes y colecciones de corbatas a su chulo con ínfulas de escritor; de Mickey Rooney gritando por el hueco de la escalera: "*señorita Golightly, protesto*", cuando ella le despierta, día tras día, de madrugada; escenas geniales que han quedado ancladas, como rocas, al suelo de nuestra memoria. Agria y dulce, áspera y tierna, romántica y divertida, **DESAYUNO CON DIAMANTES** es una película hermosa, mágica e irreplicable, tan bien hecha, tan bien contada y tan bien interpretada que su visión constituye un placer francamente inigualable.

Texto (extractos):

Juan Tejero & José I. Cuenca, Audrey Hepburn, cara de ángel, T&B Editores- Ediciones JC, 1998

(...) En **DESAYUNO CON DIAMANTES**, la melancolía se adhiere a la piel de los personajes en todo momento, estén bromeando en el umbral de la puerta, paseando por la Quinta Avenida, divirtiéndose en el interior de Tiffany's, apagando súbitos incendios en una



abarrotada fiesta, visitando a un viejo gángster en la cárcel, escondiendo sus sentimientos para no resultar vulnerados ni heridos emocionalmente, persiguiendo bajo un cielo plomizo y una catarata de lluvia a un gato tan solitario como lo han sido ellos mismos durante tantos años. (...). Audrey ofreció en toda su plenitud esa imagen distinguida, sofisticada, ingenua, casi ingrátida, que debió cautivar a un Edwards interesado, como ya hemos dicho antes, en los actores en sí mismos más que en su capacidad interpretativa. George Peppard, en el papel de un escritor mantenido por una dama rica, no desentonó nada. Mickey Rooney, el estafalario vecino japonés, tuvo carta blanca del director. Patricia Neal borda el personaje de la madura mujer que compra los favores del escritor -alguna noche de sexo que le permita sentirse aún deseada-, a cambio de mantenerle un piso y un cheque semanal. José Luis de Vilallonga desfila por el plano como si estuviera en una película de Fellini -en la que por cierto estuvo unos años después, **Giulietta de los espíritus**-. Franz Planer brinda el mejor color e iluminación posibles para esta historia de apariencia intimista y muy estilizada que se desarrolla en la frontera con la irrealidad. Y Henry Mancini, por supuesto, apuntala con su música (...).

(...) En su libro sobre el cine norteamericano, "Muerte y transfiguración", José Luis Guarner delimitó con precisión los contornos de **DESAYUNO CON DIAMANTES**: "*La crónica agridulce de la complicidad platónica entre una call girl y un aspirante a escritor se edulcora en una melancólica comedia romántica, donde reina la nostalgia de un mundo de ilusión siempre más seductor que el real; es seguramente el único film de este período capaz de competir con Minnelli en su propio terreno*". Edwards actuó sobre la novela de Truman Capote, edulcorándola ciertamente al rebajar las facciones más duras de los personajes, modificar el final en previsible pero coherente *happy end* e incrustar en el itinerario dramáticas fugas cómicas impensables en el autor de "Música para camaleones", con la convicción de un fino estilista que construye un mundo propio sobre una base ajena. La impronta de Capote, por llamarlo de alguna forma, no está tan ausente en la película, desde la compleja relación de cariño, desasosiego y atracción que experimenta la pareja protagonista hasta el desenlace acuoso a la búsqueda de un gato por las callejuelas de Nueva York. Pero es precisamente en las aportaciones personales, caso de la fiesta en el piso de *Holly Golightly*, Audrey Hepburn, improvisada en su práctica totalidad en el mismo plató de rodaje, o la escena del robo en los grandes almacenes a ritmo de comedia musical, y en la visualización de los pasajes más dolorosos del relato, en los que Edwards se aleja de cualquier etiquetación relacionada con los términos "afectación", "manierismo", "preciosismo", "esteticismo" y otros ismos recurrentes en estos casos, donde **DESAYUNO CON DIAMANTES** cobra fuerza singular situándose en la medular, no solo temporal, de la obra de su director. **DESAYUNO CON DIAMANTES** hereda el mundo fantasioso y estilizado de **Vacaciones sin novia**, pero sin su existencia, sin su aprehensión íntima de los miedos de dos seres inadaptados en cualquier gran ciudad, quizá no habrían existido obras posteriores como **Días de vino y rosas** o **Mis problemas con las mujeres**. Una escena en concreto, nada festiva, nada burbujeante, rodada en una vieja estación de autobuses alejada de la Quinta Avenida y de la joyería Tiffany's que marcan la frontera entre la vida y la irrealidad que seduce a la protagonista, encierra en su escasos y



medidos planos toda la serenidad emotiva de la que podía hacer gala, entonces, el cine de Edwards. Insertada sin esfuerzo en una comedia dinámica, de la misma manera que los elementos cómicos se integran en el estilo melodramático de *Días de vino y rosas*, la secuencia de la despedida de *Holly* y su marido, un hombre del campo que la desposó cuando no era más que una fierecilla sin domar, permanece entre lo más sincero y verdadero que ha captado en treinta largos años la cámara poco dada al realismo de Edwards. **DESAYUNO CON DIAMANTES**, “Desayuno en Tiffany’s”, no es una película reflexiva, calculada, sino instintiva. Su contemplación debe proporcionar el mismo sentimiento, el mismo placer, lejos de la sofisticación que pueden destilar sus imágenes, cerca de la emoción que transmiten plano a plano sus personajes. (...)

Texto (extractos):

Quim Casas, estudio “Blake Edwards, la sofisticación de la melancolía”, 1ª parte, rev. Dirigido, abril 1995.

(...) Nunca he sentido especial interés por el escritor Truman Capote, ni siquiera por “A sangre fría”. Si su obra nunca acabó de engancharme, fue mayormente por el estilo entre casual y apastelado con que la escribió, en algún caso siguiendo los dictados de su conciencia de gran genio. Pero eso mismo también me ha ocurrido con Oscar Wilde y, en general, con los escritores demasiado sabedores de su talento, lo tuviesen o no. Lo cual no quiere decir que los desprecie. De hecho, a Oscar Wilde lo he leído por extenso y a Truman Capote casi casi, aunque menos. Y desde luego “Desayuno en Tiffany’s” no fue en ningún momento una lec-



tura inolvidable para mí, pese a no ser tampoco un pasatiempo absolutamente prescindible. Quizá por ese motivo he tardado mucho tiempo en llegar a apreciar el film de Blake Edwards. El motivo de esta demora se debió en parte a mi instantánea aversión hacia el estrafalario mundo de *Holly Golightly* (Audrey Hepburn), rodeada de un escritor guaperas (George Peppard), un vecino japonés (Mickey Rooney) y toda una cohorte de excéntricos de pose. Sin darme cuenta, claro, estaba juzgando el film a partir de una educación restrictiva que no admitía ciertas salidas de tono, castigadas con el desprecio por mucha gente, incluido yo.

Cuando Blake Edwards aceptó dirigir **DESAYUNO CON DIAMANTES**, el guion ya estaba listo y él apenas introdujo alguna secuencia nueva. Eso explica la ruptura que supone el film con respecto a la carrera anterior del cineasta, quedando asimismo en una anomalía entre sus comedias, por mucho que prestase algunas de sus características a la serie de La pantera rosa (...). Además, el humor de **DESAYUNO CON DIAMANTES** siempre está, en palabras de Quim Casas, impregnado de una “*melancolía que se adhiere a la piel de los personajes*”. Pero el éxito del film le hizo creer a su director que debía mantener ciertas constantes en las comedias que hiciera en adelante y puede que incluso le hiciese creer en la necesidad de seguir haciendo comedias, obedeciendo el dictado de la crítica, que quiso ver en él a la nueva esperanza del género cuando las carreras de los clásicos se habían interrumpido definitivamente o comenzaban a declinar. (...) **DESAYUNO CON DIAMANTES** fue una isla en su momento, más cercana en su espíritu a Nicholas Ray, Richard Brooks, Robert Aldrich o Samuel Fuller que a Billy Wilder o a cualquiera de los cineastas clásicos a quienes quisieron comparar con Blake Edwards. Quim Casas establecía en un impagable estudio sobre Blake Edwards, un puente de unión entre **DESAYUNO CON DIAMANTES** y **Días de vino**

y rosas, recordando cómo la primera integra en su estructura momentos melodramáticos con absoluta efectividad y cómo la segunda hace lo mismo, solo que con elementos cómicos. Eso pone de relieve lo lejos que se halla **DESAYUNO CON DIAMANTES** de las comedias sofisticadas de la época, la mayoría carentes de conflictos, y lo cerca que estaba de los futuros trabajos de George Kuchar, John Waters o Pedro Almodóvar, salvando, por supuesto, todas las distancias. Al fin y al cabo, Truman Capote no fue más que una avanzadilla de la era Warhol y **DESAYUNO CON DIAMANTES** fue, en realidad, un sofisticado anticipo de la producción en masa de excéntricos que salieron de la famosa Factoría. Es cierto que Blake Edwards no demuestra en ningún momento cercanía con los chalados a quienes describe en muchas de las imágenes del film, a los que ve con cierta distancia. No por otra cosa al final hace una concesión al *happy end* convencional, alterando la lógica del relato de Truman Capote, donde el amor entre *Holly Golightly* y el escritor *Paul Varjak* jamás se consuma, a diferencia de lo que ocurre en el film. Para entender el planteamiento de **DESAYUNO CON DIAMANTES** es necesario, creo, prestar más atención a los retratos de jóvenes inestables y violentos que había comenzado a presentar el cine norteamericano desde principios de la década de los cincuenta y no tanto a las comedias hechas en la misma época. La secuencia en la estación de autobuses, cuando *Holly Golightly* despidió a su marido (Buddy Ebsen), con quien se había casado demasiado joven, antes de conocer los primeros síntomas de asfixia social, vale como cordón umbilical entre el film y el nuevo cine norteamericano de después de la Segunda Guerra Mundial o como el que luego siguió haciéndose desde la industria “underground”. Allí donde **DESAYUNO CON DIAMANTES** era una especie de dulcificación de la vergüenza que sentían muchos jóvenes con respecto a sus raíces, no tan diferente a la descrita por la escritora Annie Ernaux en “La vergüenza”, un demoledor retrato de Francia durante la misma época, los films que vinieron después reivindicaban a través de rasgos excéntricos el derecho a la homosexualidad o, simplemente, a la diferencia, como dejaron muy claro algunas obras de directores surgidos en el cine independiente de los años sesenta. Incluso alguien como Pedro Almodóvar adoptó en sus primeros films la iconografía estafalaria y selvática propuesta con más mesura y talento en **DESAYUNO CON DIAMANTES**, haciendo el cineasta manchego un particular elogio de la diferencia cuando en España bastaba con clamar a gritos esa condición para ganarse un lugar en una cinematografía que necesitaba cambiar. Valdrá, pues, la pena rescatar en unos años la obra de Pedro Almodóvar, cuando su desinhibido humor y su aparente banalidad comiencen a descubrir su lado más triste y melodramático, si es que de verdad existe. (...)

Texto (extractos):

Hilario Rodríguez, “Desayuno con diamantes”, en dossier “La comedia clásica americana”, 1ª parte,

rev. Dirigido, abril 2003.







Viernes 3 de junio 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

CHANTAJE CONTRA UNA MUJER

(1962) EE.UU. 123 min.

Título Original.- Experiment in terror. **Director.-** Blake Edwards.
Argumento.- La novela "Operation Terror" (1961) de Gordon & Mildred Gordon ("The Gordons"). **Guión.-** Gordon & Mildred Gordon ("The Gordons"). **Fotografía.-** Philip Lathrop (1.78:1 - B/N). **Montaje.-** Patrick McCormack. **Música.-** Henry Mancini. **Productor.-** Blake Edwards y Don Peters. **Producción.-** Geoffrey-Kate Productions para Columbia Pictures. **Intérpretes.-** Glenn Ford (*John Ripley*), Lee Remick (*Kelly Sherwood*), Stefanie Powers (*Toby Sherwood*), Roy Poole (*Brad*), Ned Glass (*"Palomitas"*), Anita Loo (*Lisa Soong*), Patricia Huston (*Nancy Ashton*), James Lanphier (*casero*), Clifton James (*capitán Moreno*), William Bryant (*Chuck*), Ross Martin (*Red Lynch*). **Estreno.-** (EE.UU.) abril 1962 / (España) febrero 1963.



versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 9 de la filmografía de Blake Edwards (de 37 como director)

Música de sala:

Chantaje contra una mujer (*Experiment in terror*, Blake Edwards, 1962)

Banda sonora original de **Henry Mancini**

(...) **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER**, según propia confesión de su autor, fue un experimento. “Soy un gran aficionado a los policíacos y mi trabajo en la radio me dio una gran experiencia. El guion era perfecto en su género. Quise probar mi eficacia, mis conocimientos técnicos... Se trata de un film donde la técnica tuvo la primacía, un film que no ponía en juego sentimientos”. Curiosamente, pese a la modestia de su planteamiento, el film alcanza los mejores momentos del todo el cine edwardsiano, al conseguirse zafarse su director casi siempre de los peligros que acechaban en sus anteriores obras. Sin embargo, es fácilmente explicable teniendo en cuenta que su realización supuso la vuelta de Edwards al mundo peculiar y sencillo que conocía y amaba, y en donde aprendió el oficio, y que se planteó exclusivamente como piedra de toque de sus posibilidades futuras. Todas estas circunstancias, y el enfoque totalmente sincero y directo de esta especie de inteligente documental sobre la actuación de la policía en un caso típico de chantaje, han sido la causa principal del escaso interés crítico que despertó el film, tratándose casi unánimemente de “ejercicio de estilo”. Pero en cine (¿habrá que insistir eternamente en ello?) existe un axioma que dice: “solo se puede hablar de eficacia técnica cuando ésta está íntimamente ligada a unos resultados satisfactorios en el contexto general del film, nunca como movimientos de cámara o encuadres en abstracto, perfectos y bellísimos en sí mismos pero sin aportar nada nuevo a la mirada del director”. Precisamente, si **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER** supera todo lo previsto es por este novísimo enfrentamiento, totalmente puro, del realizador. Por vez primera en su carrera (luego lo repetiría en *Días de vino y rosas*), Edwards utilizó la cámara al exclusivo servicio de su película: prescindió de todo lo que no fuera estrictamente cinematográfico y se limitó a contar su apasionante historia a la manera de Hitchcock¹. Por eso el film se vive intensamente desde el principio o jamás llega uno a penetrar en él. Pero **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER** no es tan solo un trepidante documento sobre un organismo público y los hombres que lo sirven², sino que además es un testimonio inapreciable sobre las formas de vida en una gran ciudad americana, y el revelador descubrimiento - como en todos sus otros films- de unas personas vivas, insertas en una realidad incuestionable y telúrica. Por eso, hablar de “mecánica inteligente”, de “minimización de lo humano”, “suspense gratuito”... es un evidente síntoma de miopía. ¿A dónde queda la rica y variada galería de personajes secundarios? ¿Y la increíble atmósfera pesadillesca que irradia todo el film a partir de la modélica y escueta secuencia inicial (ladridos de perro; puerta del garaje que se cierra sola; jadeos en la oscuridad...)? ¿Y la sorprendente integración de los objetos en la acción que

1 El film hace continuas referencias y guiños al admirado maestro, como anteriormente hiciera Edwards en el guion de *La misteriosa dama de negro* (*The notorious landlady*, Richard Quine, 1962), aunque desaparecieran en gran parte durante el rodaje.

2 A partir de unos detalles sencillos y cotidianos, no sólo se describe el mecanismo de actuación del F.B.I. en estos casos estrictamente policíacos, sino que también se aprende a conocer a sus hombres, auténtica novedad comparable al retrato de los agentes de Scotland Yard que nos presentó Losey en *La clave del enigma* (*Blind Date /Chance Meeting*, 1960).



tiene su ejemplo máximo en el empleo del teléfono como elemento esencial de comunicación entre los personajes, algo de lo que no pueden prescindir y que en un momento dado constituye para ellos - y en el film - lo más importante? Secuencia por secuencia todo en **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER** es la indudable constatación de la nitidez y penetración de una taladrante “mirada” que llega a lo más profundo de las cosas y las personas. Y como muestra, he aquí una secuencia capaz por sí sola de elevar a su realizador a la categoría de los más grandes cineastas: la comunicación telefónica de Lee Remick con Glenn Ford estando presente el chantajista; haciendo gala de una portentosa sutileza, una intuición cinematográfica como pocas, y un perfecto conocimiento de las posibilidades de sus actores, Edwards consigue transmitir al espectador toda la emoción, la ansiedad y el miedo de la joven que, atenazada por un grave peligro, despierta sus más recónditas reservas anímicas improvisando e inventando su actuación, de la misma manera que lo hace el director con su cámara, mediante una planificación funcional, viva y terriblemente directa. (...)

Texto (extractos):

*Juan Antonio Molina Foix, estudio “Blake Edwards, la convicción del estilista”,
rev. Dirigido, marzo 1974.*

(...) La cómoda situación dentro de la industria generada por el éxito de **Desayuno con diamantes** permitiría a Edwards realizar consecutivamente dos películas alejadas, en primera instancia, de su universo temático y estilístico de comedias sofisticadas, dos intentos de experimentos sobre otros géneros que contienen algunos de los elementos menos usuales en la trayectoria del realizador. **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER** y **Días de vino y rosas** parten de temas bien distintos -el asedio de un psicópata a una mujer, en el primer caso, la decadencia de un matrimonio de clase media víctima del alcohol, en el segundo- y



fueron financiadas por estudios distintos, Columbia y Warner respectivamente, siendo el thriller claustrofóbico un proyecto personal de Edwards y el melodrama étlico un encargo que le llegó de manos de Jack Lemmon. Sin embargo, las dos películas tienen demasiados elementos coincidentes como para no considerarlas fruto de una situación y unos intereses comunes: Lee Remick es la protagonista femenina de los dos films, ambos se desarrollan en la peculiar geografía urbana de San Francisco, cuentan con fotografía de Philip Lathrop, no están filmados en formato ancho -al que Edwards ha permanecido fiel hasta nuestros días- y son los dos únicos títulos en toda su filmografía rodados en blanco y negro, aspecto que me parece muy determinante.

El blanco y negro de **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER** y de **Días de vino y rosas**, contrastado con similar intensidad de brillos y dominado por los claroscuros que ilustran peripecias equidistantes, temáticamente hablando, pero coincidentes en su íntima desazón, no resulta una anécdota en la carrera del director. En dos películas donde dominan los primeros planos casi extenuantes sobre los actores en situación límite -Lee Remick intentando averiguar en la oscuridad de su apartamento dónde se encuentra el asmático asesino, Lemmon atado a una mesa para “secarse” tras otra noche de excesos con la bebida-, el blanco y negro de Lathrop, en claustrofóbico formato cuadrado, profundiza aún más en la tensión interna que se respira de manera similar en los dos relatos, recrudescen las formas ciudadanas de un San Francisco que en pocas ocasiones se ha contemplado mejor -los planos iniciales que panoramizan sobre la ciudad de noche serían heredados por Clint Eastwood para las escenas de apertura de prácticamente todos los films de la saga de *Harry el sucio*- y otorga una especial fotogenia al rostro de los actores, concretamente a una Lee Remick convertida en ambas ocasiones en una especie de icono inalcanzable que se altera o denigra por culpa de los demás, un asesino psicópata o un marido que la incita a la bebida.



Mientras que Guarnier destacaba aspectos propios del guion en su citado libro “Muerte y transfiguración”, apuntando que **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER** “es memorable gracias al asmático Ross Martin, que aterroriza a una empleada de banca introduciéndose en el servicio de señoras disfrazado de viejecita, una estratagema que no se había visto desde que Lionel Barrymore hizo otro tanto en *Muñecos infernales*”, François Guerif reducía el film en su voluminoso “El cine negro americano” a la categoría algo reduccionista de “excelente ejercicio de estilo”. Cierto que **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER** tiene excelentes ideas de guion y un planteamiento narrativo muy dinámico. Cierto también que podría tratarse de un ejercicio de estilo en la medida en que a Edwards parece interesarle más la carpintería del relato que éste en sí mismo, aspecto que el director refrendó diciendo en una ocasión que en el film primaba la técnica -debería haber añadido la atmósfera, la turbiedad del decorado, la luz, el off en el plano- por encima de los sentimientos. Pero no me parece pertinente ni justo relegarlo a la simple categoría de *tour de force*, ya que Edwards no sólo consigue en **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER** algunos de los momentos más intensos de su cine, y lo hace trabajando sobre personajes y situaciones que le son lejanas, al menos por lo que respecta a su trayectoria cinematográfica -el film sí puede remitir a anteriores trabajos policíacos realizados por Edwards para radio y televisión-, sino que además sabe incrustar en la peripecia particular de Lee Remick una especie de relato documentalizador sobre el funcionamiento de los agentes del FBI encargados de solventar casos de estas características. Dichos aspectos temáticos pueden interesar o no, ése es otro cantar, pero el estilo de Edwards sabe hacer convivir sin fisuras el documento policíaco, cercano el estilo de ciertas producciones de los 50, con el thriller de características avanzadamente psicóticas.

El inicio del film es realmente brillante. Tras los planos de descripción ciudadana que acompañan los títulos de crédito, Edwards hace entrar a su protagonista, *Kelly* (Lee Re-



mick), en el garaje de su casa. (Nota para amantes de las coincidencias: *Kelly* vive en una calle llamada “Twin Peaks”, y el chantajista recibe el nombre de *Red... Lynch*.)³ El chantajista en cuestión (Ross Martin) la coge por la espalda y Edwards mantiene un largo plano sostenido de la conversación cargada de tensión entre los dos personajes. Tras la partida del psicópata asmático, *Kelly* llama por teléfono a las dependencias del FBI. Sobre un primer plano del agente *John Ripley* (Glenn Ford) se oye cómo cuelgan el teléfono al otro lado de la línea. Edwards regresa al apartamento de *Kelly* para mostrarla tirada en el suelo mientras *Lynch*, tras haber colgado el auricular, la amenaza de muerte. El asesino vuelve a desaparecer. *Kelly* duda en volver a llamar al FBI. Se acerca con gestos dubitativos al teléfono y éste suena inesperadamente. *Kelly* conversa con *Ripley* utilizando frases sin aparente importancia. El espectador, como la propia protagonista, no puede saber si *Lynch* continúa vigilándola. Es difícil mantener este clima inicial, de soterrada tensión, de lacerante angustia, pero **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER** prosigue en la misma línea expectante durante sus dos horas largas de metraje, pincelando poco a poco el carácter de *Kelly*, la relación

3 Varios elementos de esta película inspiraron otros tantos en proyectos de David Lynch. Para empezar, “Twin Peaks”, al comienzo de la película, que sirvió como inspiración obvia para el título y el escenario de la famosa serie de televisión (1990) de Lynch del mismo nombre. Por otra parte, en la magistral escena de apertura, cuando *Kelly* está en el garaje con el asesino chantajista, éste menciona que “*ya ha matado dos veces antes*”: es algo que *Bob*, el supuesto asesino de **Twin Peaks**, dice exactamente. Además, esta escena del film de Edwards también tiene notables semejanzas con una escena de **Corazón salvaje** (1990) de Lynch donde *Bobby Perú* (Willem Dafoe) tiene sujeta a *Lula Fortune* (Laura Dern) con sus manos y le habla de manera similar. Por último, descubrimos que el perverso criminal del film de Edwards en realidad se llama *Garland “Red” Lynch*, y en **Twin Peaks**, David Lynch llamó a uno de sus personajes importantes *major Garland*.



con su hermana *Toby* (Stephanie Powers), los acosos del chantajista que quiere utilizarla debido a su trabajo en el banco, la aparición del comedido *Ripley* en su vida y el trabajo de cerco, búsqueda, acoso y captura acometido por los eficientes agentes gubernamentales.

Edwards vuelve a mostrarse inspirado en el tramo final de la película, firmando en corto la evolución frenética de *Lynch* y los policías entre la muchedumbre de un gran estadio de béisbol, escenario monstruoso e impersonal en el que los personajes saben ser individualizados mediante recursos de planificación y montaje, mucho más allá del simple ejercicio de estilo. (...)

Texto (extractos):

Quim Casas, estudio "Blake Edwards, la sofisticación de la melancolía", 1ª parte, rev. Dirigido, abril 1995.

(...) Hay personas que han sabido aprovechar comercialmente sus experiencias laborales. "The Gordons" era el nombre con que Gordon Gordon y su primera esposa Mildred Gordon firmaron varias novelas de intriga protagonizadas por el agente del *FBI John Ripley*, algunas de las cuales fueron publicadas en España por la editorial Molino. El primero conocía bien el funcionamiento de esa organización, ya que había trabajado tres años en ella durante la



Segunda Guerra Mundial, y eso dio a sus obras un carácter entre testimonial y periodístico (ambos fueron también editores de prensa) cuyo objetivo nada oculto era glosar el trabajo del Federal Bureau of Investigation. Por ello dentro de **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER**, el film basado en una de esas novelas (“Operation Terror”, 1961), conviven dos películas que si llegan a armonizar es gracias a la magnífica puesta en imágenes de su realizador, Blake Edwards, aquí en el momento más sólido de su carrera, ayudado por una espléndida fotografía en blanco y negro de Philip Lathrop. La primera y la de menor interés, consiste en un documento de tono realista sobre la eficacia de los métodos de trabajo del FBI, que deja en la sombra todo lo que no interesa para su apología; la otra, más atractiva, narra la historia de la cajera de un banco, *Kelly Sherwood* (Lee Remick), obligada por un criminal asmático, *Red Lynch* (Ross Martin), a robar cien mil dólares en su centro de trabajo para entregárselos, bajo la amenaza de matarla a ella o a su hermana *Toby* (Stefanie Powers).

CHANTAJE CONTRA UNA MUJER muestra enseguida el rostro del criminal porque se trata de una investigación, no de un *whodunit*, y ofrece, pues, una alternancia de secuencias funcionales, dedicadas a mostrar el paso a paso en el progreso de la investigación que lleva a cabo el agente *Ripley* (Glenn Ford), con otras rodadas con agudeza, humor y un buen sentido del ritmo cinematográfico. Cuatro secuencias en especial resultan ejemplares: el inicio dentro del garaje de la casa de las hermanas *Sherwood*, donde Edwards combina y concentra con habilidad el sentido claustrofóbico, la continuidad dramática del plano largo para agudizar la



tensión de *Kelly*, la oscuridad del recinto y la respiración asmática de *Red Lynch*, para plantear el nudo del relato; la secuencia del asesinato de *Nancy Astor* (Patricia Huston) en su taller de maniqués, donde la cabeza del criminal se mueve como un maniquí dotado de vida (sin duda inspirado por **Los crímenes del museo de cera**/*House of Wax*, André de Toth, 1953, y después retomado tantas veces hasta decir basta); la entrada de Lynch disfrazado de anciana en el servicio de mujeres, en una imagen que, en contra de lo que se dijo en su día, rememora más a Lionel Barrymore en **Muñecos infernales** (*Devil Dolls*, Tod Browning, 1936) que el cine de Alfred Hitchcock, y deja a *Kelly* en un estado de angustia bien reflejado en el plano en picado y el sucesivo en contrapicado, que ejemplifican el desequilibrio que la aparición le ha provocado; y la secuencia final en un estadio de béisbol al término de un partido, destinada a devolver la tranquilidad casera y laboral a una prototípica mujer media norteamericana.

Aunque el film tiene algunos efectos prescindibles, como el que sigue al momento en que *Lynch* amenaza por teléfono a *Kelly* con respecto a la vida de su hermana (Edwards corta para pasar a un primer plano de *Toby* gritando, para mostrar a continuación, en un rápido encadenado, que no es más que una simple y tonta broma de piscina), el tono general es serio, contenido, y se distingue por su tono verista en el tratamiento de San Francisco, donde se desarrolla la acción: los planos de exteriores transmiten una sensación de vida, de realidad, que fluye paralela al conflicto de *Kelly*, de manera que este queda perfectamente integrado en el fondo del movimiento urbano de la ciudad (igual que sucede, por otra parte, y es mérito de Edwards, en las secuencias dentro del banco): las imágenes de *Kelly* dirigiéndose con su automóvil a su casa

en “Twin Peaks”, por la noche, rodeada de centenares de vehículos y de la jungla de luces de la ciudad, tienen el mismo aire testimonial que cuando va a trabajar por la mañana, a la vez que lo hacen muchos otros, o deja el coche en un parking. Para mí es uno de los mayores atractivos de **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER**, más allá incluso de su trama de intriga, de sus momentos de suspense y del burlesco momento en que *Kelly* es víctima de una especie de donjuán de cafetería que de cazador se convierte en cazado. El otro, al que no puedo dejar de referirme, es el personaje de *Lisa Soong* (Anita Loo), la oriental relacionada con *Red Lynch* y a cuyo hijo enfermo ha ayudado éste para ser intervenido quirúrgicamente: muestra un lado oculto de la personalidad del criminal que no puede resultar más llamativo habiendo visto su conducta, e introduce un toque de ternura, inesperado por cuanto se separa de la historia policial. (...)

Texto (extractos):

José M^º Latorre, “Chantaje contra una mujer”,
en sección “Pantalla digital”, rev. Dirigido, marzo 2012.







Martes 7 de junio **21 h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

DÍAS DE VINO Y ROSAS

(1962) EE.UU. 117 min.

Título Original.- Days of wine and roses. **Director.-** Blake Edwards.

Argumento.- El dramático televisivo homónimo (1958) escrito por J.P.Miller y dirigido por John Frankenheimer, para el espacio "Playhouse 90" de la CBS. **Guión.-** J.P. Miller. **Fotografía.-** Philip Lathrop (1.85:1 - B/N). **Montaje.-** Patrick McCormack. **Música.-** Henry Mancini.

Canción.- "Days of wine and roses" de Henry Mancini & John Mercer.

Productor.- Martin Manulis. **Producción.-** Jalem Productions para Warner Bros. **Intérpretes.-** Jack Lemmon (*Joe Clay*), Lee Remick (*Kirsten Arnesen Clay*), Charles Bickford (*Ellis Arnesen*), Jack Klugman (*Jim Hungerford*), Alan Hewitt (*Rad Leland*), Tom Palmer (*Bellefoy*), Debbie Megowan (*Debbie Clay*), Maxine Stuart (*Dottie*), Jack Albertson (*Trayner*). **Estreno.-** (EE.UU.) enero 1963 / (España) octubre 1963.



versión original en inglés con subtítulos en español

1 Oscar: Canción

4 candidaturas: Actor principal, Actriz principal, Dirección artística en B/N (Joseph C. Wright y George James Hopkins) y Vestuario en B/N (Donfeld)

Festival de San Sebastián:

Premio San Sebastián Interpretación masculina y femenina
Premio de la OCIC a la película

Película nº10 de la filmografía de Blake Edwards (de 37 como director)

Música de sala:

Días de vino y rosas (*Days of wine and roses*, Blake Edwards, 1962)

Banda sonora original de **Henry Mancini**

&

10 míticas versiones de un standard inmortal



*“The days of wine and roses
laugh and run away
like a child at play
through a meadow land
toward a closing door
a door marked ‘nevermore’
that wasn’t there before.*

*The lonely night discloses
just a passing breeze
filled with memories
of the golden smile
that introduced me to
the days of wine and roses
and you”*

“Hay alcohólicos en mis películas porque los estudio. Una vez, en la época en que yo bebía, alguien me dijo que cuando se está borracho se dice la verdad; no lo creo. Es una especie de verdad psicótica que sale de la boca de los borrachos, pero no forzosamente ha de ser la auténtica. Observo a los borrachos; son verdaderos personajes, tristes, graciosos, probando de escapar de sí mismos. Me fascinan a causa de sus particularidades físicas y también, claro está, porque son personajes cómicos clásicos. No los he inventa-



*do: antes de mí, Chaplin creó uno de los más clásicos, aquél que llevaba a Charlot a su casa y una vez sobrio no lo reconocía [en **Luces de la ciudad**]. Es una tradición con la cual me sentía familiarizado desde pequeño: Ví a León Errol hacer números sensacionales, como mandar una carta, enganchara el sello con la lengua y él venga buscarlo, etc... La ebriedad nos muestra a un hombre que no está en sus cabales, en cierta manera degenerado, en contra de sí mismo (...)"*

Blake Edwards

(...) **DÍAS DE VINO Y ROSAS** desconcertó de nuevo a la crítica cuando su estreno. Si el experimento de **Chantaje contra una mujer** pareció una disculpable travesura juvenil pronta a olvidar, nadie pareció estar dispuesto a admitir que su ya catalogado "director de comedias desenfadadas" se pusiera serio y realizara un drama psicológico terriblemente amargo y desolador. Ante todo hay que señalar que Edwards no se limitó a cumplir profesionalmente el extraño cometido que le asignó su amigo Jack Lemmon de aportar a la historia "*frescura y humor en contrapunto*". Interesado vivamente en los impulsivos personajes de este guion "de encargo", y muy a gusto de poder contar con Lee Remick y el propio Lemmon, Edwards se embarcó en una nueva y fascinante aventura: nada más y nada menos que tratar en clave de comedia -circunscrita además a la aburrida y banal intimidad de un matrimonio de clase media- un tema tan difícil como el alcoholismo. Como era lógico esperar lo de menos para Edwards fue el posible lado aleccionador de la historia, y, por supuesto, la posibilidad de contar con el valioso relleno de "números de fuerza" para apoyar discursos importantes. Su interés al aceptar este desafío iba más bien por otro lado bien distinto: era un eslabón más en su firme y decidido camino hacia la autenticidad de los directores con personalidad propia cuya "mirada" es independiente -y está siempre por encima- de los temas que tocan. Nada de mezclar comedia y drama, sacando prove-



cho respectivamente de su sofisticado ingenio y de la fuerza interpretativa de los actores designados. Lo que Edwards intentó, y consiguió casi plenamente, fue algo mucho más osado y evidentemente menos valorado: aunar comedia y drama en una sola estructura auténtica y compleja que no disocie arbitraria y artificialmente algo que va siempre inevitablemente unido. Por eso es incomprensible que se diferencie su “*parte de comedia*” del resto, o se califique el conjunto de “*insoportable*” cuando se reconoce la “*impresionante interpretación*” de su actor principal. Sin embargo, ahí está para responder a tan aviesas formulaciones la franca y emotiva disertación en imágenes de Edwards. Desde el mismísimo principio -en ese melancólico atardecer en el puerto- lo único que interesa al director es la verdad de dos vidas destinadas a encontrarse, contrastarse, destruirse mutuamente y, tal vez, llegar finalmente a entenderse. Obra bellísima, pese a su aparente descuido estético, y esencialmente anarquizante y vitalista, no obstante su pretendida solidez y su deprimente temática, **DÍAS DE VINO Y ROSAS** -con ese sorprendente ritmo interno y esa increíble transparencia de estilo, centrados exclusivamente en la presencia física y espontaneidad de sus actores y en su matemática ubicación y adecuación al decorado- es la culminación de una búsqueda personal y el encuentro con una dominante individualidad cuya carrera en lo sucesivo no dejará de estar marcada por el estimulante signo de la experimentación. (...)

Texto (extractos):

Juan Antonio Molina Foix, estudio “Blake Edwards, la convicción del estilista”,
rev. Dirigido, marzo 1974.

(...) También están individualizados los protagonistas casi exclusivos de **DÍAS DE VINO Y ROSAS**, una modélica secretaria de origen noruego, *Kirsten* (Lee Remick), y un encargado de relaciones públicas que busca chicas para las fiestas que celebran sus clientes, *Joe* (Jack Lemmon). Un vago sentimiento amoroso, primero, y el alcohol, después, les une



a lo largo de un drama sórdido y bastante contenido que empieza, sorprendentemente, como si de otra comedia suave y estilizada se tratara: sobre un equívoco clásico de comedia se inicia la relación entre *Kirsten* y *Joe*, y ese equívoco marca el posterior proceso de seducción equiparable a, por ejemplo, el de Tony Curtis y Janet Leigh en la parte final de **Vacaciones sin novia**. Hay otras referencias plausibles al cine de Edwards -Lemmon organiza fiestas, como las que organizaba Tony Curtis en los ambientes militares de **Operación Pacífico**-, pero el inicio de **DÍAS DE VINO Y ROSAS** entronca mejor con otro melodrama disfrazado de comedia interpretado en la misma época por Lemmon, **El apartamento**. Como en la obra maestra de Wilder, el protagonista colabora, con mayor o menor conciencia, en hacerles algo más agradable la vida a sus superiores, aquí montando festejos, allí prestando su apartamento para los encuentros furtivos de los ejecutivos de la empresa con sus amantes. A Lemmon le cuesta, en ambos casos, renunciar a su tarea pese a que, moralmente, está harto de ella. Cerremos el círculo de las comparaciones wilderianas, ya iniciado anteriormente con varias referencias a **Con faldas y a lo loco**: Wilder fue otro de los pocos cineastas que se atrevió a tratar con cierto realismo en Hollywood el tema del alcoholismo: **Días sin huella** (*The lost weekend*, 1945).

DÍAS DE VINO Y ROSAS, como **Chantaje contra una mujer**, es uno de los escasos films en los que Edwards no intervino en el guion, al menos en su concepción original. El film se basa en una obra de J. P. Miller, autor también de la adaptación, que ya había sido



llevada a la pequeña pantalla en un telefilm de 1958 realizado por John Frankenheimer¹. Para Lemmon, instigador del proyecto, era todo un desafío: el film cuenta con algunas escenas de choque difíciles de interpretar sin estridencia. Reclamó la colaboración de un Edwards que hizo suya la historia en *tempo* y estructura. A él le pertenece ese inicio en clave de falsa comedia, la fiesta con sabor oriental en el yate de un príncipe árabe –aunque las fiestas tienen en este caso un sentido bastante menos lúdico– o la magnífica integración de elementos cómicos en un desarrollo dramático. Hay un ejemplo especialmente significativo de la habilidad del cineasta para moverse sin altibajos entre los dos géneros y otorgarles una dimensión distinta a la esperada. Joe llega a su casa después de una de las ajetreadas fiestas que debe organizar, y Edwards le enfrenta con dos situaciones que en otro contexto serían gags pero que aquí anuncian el principio de la tragedia: Joe, completamente borracho, choca de manera aparatosa contra una puerta de límpido cristal/sube al ascensor con un improvisado ramillete de rosas para su esposa, pero no se da cuenta de que las deja fuera cuando acciona la puerta automática y se queda solo con los tallos cercenados en la mano. Las rosas cortadas, un gag perfecto para el torpe *Clouseau*, tienen un sentido bien distinto en las temblorosas manos de Joe; pronto se mezclarán con el vino

¹ Al enterarse de que no había sido elegido para dirigir esta adaptación cinematográfica cuando sí había dirigido el aclamado drama televisivo en vivo, John Frankenheimer preguntó por qué y le dijeron: “*John, dicen que no eres un director de comedias*”.

certificando la belleza trágica del poema² que *Kirsten* recita en su primer encuentro con Joe, que queda reforzado en todo momento por el tema “Days of Wine and Roses”, uno de los más representativos de ese jazz melódico y melancólico que tan bien sabía componer Mancini. No en vano en el momento álgido del proceso de degradación de los personajes, Edwards volverá a recurrir a las flores como metáfora de una vida destrozada y marchitada: Joe destruye el invernadero del padre de *Kirsten* buscando la botella de whisky que ha escondido en una maceta. Esta secuencia, algo efectista, pero en todo caso brillante de ejecución, se encadena con la posterior reclusión de *Joe* en el sanatorio, constreñido en el interior de una camisa de fuerza³. Son los momentos fuertes, las citadas escenas de impacto, necesarias para dibujar el talante del drama pero no las más interesantes para Edwards, que agiliza dramática y narrativamente la alcoholización de *Kirsten* porque quiere mostrar rápidamente sus consecuencias emocionales y, en menor grado, las sociales⁴.

DÍAS DE VINO Y ROSAS es, por supuesto, una película sobre el alcoholismo⁵, pero también un relato sobre las dependencias humanas –patética la escena en la que *Kirsten* consigue convertir de nuevo a Joe en su compañero de juegos étlicos cuando éste llevaba

2 El título de la película proviene del poema “Vitae Summa Brevis” de Ernest Dowson (1867-1900): “*They are not long, the days of wine and roses: / Out of a misty dream / Our path emerges for a while, then closes / Within a dream*”. (“No son largos, los días de vino y rosas: / De un sueño brumoso / Nuestro camino emerge por un tiempo, luego se cierra / Dentro de un sueño”). Dowson también escribió el poema del que se deriva el título de la única novela de Margaret Mitchell “Lo que el viento se llevó”: es la primera línea de la tercera estrofa de su verso “Non Sum Qualis eram Bonae Sub Regno Cynarae”.

3 Mientras se preparaban para sus actuaciones, tanto Jack Lemmon como Lee Remick asistieron a las reuniones de “Alcohólicos Anónimos” en numerosas ocasiones. Lemmon incluso pasó varias noches en la cárcel de Lincoln Heights, donde observó a los reclusos en el tanque de borrachos y en las salas “de secado”. Más tarde dijo: “*Fue aterrador ver a esas pobres almas torturadas por el delirium tremens. Como resultado de lo que vi, cambiamos varias escenas. Por ejemplo, usamos una mesa “de secado” donde estás atado, en lugar de hacer que el tipo acabara de despertarse en una celda*”. Lemmon también reveló en una entrevista que durante su escena de la camisa de fuerza, en la que su personaje sufre violentamente los delirium tremens, se había metido tanto en situación que el equipo tuvo que sacarlo de su histeria después de que las cámaras dejaran de rodar.

4 El hecho de que *Kirsten* adore el chocolate podría ser una pista de una tendencia adictiva. Muchos alcohólicos son adictos al contenido de azúcar del alcohol y también comen cosas dulces. Los adictos en recuperación a menudo también cambian a una adicción más suave, como la cafeína o el tabaco.

5 La película dejó su huella al reforzar la creciente aceptación social de la asociación de “Alcohólicos Anónimos”.



ya un año sin beber-, las necesidades afectivas y el desgaste de ese gran sueño americano que queda personificado en el personaje del padre de *Kirsten*, un hombre solitario, callado, rígido, recto, al que Charles Bickford confiere una franca y turbadora humanidad. Quizá por ello sea en el territorio acotado del viejo *Arnensen*, una finca y un invernadero situados en las afueras de la gran ciudad, donde se desarrolle la parte álgida del drama. Edwards idealiza en primera instancia la estancia de *Kirsten* y *Joe* en la finca convencidos de que allí podrán desprenderse de su adicción, porque el realizador, tan sabio como *Arnesen*, es consciente de que se trata tan solo de un espejismo. (...)

Texto (extractos):

Quim Casas, estudio "Blake Edwards, la sofisticación de la melancolía", 1ª parte, rev. Dirigido, abril 1995.

(...) Blake Edwards ha declarado muchas veces que siempre se ha sentido atraído por el tema del alcoholismo, pues "*yo mismo bebí durante una temporada*". Ignoro si el realizador se refería a la época en que filmó **DÍAS DE VINO Y ROSAS**, pero no cabe duda de que aceptó con entusiasmo el encargo de rodar esta película, el cual le llegó a través de su amigo Jack Lemmon. Las malas lenguas (...) aseguran, sin embargo, que Edwards se proponía demostrar con este film, llevando adelante lo iniciado con **Chantaje contra una mujer**, que estaba preparado para rodar películas fuera del ámbito de la comedia,



en el que la industria le estaba encasillando. Sería curioso que fuera así, porque lo mejor de **DÍAS DE VINO Y ROSAS** radica, precisamente, en los continuos deslizamientos del drama a la comedia, y viceversa, así como en el tratamiento de comedia que Edwards da a muchas secuencias dramáticas. Cabe agradecer a Blake Edwards el enfoque dado a la película, que se aleja del tremendismo y del sermón parroquial habituales en el cine norteamericano a la hora de tratar con personajes de alcohólicos (...). En sus manos, **DÍAS DE VINO Y ROSAS** es una comedia de personajes (no de situaciones) que poco a poco va abrazando la causa del melodrama: las secuencias iniciales del film, sobre todo las que siguen al conocimiento de *Joe* (Jack Lemmon) y *Kristen* (Lee Remick), podrían figurar entre lo mejor que ha filmado Edwards (junto con *Operación Pacífico* y buena parte de *Desayuno con diamantes*): su sentido del movimiento (secuencia del ascensor) y la emoción íntima que sabe dar a los momentos confesionales (el nocturno en la bahía de San Francisco, entre Jack Lemmon y Lee Remick) le dan al film vitalidad (...). Al lado de momentos espléndidos, como el de Jack Lemmon observando su aspecto en el cristal callejero de un bar, existen otros en los que el director se deja llevar por el subrayado discursivo (el tipo de la tienda arrojando, en contrapicado, el contenido de una botella sobre el rostro del atormentado Lemmon). (...) Cabe destacar que **DÍAS DE VINO Y ROSAS** no es, por suerte, una película sobre el alcoholismo sino sobre dos personajes que beben, casi siempre excesivamente. Eso ayuda a dar al film un tono adulto, alternativamente ligero y



sombrío, que es su mejor propuesta: cuando, en la secuencia final⁶, Jack Lemmon y Lee Remick conversan en un decorado interior iluminado con los parpadeos del neón de un bar, lo íntimo y lo externo se equilibran con un sentido de la totalidad. (...)

Texto (extractos):

José M^a Latorre, "Días de vino y rosas: me llamo Joe Clay y soy un alcohólico", en sección "Los films de TV", rev. Dirigido, abril 1990.

6 Tanto el elenco como el equipo técnico estaban muy preocupados de que se pudiera cambiar el final sombrío del film. El director Blake Edwards contaba que el director del estudio, Jack L. Warner, quería un final más amable, pero se presentó a un pase de prueba "con una cita muy atractiva que le criticó esa intención". Y Warner cedió ante el final previsto, aunque a regañadientes. Además, Jack Lemmon voló a propósito a París después de que terminara la filmación para "no estar disponible" ante la posibilidad de que se decidieran rodar nuevas tomas.







Viernes 10 de junio 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

LA PANTERA ROSA

(1964) EE.UU. 113 min.

Título Original.- The Pink Panther. **Director.-** Blake Edwards. Guión.- Maurice Richlin y Blake Edwards. **Fotografía.-** Philip Lathrop (2.35:1 Cinemascope - Technicolor). **Montaje.-** Ralph E. Winters. **Música.-** Henry Mancini. **Canción.-** "It had better be tonight (Meglio Stasera)" de Henry Mancini & John Mercer, cantada por Fran Jeffries. **Productor.-** Martin Jurow, Walter Mirisch y Dick Crockett. **Producción.-** Mirisch G-E Productions. **Títulos de crédito.-** Hawley Pratt, Fritz Freleng y David H.DePatie. **Intérpretes.-** David Niven (*Sir Charles Lytton*), Peter Sellers (*inspector Jacques Clouseau*), Robert Wagner (*George Lytton*), Capucine (*Simone Clouseau*), Brenda de Banzie (*Angela Dunning*), Colin Gordon (*Tucker*), Claudia Cardinale -doblada por Gale Garnett- (*La princesa Dala*), John Le Musier (*Barrister*), James Lanphier (*Saloud*), Guy Thomajan (*Artoff*), Michael Trubshawe (*Felix Townes*), Riccardo Billi (*Aristotle Sarajos*), Meri Welles (*Monica Fawn*), Martin Miller (*Pierre Luigi*). **Estreno.-** (EE.UU.) marzo 1964 / (España) marzo 1964.



versión original en inglés con subtítulos en español

1 candidatura a los Oscars: Banda Sonora

Película nº11 de la filmografía de Blake Edwards (de 37 como director)

Música de sala:

La Pantera Rosa (*The Pink Panther*, Blake Edwards, 1964)

Banda sonora original de **Henry Mancini**



(...) Con **LA PANTERA ROSA**, Edwards, ya seguro de sí mismo y de sus posibilidades, inicia el famoso ciclo que culminará en **¿Qué hiciste en la guerra, papi?**, en el cual, sin prescindir de experimentar de un film al otro, lo que priva es la afirmación/conformación y sus variaciones/prolongaciones por diferentes caminos - todos ellos dentro del dominio de la comedia más loca y disparatada- de su manera de entender el cine. Podría decirse que si rompió en cierta manera con lo que hacía anteriormente -sus primeros balbuceos para la Universal-, fue solo para afianzar y completar un universo y un estilo que corría el peligro de autolimitarse prematuramente. (...) Se puede asegurar que el tipo de cine que Edwards pretendía desde un principio -y evidentemente si no el mejor sí por lo menos el que más fama le ha dado- era el que representan estas cuatro comedias insensatas pero atrayentes, hilarantes a veces, y siempre divertidas: **LA PANTERA ROSA**, **El nuevo caso del Inspector Clouseau**, **La carrera del siglo** y **¿Qué hiciste en la guerra, papi?**.

En realidad el salto de **Días de vino y rosas** a **LA PANTERA ROSA** no es tan abismal como muchos han pretendido. Tanto el aspecto espectacular de **LA PANTERA ROSA** como su exuberante trama argumental representan únicamente un accesorio del que Edwards se sirve para sus verdaderos fines, no tan lejanos del intimismo y el juego aparenial



de **Días de vino y rosas**. **LA PANTERA ROSA**, en efecto, más que un film espectacular y sofisticado es la primera incursión de su autor en los fascinantes dominios del cine fantástico. Toda su estructuración cómica, que se ha comparado -a mi parecer equivocadamente- con el afán destructivo/aniquilador de los films de Tashlin/ Lewis, está basada en un precario equilibrio entre el irracionalismo mágico de sus caracterizaciones y el determinio casi científico, aunque ilógico, de las situaciones por las que hace pasar a sus personajes. Edwards, decididamente, construye un universo aparte con sus propias reglas y leyes, y deja que en su interior ocurra cualquier cosa, por improbable que pueda parecer, sin preocuparse de nada más. Es decir, el humor edwardsiano se refiere sola y exclusivamente al inverosímil y absurdo mundo de su imaginación, sin que nunca presente -salvo muy indirectamente, pues lo contrario sería imposible- conexión con personajes, instituciones y situaciones concretas de nuestra sociedad. En cierta manera sería equiparable a eso mismo que diferencia -a su favor claro está- a los films de Jerry Lewis de los de Frank Tashlin con Lewis de actor: su humor está centrado en el personaje como tal y no exclusivamente en su significación dentro de un contexto determinado (aunque ésta exista indudablemente).

Los personajes de **LA PANTERA ROSA** son personajes “de cine” y nada más. El mismo film, pese a estar rodado en exteriores transcurre en un mundo ficticio poblado de personajes irreales, aunque auténticos, nunca caricaturas. Precisamente si con alguien hay que buscar parecido es con los personajes, asimismo etéreos, del cine cómico mudo nor-



teamericano. ¿Acaso el “*Érase una vez*” con que se inicia la traviesa e increíble aventura edwardsiana no constituye una clara alusión y adhesión al regocijante mundo primitivo de Mack Sennett y compañía? ¿Y, por ventura el chiflado y torpe inspector Clouseau no es un típico personaje de la escuela del “slapstick”? (...)

Texto (extractos):

Juan Antonio Molina Foix, estudio “Blake Edwards, la convicción del estilista”,
rev. Dirigido, marzo 1974.

(...) Si **Chantaje contra una mujer** y, en mayor medida, **Días de vino y rosas** marcaron una ruptura temática y estilística con las comedias del período Universal, incluso con la tendencia más dramática y melancólica inaugurada en **Desayuno con diamantes**, la aparición de **LA PANTERA ROSA** (...) supuso otro giro de apariencia diametral en la carrera de un Edwards empeñado, felizmente, en no permitir que le catalogaran con demasiada facilidad ni acotaran el territorio genérico en el que debía moverse. **LA PANTERA ROSA** es, entre otras cosas, el primer intento de *slapstick* en estado puro que encontramos en la obra como director de Edwards, una mezcla ingeniosa, aunque menos destructiva de lo que se ha dicho en algunas ocasiones, de la comedia irracional y alocada que tanto gusta al director -modelo Mack Sennett o Laurel y Hardy- y la comedia fina y sofisticada de la que Edwards continuaba siendo, en el año de realización de la primera pantera, un cultivador modélico. En la película hay también una cierta tendencia, fruto de su propia estructura y colocación de los personajes en la trama, hacia el cine fantástico tal como lo definió Juan Molina Foix en su estudio sobre Edwards: “**LA PANTERA ROSA**, en efecto, más que un

film espectacular y sofisticado, es la primera incursión de su autor en los fascinantes dominios del cine fantástico. Toda su estructuración cómica está basada en un precario equilibrio entre el irracionalismo mágico de sus caracterizaciones y el determinio casi científico, aunque ilógico, de las situaciones por las que hace pasar a sus personajes”.

LA PANTERA ROSA, rodada en un formato aún más largo y estrecho que el Scope, el Technirama, resume esa elegancia innata en la manera de filmar personas, objetos, decorados, interiores y localizaciones exteriores, sello distintivo de Edwards, en clara oposición a lo delirante de las situaciones que generalmente muestra la cámara. La apertura del film certifica una vez más la vocación europeísta, internacionalista en este caso, de su director, con el prólogo situado en la India que describe el famoso diamante con una imperfección en forma de pantera rosa; el robo de una preciada joya en Roma; la persecución de dos gánsters y el personaje de Robert Wagner en Hollywood; otra persecución, esta vez de la policía a Capucine y su secuaz, por las calles de París; el encuentro de todos los personajes en la estación de esquí fronteriza de Cortina d’Ampezzo; y el desenlace nuevamente en escenarios romanos. El itinerario de la película bascula entre la recreación de una comedia policíaca y sofisticada, cuyo mayor referente a nivel de ambientación es la hitchcockiana *Atrapa a un ladrón*, y el encadenamiento de *gags* que tienen como centro neurálgico las torpezas cotidianas del *inspector Clouseau*, ese inefable personaje que se convertiría a lo largo de los años en una suerte de salvavidas circunstancial en la trayectoria en declive tanto de Edwards como del actor que lo encarnó por primera vez, Peter Sellers¹.

¹ Blake Edwards y Peter Sellers disfrutaron mucho trabajando juntos para desarrollar el personaje de Clouseau hasta el último movimiento y matiz de voz y expresión. “*Durante años había estado obteniendo fragmentos de lo que quería en las películas, como escritor o director... pero nunca había tenido un área en la que explotar mis ideas al máximo*”, explicaba Edwards. “*Y entonces llegó Peter, un almacén ambulante de locura, con un enfoque casi surrealista de la locura de las cosas, y encontramos una afinidad inmediata*”. En el guion original, el inspector Clouseau se caracterizaba por ser un policía recto, sobrio y digno. Obviamente, esto cambió considerablemente cuando Peter Sellers asumió el papel. Cuenta Edwards cómo recogió a Sellers en el aeropuerto e inmediatamente se unieron por su amor compartido por viejos comediantes como Buster Keaton y Harold Lloyd (de quien Blake Edwards era amigo). Al final del viaje en automóvil, acordaron cambiar el personaje de Clouseau para incorporar payasadas. Desde ese momento, Edwards empleó varias cámaras para capturar las improvisaciones que animó a Peter Sellers a hacer. Ambos coincidieron completamente en la noción de que la comedia debería ser “dolorosa”. Edwards había trabajado con el director Leo McCarey al principio de su carrera y dijo que McCarey le había enseñado una verdad esencial sobre la comedia a través de su capacidad para extender la tensión en sus escenas cómicas más allá del punto en el que el público se sentía incómodo. “*Lo llamó romper la barrera del dolor*”, recordaba Edwards. Peter Sellers modeló el personaje de *Clouseau* sobre la marca registrada de una caja de fósforos que incluye una imagen del capitán Matthew Webb, quien en 1875 se convirtió en la primera persona en nadar el Canal de La Mancha (imitó su bigote heroico y su postura orgullosa). El violín de Clouseau es un homenaje al detective violinista más famoso de todos los tiempos, *Sherlock Holmes*. Posteriormente, a Peter Sellers se le ofreció el papel, que no hizo, del *Dr. Watson* en *La vida privada de Sherlock Holmes* (Billy Wilder, 1970).



No se olvide que Sellers llegó de rebote al proyecto, significando su consagración en Hollywood²: Peter Ustinov debía interpretar a *Clouseau*, pero declinó el papel al saber que Ava Gardner había sido sustituida por Capucine para el personaje de *Simone Clouseau*, esposa del inspector y también amante del ladrón de guante blanco apodado “*El Fantasma*”, David Niven en el film³. La evocación de **Atrapa a un ladrón** no deja de ser un simple punto referencial, distinta al tono de pastiche abierto emprendido por Stanley Donen en otra película de la misma época concebida bajo la sombra de Hitchcock, **Charada**; en todo caso, el personaje de David Niven, *Sir Charles “El Fantasma”*, puede remitir por su porte y elegante ironía al *John Robie “El Gato”* encarnado por Cary Grant en **Atrapa a un ladrón**, así como el desenlace de ambas películas coincide en la decoración sofisticada de una bulliciosa fiesta de disfraces. La peripecia en torno al robo del preciado diamante le permite a Edwards moverse por ambientes que le fascinan y sabe plasmar como pocos -la fiesta

² El papel del *inspector Clouseau* se le ofreció originalmente a Peter Ustinov. Cuando faltaban solo dos semanas para que comenzara el rodaje, los productores decidieron que el estilo de vida errático de Ava Gardner, quien debía interpretar a su esposa, *Simone Clouseau*, podría afectar el rodaje y decidieron no ofrecerle el papel -previamente este personaje se había ofrecido a Janet Leight y Brigitte Bardot-. Entonces, Capucine fue contratada a toda prisa. Pero la esposa de Peter Ustinov, la actriz Suzanne Cloutier, consideró que este cambio afectaría el nivel de la producción y aconsejó a Ustinov que rechazara el papel. Y así, a resultas de este cambalache de intérpretes y personajes, Peter Sellers se convertiría en una superestrella internacional.

³ La película estaba destinada a tener al personaje de David Niven, *Sir Charles Lytton*, como el personaje principal. Sin embargo, la interpretación de Peter Sellers del *inspector Clouseau* fue tan querida por el equipo (y más tarde por el público) que hizo que, en su personaje, se centrara esta película y las siguientes secuelas.



en la villa romana de Claudia Cardinale, el número de Fran Jeffries cantando en italiano “It Had Better Me Tonight” en el hotel, los procesos de seducción paralela entre *el ladrón* Niven, *la princesa* Cardinale, *el vividor* Wagner y *la ambiciosa* Capucine-, recuperando tras sus dos tensos dramas en blanco y negro el tono festivo y burbujeante con el que se hizo un hueco en la comedia, tono al que no es nada ajeno el trabajo de Mancini, y no me refiero a la tan conocida melodía de los créditos del film, quizá su tema más popular junto a la sintonía de **Peter Gunn**, sino, por ejemplo, a la música que acompaña la escena de seducción de *Sir Charles* a *la princesa* en la habitación del primero, similar en orquestación y coros al tema principal de **Dos en la carretera** de Donen.

“La Pantera Rosa” es el objeto de codicia, el catalizador neutro de la acción⁴. *Sir Charles* se erige poco a poco en protagonista central del relato, mientras que Capucine, la intrigante, y Cardinale, la princesa india educada según designios más propios de Oc-

4 La creación de una *Pantera Rosa* animada para los créditos iniciales fue una idea de Blake Edwards quien sintió que estos se beneficiarían de algún tipo de personaje animado. David H. DePatie y Friz Freleng decidieron personificar la joya del mismo nombre de la película, y Edwards eligió al personaje de la *Pantera Rosa* entre más de cien bocetos alternativos de la pantera. La *Pantera Rosa* presentada en los créditos iniciales se convirtió en un personaje popular de cine y televisión por derecho propio, comenzando su andadura en solitario con el cortometraje de dibujos animados **The Pink Phink** (1964).



cidente⁵, compiten denostadamente en su función de engarces femeninos de la trama. Robert Wagner es el sobrino que aparece en el relato en el momento adecuado, para incitar a equívocos y malentendidos. Pero, ¿qué papel juega *Clouseau*? A diferencia del resto de films de la serie, el atribulado inspector de la Sureté francesa se mantiene en la sombra durante buena parte del relato. La efectividad y el éxito del personaje en esta primera película radica precisamente en su función de comparsa en muchos pasajes, repartiendo Edwards el protagonismo en al menos cinco personajes. Si todo el peso hubiera recaído en la figura de *Clouseau*, Edwards no podría haberse permitido el lujo de alternar elementos del *slapstick* con otros procedentes de la comedia sofisticada y la intriga criminal, combinación a la que es ajena el resto de entregas de la cansina serie. Y si resulta cansina es, precisamente, por el progresivo deterioro y agotamiento de la fórmula *Clouseau*, utilizado en **LA PANTERA ROSA** al modo de los brillantes secundarios

5 Blake Edwards quería que Audrey Hepburn interpretara el papel de *La princesa*. Hepburn se negó, pero ella sugirió que eligiera a su amiga, Claudia Cardinale. También Cyd Charisse y Nancy Kwan fueron consideradas para dicho papel.



de la comedia clásica, de Charles Coburn a Edward Everett Horton, aunque con la entidad que proporcionan las secuencias que le tienen como solista de la pieza. La llegada del inspector y su esposa al hotel de Cortina d'Ampezzo se contabiliza por gags, cinco consecutivos: *Clouseau* aparece en el hall y cae encima del convaleciente *Sir Charles* en su camilla; ya en la habitación, se acerca a *Simone*, ésta abre la puerta del armario y, sin darse cuenta de su presencia, la estrella contra su cara; una vez recuperado, la abraza apasionadamente y ambos se precipitan de manera ridícula en el interior del armario; se levantan como pueden y *Clouseau* tropieza con una maleta mientras mira seductoramente a su esposa; se levanta, cree que alguien está escuchando detrás de la puerta, la abre de forma violenta, se queda quieto en el umbral y la puerta le golpea fuertemente al cerrarse con su propio impulso. Es difícil encontrar en otro jalón de la saga *Clouseau* un encadenado de gags tan bien llevado, planteado, interpretado y filmado. Resulta también imposible hallar en las múltiples secuelas una escena tan imaginativa como la de la persecución automovilística por las calles nocturnas de Roma⁶, con los vehículos pasando una y otra vez por la misma plaza mientras el solitario peatón que la intenta cruzar opta por sentarse a la puerta de un pequeño restaurante para contemplar calladamente el sinsentido que Edwards muestra al espectador, o la idea, que parece tomada de los hermanos Marx, de los dos ladrones disfrazados de gorila mirándose a través del hueco de la caja fuerte como si se tratara de un espejo que reflejara su propio rostro;

6 Según Blake Edwards, esta escena de persecución era un homenaje a una secuencia similar en *Enviado especial* (Alfred Hitchcock, 1940).



o la sencillez de Edwards al construir secuencias de puro vodevil, como aquélla en la que *Sir Charles* y su sobrino se esconden debajo de la cama y en la bañera de la habitación de Simone ante la inoportuna llegada de *Clouseau*.

La película funcionó, los números mandan y Edwards se encontró, sin esperarlo, dirigiendo una nueva aventura del torpe inspector. Se trató de **El nuevo caso del inspector Clouseau** (*A shot in the dark*, 1964), rodada apresuradamente para rentabilizar el filón conseguido por el anterior film. (...)

Texto (extractos):

Quim Casas, estudio "Blake Edwards, la sofisticación de la melancolía", 1ª parte, rev. Dirigido, abril 1995.

(...) Primer capítulo de la larga colaboración entre Blake Edwards y Peter Sellers, **LA PANTERA ROSA** se sitúa, ante todo, en una encrucijada histórica: es el film con el que Edwards cogió la comedia sofisticada, en su particular versión años sesenta, para insertar en su interior el elemento slapstick, jugando después con el devastador conflicto creado con ello. El procedimiento no era nuevo del todo, pero sí es muy personal el modo con que está realizado en términos de espacios y de cuerpos, dos elementos fundamentales de la puesta en escena, en particular, de la edwardsiana. Por un lado tenemos los espacios acolchados de la comedia internacional, los cuerpos elegantes de Capucine o David Niven, el refinado charlatán que oculta segundos fines y segunda identidad. Por otro está la irrupción de Sellers, que se sitúa como terca evidencia gestual, triunfo de la fisicidad burlesca, impulso dinámico que arrolla un espacio convencional con su puro mecanismo destructivo. El conflicto que se crea es, así, de tipo exquisitamente cinematográfico y encuentra una de sus más ricas articulaciones en el ámbito de la memoria fílmica.

Y aquí se encuentra el segundo punto que caracteriza el film de Edwards, un realizador que ya con anterioridad había empezado a tratar los géneros con una actitud nueva,



abiertamente metacinematográfica, donde el juego de las miradas implicaba también la del espectador ante situaciones codificadas. Baste con pensar en **Chantaje contra una mujer**, donde el terror estaba visto como un experimento de puesta en escena, tanto en lo que respecta a la trama como a la realización: un thriller de máscaras y de emociones artificialmente orquestadas, un film sobre el cine que (en palabras de Edwards), “no pone en escena auténticos sentimientos”, pero en el que la aproximación a un género se configura como una reflexión y una reescritura del mismo. Este procedimiento vuelve en **LA PANTERA ROSA**, dando salida al recorrido que Edwards desarrollará con Sellers en los films sucesivos, abandonando el fondo de la comedia internacional para excavar cada vez más en el *slapstick* de *Clouseau*, no solo síntesis (ya ha sido dicho) de Stan Laurel y Oliver Hardy, sino también “naif como *Harry Langdon*, obstinado como *Buster Keaton*, enredador como *Jerry Lewis*” (Tavernier-Coursodon). No es casual, quizá, que la obra maestra de la colaboración entre Edwards y Sellers se encuentre ambientada directamente en el mundo del cine (El guateque); y, probablemente, tampoco lo es el hecho de que las sucesivas películas de la serie “Pantera Rosa” sean cada vez más salvajes e incoherentes en su estructura narrativa, con un *Clouseau* entregado a ostentosos disfraces, entre escenografías antinaturalistas que destruirá con su irresistible *slowburn*. A la larga, el recorrido de *Clouseau* se configurará abiertamente como un viaje al interior del cine, de sus convenciones y de su artificio: un viaje que hace de Blake Edwards un fundamental anillo histórico entre la última estación del cine clásico y la sucesiva generación cinéfila inaugurada por Peter Bogdanovich.

Sin embargo, sería reductor situar **LA PANTERA ROSA** solo en el interior de esta perspectiva histórica, fase germinal de una autoreflexión cinematográfica destinada a devenir siempre más estéril y molesta. Con el paso del tiempo, la operación interna al género llevada a cabo por Edwards revelará, de hecho, su necesidad más profunda: el choque entre la opacidad verbal de la comedia psicológica y la rebelde “objetualidad” del *slapstick* desembocará en la acentuada melancolía de su última producción, donde el despliegue

de lo burlesco vehiculará una reflexión cada vez más explícita sobre la enfermedad, el envejecimiento y la muerte que se ocultan detrás del vitalismo de la luminosidad solar californiana. Poniendo en escena el conflicto entre dos formas distintas de comicidad, **LA PANTERA ROSA** se sitúa así como un film todavía incierto con respecto a los sucesivos films de la serie, pero basado en una intuición sobre la que Blake Edwards fundará buena parte de sus futuras comedias. (...)

Texto (extractos):

Renato Venturelli, "La Pantera Rosa", en dossier "La comedia clásica americana", 2ª parte,
rev. Dirigido, mayo 2003.



BLAKE EDWARDS

William Blake Crump

Tulsa, Oklahoma, EE.UU., 26 de julio de 1922
Santa Mónica, California, EE.UU., 15 de diciembre de 2010

FILMOGRAFÍA (como director)¹

1953 “Knockout” [ep.8º - temp.1ª de la serie de tv “Four Star Playhouse”].

1954 “The test” / “Indian taker” / “The bomb” / “Detective’s holiday”
[ep.16º, 19º, 22º y 24º - temp.2ª de la serie de tv “Four Star Playhouse”].

“Death, the hard way” [ep.3º - temp.2ª de la serie de tv “The Pepsi-Cola Playhouse”].

“Midnight supper” [ep.4º - temp.2ª de la serie de tv “City Detective”].

Mike Spillane’s Mike Hammer! [telefilm].

1955 “Safe journey” [ep.5º - temp.1ª de la serie de tv “The Star and the Story”].

Venga tu sonrisa (*Bring your smile along*).

“Big Joe’s comin’ home”

[ep.18º - temp.1ª de la serie de tv, “Jane Wyman presents The Fireside Theatre”].

1956 El que ríe el último (*He laughed last*).

1957 EL TEMIBLE MISTER CORY (*Mister Cory*).

1958 La pícara edad (*This happy feeling*).

VACACIONES SIN NOVIA (*The perfect furlough*).

“The kill” / “Streetcar Jones” / “The blind pianist” / “The chinese hangman” /
“Lynn’s blues” / “Rough Buck” / “Death house testament”

[ep. 1º, 2º, 4º, 6º, 7º, 8º y 11º - temp.1ª de la serie de tv, “Peter Gunn”].

¹ www.imdb.com/name/nm0001175/?ref_=fn_al_nm_1

1959 “Let’s kill Timothy” / “The comic” / “The briefcase”
[ep. 17º - temp.1ª / ep.2º y 12º - temp.2ª de la serie de tv, “Peter Gunn”].
“The magnificent bribe” [ep.1º - temp.1ª de la serie de tv, “Mr. Lucky”].
OPERACIÓN PACÍFICO (*Operation Petticoat*).

1960 High time

1961 DESAYUNO CON DIAMANTES (*Breakfast at Tiffany’s*).

1962 “The Boston terrier” [ep. 28º - temp.1ª de la serie de tv, “Dick Powell”].
Johnny Dollar [telefilm].
CHANTAJE CONTRA UNA MUJER (*Experiment in terror*).
DÍAS DE VINO Y ROSAS (*Days of wine and roses*).

1964 LA PANTERA ROSA (*The pink panther*).

1964 El nuevo caso del inspector Clouseau (*A shot in the dark*).

1965 La carrera del siglo (*The great race*).

1966 ¿Qué hiciste en la guerra, papi? (*What did you do in the war, daddy?*).

1967 Gunn

1968 El guateque (*The party*).

1970 Darling Lili

1971 Dos hombres contra el Oeste (*The wild rovers*).

1972 Diagnóstico: Asesinato (*The Carey treatment*).

1974 Julie and Dick at Covent Garden [telefilm].
La semilla del tamarindo (*The tamarind seed*).

1975 Julie: my favourite things [telefilm].
El regreso de la Pantera Rosa (*The return of the Pink Panther*).

- 1976 **La Pantera Rosa ataca de nuevo** (*The Pink Panther strikes again*).
- 1978 **La venganza de la Pantera Rosa** (*Revenge of the Pink Panther*).
- 1979 **10, la mujer perfecta (10)**.
- 1981 **S.O.B.** (*S.O.B.*).
- 1982 **¿Victor o Victoria?** (*Victor/Victoria*).
Tras la pista de la Pantera Rosa (*Trail of the Pink Panther*).
- 1983 **La maldición de la Pantera Rosa** (*Curse of the Pink Panther*).
Mis problemas con las mujeres (*The man who loved women*).
- 1984 **Micki & Maude** (*Micki + Maude*).
- 1986 **El gran enredo** (*A fine mess*).
¡Así es la vida! (*That's life!*)
- 1987 **Cita a ciegas** (*Blind date*).
- 1988 **Asesinato en Beverly Hills** (*Sunset*).
"Justin Case" [ep. 22^o - temp.32^a de la serie de tv, **"Disneylandia"**].
- 1989 **Una cana al aire** (*Skin deep*).
Peter Gunn [telefilm].
- 1991 **Una rubia muy dudosa** (*Switch*).
- 1992 **"A delicate balance" / "Happy face"**.
[ep. 1^o y 2^o - temp.1^a de la serie de tv, **"Julie"**].
- 1993 **El hijo de la Pantera Rosa** (*Son of the Pink Panther*).
- 1995 **Victor/Victoria** [telefilm].



SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:

JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2022

AGRADECIMIENTOS:

RAMÓN REINA/MANDERLEY

MANUEL TRENZADO ROMERO

ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN,
JUAN CARLOS LARA Y JULIA NARANJO)

IMPRENTA DEL ARCO

OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)

ADRIÁN DE LA FUENTE

M^a JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

IN MEMORIAM

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,

ALFONSO ALCALÁ & JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

DESCARGA EL CUADERNO DEL CICLO EN:

[HTTPS://LAMADRAZA.UGR.ES/PUBLICACIONES/](https://lamadraza.ugr.es/publicaciones/)

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:

FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM

En anteriores ediciones del ciclo
MAESTROS DEL CINE MODERNO
han sido proyectadas

(1) JOHN FRANKENHEIMER (febrero 2011)

El hombre de Alcatraz (*Birdman of Alcatraz*, 1962)

El mensajero del miedo (*The Manchurian candidate*, 1962)

Siete días de mayo (*Seven days in may*, 1964)

El tren (*The train*, 1964)

Plan diabólico (*Seconds*, 1966)

Los temerarios del aire (*The gypsy moths*, 1969)

Yo vigilo el camino (*I walk the line*, 1970)

Orgullo de estirpe (*The horsemen*, 1971)



(II) FRANÇOIS TRUFFAUT (noviembre/diciembre 2011)

Los cuatrocientos golpes (*Les quatre cents coups*, 1959)

La piel suave (*La peau douce*, 1964)

Fahrenheit 451 (1966)

La novia vestía de negro (*La mariée était en noir*, 1967)

El pequeño salvaje (*L'enfant sauvage*, 1970)

La noche americana (*La nuit américaine*, 1973)

El último metro (*Le dernier métro*, 1980)

Vivamente el domingo (*Vivement dimanche!*, 1983)

François Truffaut, una autobiografía (*François Truffaut, une autobiographie*, 2004)



(III) JEAN-LUC GODARD (mayo 2013 - abril 2014)

Al final de la escapada (*À bout de souffle*, 1959/1960)

El soldadito (*Le petit soldat*, 1960/1963)

El desprecio (*Le mépris*, 1963)

Lemmy contra Alphaville (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965)

Pierrot el loco (*Pierrot le fou*, 1965)

Made in U.S.A. (1966)

Pasión (*Passion*, 1982)



(IV) ARTHUR PENN (septiembre/octubre 2017)

El zurdo (*The left-handed gun*, 1958)

El milagro de Ana Sullivan (*The miracle worker*, 1962)

Acosado (*Mickey One*, 1965)

La jauría humana (*The chase*, 1966)

Bonnie y Clyde (*Bonnie & Clyde*, 1967)

El restaurante de Alicia (*Alice's restaurant*, 1969)

Pequeño gran hombre (*Little big man*, 1970)

La noche se mueve (*Night moves*, 1975)



(V) JERRY LEWIS (enero 2018)

El terror de las chicas (*The ladies man*, 1961)

Un espía en Hollywood (*The errand boy*, 1961)

El profesor chiflado (*The nutty professor*, 1963)



(VI) STANLEY KUBRICK (febrero 2018 - febrero 2019)

Día de combate (*Day of the fight*, 1951)

El padre volador (*Flying padre*, 1951)

Miedo y deseo (*Fear and desire*, 1953)

El beso del asesino (*Killer's kiss*, 1955)

Atraco perfecto (*The killing*, 1956)

Senderos de gloria (*Paths of glory*, 1957)

Espartaco (*Spartacus*, 1960)

Lolita (1962)

¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (*Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb*, 1964)

2001: una odisea del espacio (*2001: a space odyssey*, 1968)

La naranja mecánica (*A clockwork orange*, 1971)

Barry Lyndon (1975)

El resplandor (*The shining*, 1980)

La chaqueta metálica (*Full metal jacket*, 1987)

Eyes wide shut (1999).



(VII) ROBERT ALDRICH (marzo 2020 - enero 2022)

Apache (*Apache*, 1954)

Veracruz (*Vera Cruz*, 1954)

El beso mortal (*Kiss me deadly*, 1955)

El gran cuchillo (*The big knife*, 1955)

¡Ataque! (*Attack!*, 1956)

Hojas de otoño (*Autumn leaves*, 1956)

Bestias de la ciudad (*The garment jungle*, co-dirigida con Vincent Sherman, 1957)

A diez segundos del infierno (*Ten seconds to hell*, 1959)

Traición en Atenas (*The angry hills*, 1959)



(VIII) FEDERICO FELLINI (octubre 2021)

Luces de variedades (*Luci del varietà*, 1950) co-dirigida por Alberto Lattuada

El jeque blanco (*Lo Sceicco Bianco*, 1951)

Los inútiles (*I Vitelloni*, 1953)

La strada (1954)

Almas sin conciencia (*Il bidone*, 1955)



(IX) BLAKE EDWARDS (mayo/junio 2022)

El temible Mister Cory (*Mr. Cory*, 1957)

Vacaciones sin novia (*The perfect furlough*, 1958)

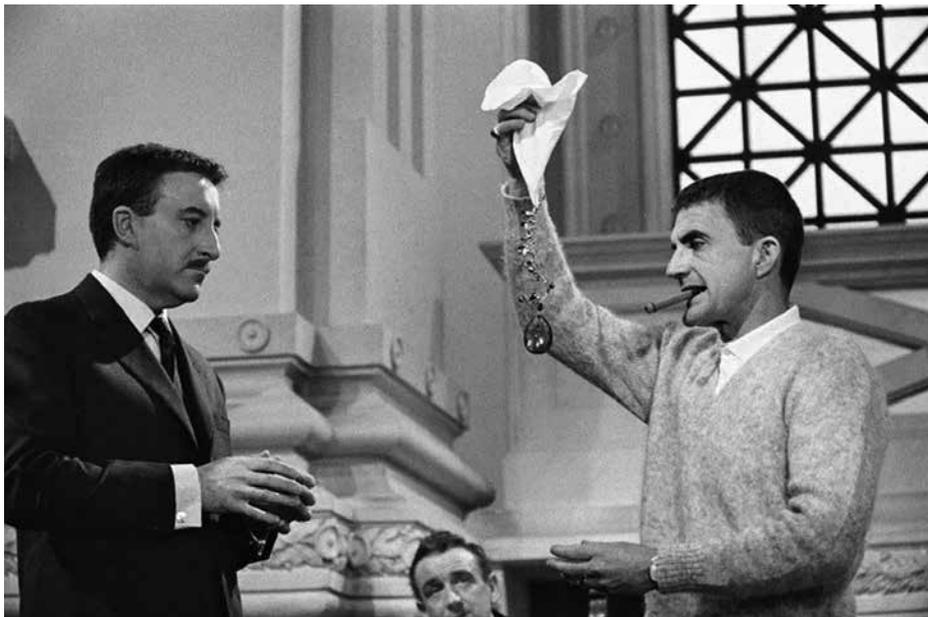
Operación Pacífico (*Operation Petticoat*, 1959)

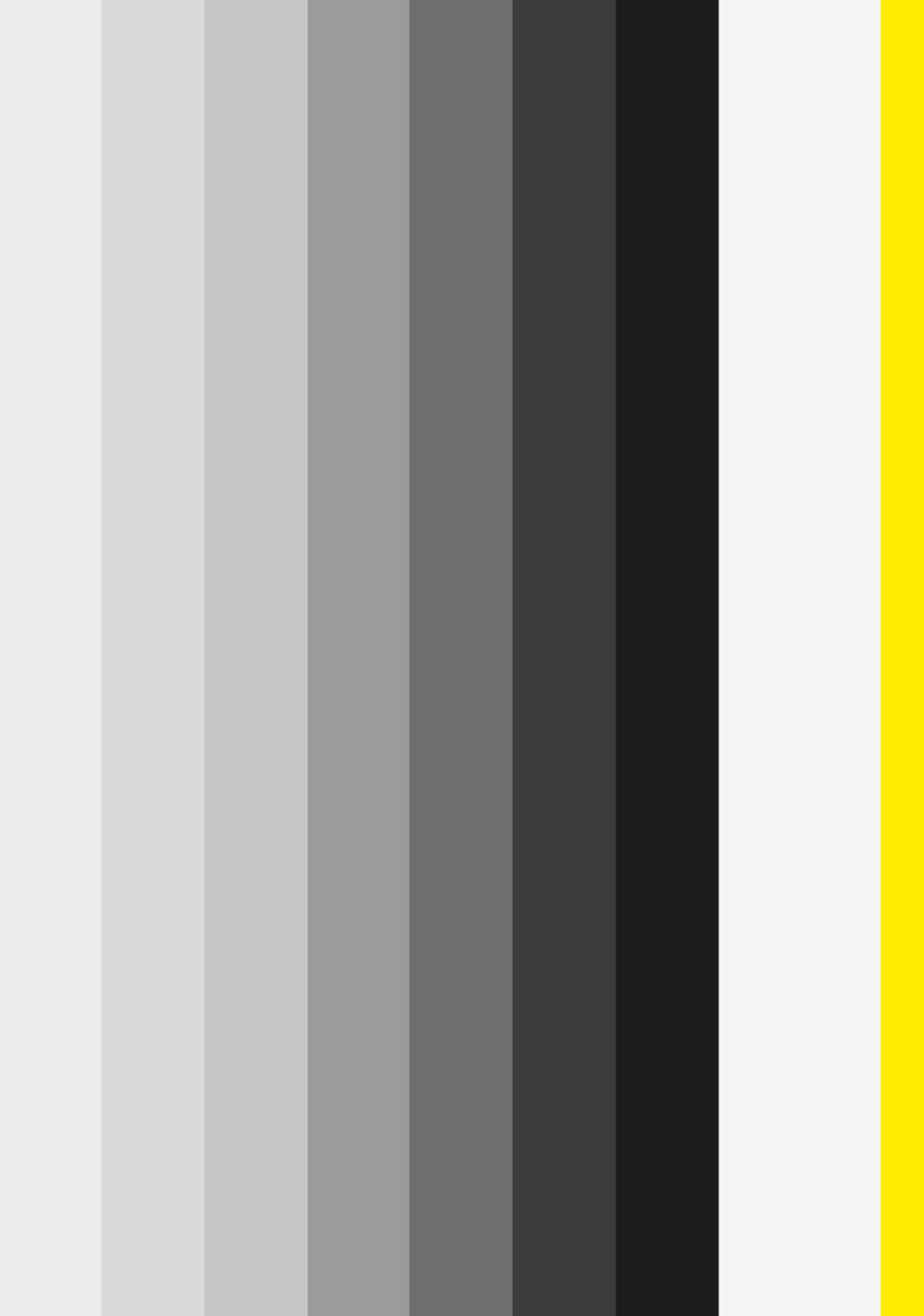
Desayuno con diamantes (*Breakfast at Tiffany's*, 1961)

Chantaje contra una mujer (*Experiment in terror*, 1962)

Días de vino y rosas (*Days of wine and roses*, 1962)

La pantera rosa (*The Pink Panther*, 1964)





ACTIVIDADES CURSO

2021-2022

CINECLUB UNIVERSITARIO /
AULA DE CINE



SEPTIEMBRE 2021

A 20 AÑOS DEL SIGLO XX. LA CULTURA Y LA CIENCIA EN LA SOCIEDAD DIGITAL (Y 2)

Viernes 17 **EL CONGRESO** (2013)
Ari Folman v.o.s.e.

Martes 21 **EN DEFENSA PROPIA** (2014)
Daniel Barber v.o.s.e.

Viernes 24 **A GHOST STORY** (2017)
David Lowery v.o.s.e.

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 41
Miércoles 29 17 h

**CÓMO DECIR SIN PALABRAS (I):
CINE Y ARQUITECTURA. CUANDO LOS EDIFICIOS
CUENTAN COSAS (3ª PARTE)**
Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza
ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

TODAS LAS PROYECCIONES A LAS 21H.
EN LA SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V CENTENARIO (AV. DE MADRID)
ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE



SEPTIEMBRE 2021

PROYECCIÓN ESPECIAL LOS HERMANOS KARAMAZOV

(1958) Richard Brooks v.o.s.e.

Lunes 20

21 H. / SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V CENTENARIO (AV. DE MADRID)

Esta proyección especial es una colaboración del Cine Club Universitario / Aula de Cine con el Centro Ruso de la UGR y sus jornadas "La herencia cultural de Fiodor Dostoiévski en España y Latinoamérica" (Granada, 20-25 de septiembre de 2021).

ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINÉ





SEPTIEMBRE 2021

LOS HÉROES DE LAS INDEPENDENCIAS DE AMÉRICA (1º PARTE): JOSÉ DE SAN MARTÍN

Lunes 27 Sala Máxima Espacio V Centenario - 21 H.

REVOLUCIÓN: EL CRUCE DE LOS ANDES

(Argentina, 2010) Leandro Ipiña v.e.

Jueves 30 Gabinete de Teatro del Palacio de la Madraza - 19 H.

EL SANTO DE LA ESPADA

(Argentina, 1970) Leopoldo Torre Nilsson v.e.

Con nuestro agradecimiento por su colaboración a



ORGANIZA_

SEMINARIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINÉ

ENTRADA LIBRE
(AFORO ADAPTADO NORMATIVA COVID-19)





SEPTIEMBRE 2021

PROYECCIONES ESPECIALES

DUNE (1984-2021)

Martes 28 18 h. **JODOROWSKY'S DUNE** (2013)
Frank Pavich v.o.s.e.

21 h. **DUNE** (1984)
David Lynch v.o.s.e.

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 41
Miércoles 29 17 h

**CÓMO DECIR SIN PALABRAS (I):
CINE Y ARQUITECTURA. CUANDO LOS EDIFICIOS
CUENTAN COSAS (3ª PARTE)**
Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza
ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

AMBAS PROYECCIONES EN LA SALA MÁXIMA DEL
ESPACIO V CENTENARIO (AV. DE MADRID)
ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO).

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE



OCTUBRE 2021

CENTENARIOS 1921-2021 (I): JACK CLAYTON, DEBORAH KERR, CHRIS MARKER & SATYAJIT RAY

Viernes 1

Jack Clayton & Deborah Kerr
SUSPENSE (1961) Jack Clayton v.o.s.e.

TODAS LAS PROYECCIONES SON A
LAS 21 H EN LA SALA MÁXIMA DEL
ESPACIO V CENTENARIO

Martes 5

Chris Marker
LA JETÉE (1962) Chris Marker v.o.s.e.
LA SEXTA CARA DEL PENTÁGONO (1968) Chris Marker v.o.s.e.
GATOS ENCARAMADOS (2004) Chris Marker v.o.s.e.

Viernes 8

Satyajit Ray
LA CANCIÓN DEL CAMINO (1955) Satyajit Ray v.o.s.e.

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO /
AULA DE CINE

ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO





OCTUBRE 2021

LA CONQUISTA DE MÉXICO EN EL CINE (1ª PARTE)

- Lunes 4 Sala Máxima Espacio V Centenario - 21 H.
CAPITÁN DE CASTILLA
(EE.UU., 1947) Henry King v.o.s.e
- Lunes 18 Sala Máxima Espacio V Centenario - 21 H.
LA OTRA CONQUISTA
(México, 1998) Salvador Carrasco v.e.
Con nuestro agradecimiento al director por su colaboración
- Lunes 25 Gabinete de Teatro del Palacio de la Madraza - 19 H.
LA MUJER OLVIDADA DE DIOS
(EE.UU., 1917) Cecil B. DeMille v.o.s.e.
Con nuestro agradecimiento por su colaboración a la Cecil B. DeMille Foundation

ORGANIZA_

SEMINARIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO





OCTUBRE 2021

MAESTROS DEL CINE MODERNO (VIII): FEDERICO FELLINI (1ª PARTE)

- Viernes 15 **LUCES DE VARIEDADES**
(1950) Alberto Lattuada & Federico Fellini v.o.s.e.
- Martes 19 **EL JEQUE BLANCO** (1951) v.o.s.e.
- Viernes 22 **LOS INÚTILES** (1953)v.o.s.e.
- Martes 26 **LA STRADA** (1954) v.o.s.e.
- Viernes 29 **ALMAS SIN CONCIENCIA** (1955) v.o.s.e.

SEMINARIO "CAUTIVOS DEL CINE" Nº 42
Miércoles 20 / Wednesday 20th 17 h.

EL CINE DE FEDERICO FELLINI (I)
Gabinete de Teatro & Cine
del Palacio de la Madraza
Entrada libre hasta completar aforo /
Free admission up to full room

TODAS LAS PROYECCIONES SON A
LAS 21 H EN LA SALA MÁXIMA DEL
ESPACIO V CENTENARIO

**ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO**

ORGANIZA_

**CINECLUB UNIVERSITARIO /
AULA DE CINE**



OCTUBRE 2021

PROYECCIÓN ESPECIAL CON MOTIVO DEL CICLO UNIVERSIDAD Y MEMORIA DEMOCRÁTICA

Jueves 21 18:30h.

PALABRAS PARA UN FIN DEL MUNDO

(España, 2020) Manuel Menchón

LA PELÍCULA SERÁ PRESENTADA POR SU DIRECTOR

La últimos años de la vida de MIGUEL DE UNAMUNO y su vínculo con los acontecimientos que marcaron la España de los años 30: la República, el alzamiento militar, la Guerra Civil o la brutal represión de las tropas franquistas contra intelectuales y docentes entre los cuales estaba su amigo y discípulo SALVADOR VILA, rector de la UGR fusilado el 23 de octubre de 1936.

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

SALA MÁXIMA DEL
ESPACIO V. CENTENARIO

**ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO**



OCTUBRE 2021

CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE & CÁTEDRA "MANUEL DE FALLA" MEETS FESTIVAL
INTERNACIONAL DE JÓVENES REALIZADORES (II):

SEMINARIO ¿VAMOS AL CINE?

Jueves 21

- > **10:00 h. Conferencia / Gabinete de Teatro - Palacio de La Madraza**
LA PERCEPCIÓN OCULTA - Pedro Torrijos
Autor de "Territorios improbables: Historias sobre lugares que (casi) no sabías que existían" (2021)
- > **11:00 h. Conferencia / Gabinete de Teatro - Palacio de La Madraza**
CARTA AL PLANETA CINE - Vicente Monroy
Autor de "Contra la cinefilia. Historia de un romance exagerado" (2020)
- > **12:30 h. Mesa Redonda / Gabinete de Teatro - Palacio de La Madraza**
Moderada por JAVIER MORALES (cineasta y fotógrafo)
- > **21:15 h. Proyección / Sala Máxima - Espacio V Centenario**
ADIÓS, DRAGÓN INN
(2003) Tsai Ming-liang - v.o.s.e. - 83 min.

Viernes 22

- > **10:00 h. Conferencia / Gabinete de Teatro - Palacio de La Madraza**
A cargo de SILVIA CRUZ
Directora de la distribuidora cinematográfica "Vitrine Films"
- > **11:00 h. Conferencia / Gabinete de Teatro - Palacio de La Madraza**
A cargo de HJ DARGER (Blanca Martínez)
Coautora de "Making Flush. Lo música urbana: un cambio generacional, un nuevo paradigma cultural" (2021)
- > **12:30 h. Mesa Redonda / Gabinete de Teatro - Palacio de La Madraza**
Moderada por ISABEL VARGAS (periodista)



OCTUBRE 2021

PROYECCIÓN ESPECIAL
**DÍA MUNDIAL DEL PATRIMONIO
AUDIOVISUAL 2021**

Miércoles 27 21h.

¿A DÓNDE?

(Líbano, 1957) Georges Nasser v.o.s.e

con nuestro agradecimiento por su colaboración a **ABBÖUT**
PRODUCTIONS

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

SALA MÁXIMA DEL
ESPACIO V. CENTENARIO

**ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO**



Cautivos del mal (*The bad and the beautiful*, Vincente Minnelli, 1952)

OCTUBRE - NOVIEMBRE 2021

TALLER DE CINEMATOGRAFÍA INICIACIÓN AL LENGUAJE DEL CINE (29ª EDICIÓN)

DÍAS:

25, 27 y 28 de octubre
3, 4, 8, 10, 11, 15, 17, 18 y 22 de noviembre
De 10.30 a 12.30 horas

AULA DE CINE DEL PALACIO DE LA MADRAZA
C/ OFICIOS, S/N (FRENTE A LA CAPILLA REAL)

IMPARTIDO POR:

JUAN DE DIOS SALAS
Director del Cineclub Universitario /
Aula de Cine de la Universidad de Granada.

TEMARIO:

- I. Vocabulario Cinematográfico Básico.
- II. Nociones técnicas fundamentales sobre planificación, angulación, movimientos de cámara, iluminación, composición, sonido, música y montaje cinematográficos.
- III. Utilización expresiva de la planificación, la angulación, los movimientos de cámara, la iluminación, la composición, el sonido, la música y el montaje cinematográficos.

55 PLAZAS

INFORMACIÓN E INSCRIPCIÓN:
A TRAVÉS DEL CORREO ELECTRÓNICO
DEL CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA
culturacontemporanea@ugr.es
HASTA EL VIERNES 29 DE OCTUBRE

ORGANIZA_

**CINECLUB UNIVERSITARIO /
AULA DE CINE**





NOVIEMBRE 2021

**CENTENARIOS 1921-2021 (II):
DIRK BOGARDE, YVES MONTAND &
SIMONE SIGNORET**

Martes 2

Dirk Bogarde

PORTERO DE NOCHE (Italia-Francia, 1974)

Liliana Cavani v.o.s.e.

Viernes 5

Yves Montand & Simone Signoret

POLICÍA PYTHON 357 (Francia-Alemania, 1976)

Alain Corneau v.o.s.e.

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

SALA MÁXIMA DEL
ESPACIO V CENTENARIO
(AV. DE MADRID)

**ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO**



NOVIEMBRE 2021

LA CONQUISTA DE MÉXICO EN EL CINE (Y 2ª PARTE)

Lunes 8

Sala Máxima del Espacio V Centenario - 20:30 h.
Encuentro con AMAYA MURUZABAL, creadora de la serie de Amazon
HERNÁN (2019).
Presentación y coloquio tras la proyección del episodio 1º, "Marina"
(Norberto López Amado, España, 2019) v.e.

Lunes 15

Gabinete de Teatro del Palacio de La Madraza - 19:30 h.
HIJOS DEL VIENTO, ENTRE LA LUZ Y LAS TINIEBLAS
(España-México, 2000) José Miguel Juárez v.e.

ORGANIZA_

SEMINARIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO



NOVIEMBRE 2021

**UN ROSTRO EN LA PANTALLA (VI):
FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ (1ª PARTE)**
(en el centenario de su nacimiento)

Martes 9 **EL DESTINO SE DISCULPA** (1945) José Luis Sáenz de Heredia v.e.

Viernes 12 **DOMINGO DE CARNAVAL** (1945) Edgar Neville v.e.

Martes 16 **EMBRUJO** (1947) Carlos Serrano de Osma v.e.

Viernes 19 **VIDA EN SOMBRAS** (1948) Llorenç Llobet Gràcia v.e.

Martes 23 **EL ÚLTIMO CABALLO** (1950) Edgar Neville v.e.

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

TODAS LAS PROYECCIONES SON A LAS 21 H.
EN LA SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V CENTENARIO (AV. DE MADRID)

**ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO**



NOVIEMBRE 2021

**LOS HÉROES DE LAS INDEPENDENCIAS DE AMÉRICA
(Y 2º PARTE):
SIMÓN BOLIVAR**

Lunes 22 21h.

LIBERTADOR

(Venezuela - España, 2013) Alberto Arvelo
v.e. [118 min.]

ORGANIZA_

SEMINARIO DE ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

SALA MÁXIMA DEL
ESPACIO V. CENTENARIO

**ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO**



NOVIEMBRE - DICIEMBRE 2021

MAESTROS DEL CINE MODERNO ESPAÑOL (II): LUIS GARCÍA BERLANGA (1ª PARTE) (EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO)

Viernes 26 noviembre

ESA PAREJA FELIZ (1951)
Juan Antonio Bardem y Luis
García Berlanga v.e.

SEMINARIO "CAUTIVOS DEL CINE" Nº 43

Miércoles 24 noviembre 17 h.
EL CINE DE LUIS GARCÍA BERLANGA (I)
Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza
Entrada libre hasta completar aforo

Martes 30 noviembre

**¡BIENVENIDO, MISTER
MARSHALL!** (1952) v.e.

Viernes 3 diciembre

NOVIO A LA VISTA (1953) v.e.

Viernes 10 diciembre

CALABUCH (1956) v.e.

Martes 14 diciembre

LOS JUEVES, MILAGRO (1957) v.e.

Viernes 17 diciembre

PLÁCIDO (1961) v.e

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

TODAS LAS PROYECCIONES SON
A LAS 21 H. EN SALA MÁXIMA
DEL ESPACIO V CENTENARIO (AV. DE MADRID)

**ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO**



DICIEMBRE 2021

PROGRAMACIÓN ESPECIAL FIN 2021

CENTENARIOS 1921-2021 (Y III):

JOYAS DEL CINE MUDO (XIV)

Lunes 20

LA CARRETA FANTASMA (Suecia, 1921)

Victor Sjöström v.o.s.e

Martes 21

LAS TRES LUCES (Alemania, 1921)

Fritz Lang v.o.s.e.

Miércoles 22

Buster Keaton EL GRAN ESPECTÁCULO

(EE.UU., 1921)

Edward Cline & Buster Keaton v.o.s.e

Harold Lloyd VIAJE AL PARAÍSO

(Fred Newmeyer & Sam Taylor, 1921) v.o.s.e

Charles Chaplin EL CHICO

(Charles Chaplin, 1921) v.o.s.e.

SEMINARIO "CAUTIVOS DEL CINE" Nº 44

Miércoles 15 diciembre 17h.

MAESTRAS DEL CINE (II):

**MONTADORAS DEL CINE ESPAÑOL
CLÁSICO Y MODERNO**

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la
Madraza

Entrada libre hasta completar aforo / Free
admission up to full room

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

SALA MÁXIMA DEL
ESPACIO V CENTENARIO (AV. DE MADRID)

**ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO**



ENERO 2022

MAESTROS DEL CINE MODERNO (VII):

ROBERT ALDRICH (2ª PARTE: LOS AÑOS 50/Y II)

Martes 11 **EL GRAN CUCHILLO** (1955) v.o.s.e.

Viernes 14 **¡ATAQUE!** (1956) v.o.s.e.

Martes 18 **HOJAS DE OTOÑO** (1956) v.o.s.e.

Viernes 21 **BESTIAS DE LA CIUDAD** (1957)
co-dirigida por Vincent Sherman v.o.s.e.

Martes 25 **A DIEZ SEGUNDOS DEL INFIERNO** (1959) v.o.s.e.

Viernes 28 **TRAICIÓN EN ATENAS** (1959) v.o.s.e.

SEMINARIO "CAUTIVOS DEL CINE" Nº 45
Miércoles 12 18:30h.

EL CINE DE ROBERT ALDRICH (I BIS)
Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la
Madraza
Entrada libre hasta completar aforo / Free
admission up to full room

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

TODAS LAS PROYECCIONES SON A LAS 21 H.
EN SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V
CENTENARIO (AV. DE MADRID)

**ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO**



FEBRERO 2022

MAESTROS DEL CINE MODERNO ESPAÑOL (III): FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ (1ª PARTE)

Martes 1	MANICOMIO (1953) v.e. Luis María Delgado y Fernando Fernán-Gómez
Viernes 4	EL MALVADO CARABEL (1955) v.e.
Martes 8	LA VIDA POR DELANTE (1958) v.e.
Viernes 11	LA VIDA ALREDEDOR (1959) v.e.
Martes 15	SOLO PARA HOMBRES (1960) v.e.
Viernes 18	LA VENGANZA DE DON MENDO (1961) v.e.
Martes 22	EL MUNDO SIGUE (1963) v.e.
Viernes 25	EL EXTRAÑO VIAJE (1964) v.e.

**SEMINARIO
"CAUTIVOS DEL CINE" N° 46**

Miércoles 2 18:30h.
**EL CINE DE FERNANDO
FERNÁN-GÓMEZ (I)**
Gabinete de Teatro & Cine del
Palacio de la Madraza
Entrada libre hasta completar aforo
/ Free admission up to full room

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

TODAS LAS PROYECCIONES SON A LAS 21 H.
EN LA SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V. CENTENARIO
(AV. DE MADRID)

**ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO**



FEBRERO 2022

PROYECCIÓN ESPECIAL
**CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE
JOSÉ MARTÍN RECUERDA**

Lunes 21 20:30 h.

LA LLANURA (2020) Gustavo Funes
(España, 61 min.)

Basada en la obra teatral homónima (1947) de José Martín Recuerda
Una coproducción de Fundación Martín Recuerda y Contraplano Films

Presentación y coloquio posterior a cargo de
María Béjar de la O, Gerente de la Fundación J.M.R

ORGANIZA



CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

PROYECCIÓN EN LA SALA MÁXIMA DEL
ESPACIO V CENTENARIO (AV. DE MADRID)

**ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO**



Y el mundo marcha (The crowd), King Vidor, EE.UU., 1928

FEBRERO-MARZO 2022

TALLER DE CINEMATOGRAFÍA EL CINE MUDO: ORIGEN, CONSOLIDACIÓN Y ESPLENDOR DEL 7º ARTE (10ª EDICIÓN)

DÍAS:

14, 16, 17, 21, 23 y 24 de febrero **DE 10:30 A**
2, 3, 7, 9, 10, 14 y 16 de marzo **12:30 HORAS**

LUGAR:

Gabinete de Teatro &
Cine del Palacio de La Madraza
c/ Oficios, s/n (frente a la Capilla Real)

IMPARTIDO POR:

JUAN DE DIOS SALAS
Director del Cineclub Universitario /
Aula de Cine de la universidad de Granada

TEMARIO: Un recorrido pormenorizado, histórico y crítico, por la evolución de este periodo imprescindible de la Historia del Cine –en el que no resulta difícil encontrar un sinfín de obras maestras–, a través del estudio de las cinematografías, directores y películas más importantes.

OPCIONES DE INSCRIPCIÓN Y ASISTENCIA:

- **Formato Presencial:** 40 plazas
- **Formato En línea por GoogleMeet:** el viernes 11 de febrero se enviará el correspondiente enlace para asistir a las personas que se matriculen por esta opción.

INFORMACIÓN E INSCRIPCIÓN (PARA UNA MODALIDAD U OTRA):

A TRAVÉS DEL CORREO ELECTRÓNICO DEL CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA
culturacontemporanea@ugr.es
HASTA EL JUEVES 18 DE FEBRERO

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE



MARZO-ABRIL 2022

CON MOTIVO DEL DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER CINEASTAS DEL SIGLO XXI (VI): KATHRYN BIGELOW

Martes 1 marzo	THE LOVELESS (1981) co-dirigida con Monty Montgomery v.o.s.e.
Viernes 4 marzo	LOS VIAJEROS DE LA NOCHE (1987) v.o.s.e.
Martes 8 marzo	ACERO AZUL (1989) v.o.s.e.
Viernes 11 marzo	LE LLAMAN BODHI (1991) v.o.s.e.
Martes 15 marzo	DÍAS EXTRAÑOS (1995) v.o.s.e.
Viernes 18 marzo	EL PESO DEL AGUA (2000) v.o.s.e.
Martes 22 marzo	K-19 (2002) v.o.s.e.
Viernes 25 marzo	EN TIERRA HOSTIL (2008) v.o.s.e.
Martes 29 marzo	LA NOCHE MÁS OSCURA (2012) v.o.s.e.
Viernes 1 abril	DETROIT (2017) v.o.s.e.

SEMINARIO "CAUTIVOS DEL CINE" Nº 47

Miércoles 2 Marzo 18:30 h.

EL CINE DE KATHRYN BIGELOW

Gabinete de Teatro & Cine
del Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

TODAS LAS PROYECCIONES A LAS 21 H.
EN LA SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V
CENTENARIO (AV. DE MADRID)

**ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO**



ABRIL 2022

CENTENARIOS 1922-2022 (I):

JERZY KAWALEROWICZ

Martes 5

MADRE JUANA DE LOS ÁNGELES

(Polonia, 1961)

Jerzy Kawalerowicz v.o.s.e

Viernes 8

FARAÓN

(Polonia, 1966)

Jerzy Kawalerowicz v.o.s.e.

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

TODAS LAS PROYECCIONES SON A LAS 21 H.
ENSALA MÁXIMA DEL ESPACIO V
CENTENARIO (AV. DE MADRID)

**ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO**



ABRIL-MAYO 2022

MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (XI): WILLIAM WYLER (3ª PARTE: LOS AÑOS 50)

Martes 19 de abril	BRIGADA 21 (EE.UU., 1951) v.o.s.e.
Viernes 22 de abril	CARRIE (EE.UU., 1952) v.o.s.e.
Martes 26 de abril	VACACIONES EN ROMA (EE.UU., 1953) v.o.s.e.
Viernes 29 de abril	HORAS DESESPERADAS (EE.UU., 1955) v.o.s.e.
Viernes 6 de mayo	LA GRAN PRUEBA (EE.UU., 1956) v.o.s.e.
Martes 10 de mayo	HORIZONTES DE GRANDEZA (EE.UU., 1958) v.o.s.e.
Viernes 13 de mayo	BEN-HUR (EE.UU., 1959)v.o.s.e. (<i>Horario especial de inicio: 20:15 h.</i>)

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 48

Miércoles 20 de abril 17 h.

EL CINE DE WILLIAM WYLER (III)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

TODAS LAS PROYECCIONES
(EXCEPTO LA INDICADA) SON A LAS 21 H.
ENSALA MÁXIMA DEL ESPACIO V CENTENARIO (AV. DE MADRID)

**ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO**



ABRIL-JUNIO 2022

EL ESCRITOR Y SUS MONSTRUOS: STEPHEN KING, 75 AÑOS

Lunes 25 abril **LA MITAD OSCURA** (1993) George A. Romero v.o.s.e.

Lunes 9 mayo **LA ZONA MUERTA** (1983) David Cronenberg v.o.s.e.

Lunes 16 mayo **LA NIEBLA** (2007) Frank Darabont v.o.s.e.
[versión especial en blanco y negro del director]

Lunes 23 mayo **CADENA PERPETUA** (1994) Frank Darabont v.o.s.e.

Lunes 30 mayo **VERANO DE CORRUPCIÓN** (1998) Bryan Singer v.o.s.e.

Lunes 6 junio 18:30 h. **LA REBELIÓN DE LAS MÁQUINAS**
(1986) Stephen King v.o.s.e.

CUENTA CONMIGO (1986) Rob Reiner v.o.s.e.

CONFERENCIA

Miércoles 11 de mayo 20 h.

STEPHEN KING: UNA POÉTICA DEL TERROR

José Manuel Ruiz Martínez

(director de la cátedra "Federico García Lorca")

Salón de Caballeros XXIV del Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo

ORGANIZA

CÁTEDRA FEDERICO
GARCÍA LORCA

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

TODAS LAS PROYECCIONES SON A LAS 21 H.
(EXCEPTO LA INDICADA) EN LA SALA MÁXIMA
DEL ESPACIO V CENTENARIO (AV. DE MADRID)

ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO



ABRIL-MAYO 2022

TALLER DE CINEMATOGRAFÍA INICIACIÓN AL LENGUAJE DEL CINE 2: IMÁGENES MAESTRAS (18ª EDICIÓN)

DÍAS:

25, 27 y 28 de abril
4, 5, 11, 12, 16, 18 y 19 de mayo

**DE 11:00 A
13:00 HORAS.**

LUGAR:

Gabinete de Teatro &
Cine del Palacio de La Madraza
c/ Oficios, s/n (frente a la Capilla Real)

IMPARTIDO POR:

JUAN DE DIOS SALAS
Director del Cineclub Universitario /
Aula de Cine de la universidad de Granada

TEMARIO: Análisis práctico y pormenorizado de diversas escenas y secuencias cinematográficas.

El examen detallado tanto de la extraordinaria calidad de unas como de la pésima condición de otras, busca desvelar la importancia capital que el acertado uso del lenguaje del cine en la puesta en escena de un film, debe tener en la valoración crítica, positiva o negativa, del mismo.

OPCIONES DE INSCRIPCIÓN Y ASISTENCIA:

- **Formato Presencial:** 40 plazas
- **Formato En línea por GoogleMeet:** el viernes 22 de abril se enviará el correspondiente enlace para asistir a las personas que se matriculen por esta opción.

INFORMACIÓN E INSCRIPCIÓN (PARA UNA MODALIDAD U OTRA):

RELLENANDO CON SUS DATOS PERSONALES
EL FORMULARIO DE INSCRIPCIÓN
HASTA EL JUEVES 28 DE ABRIL A LAS 13 H

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE



400 AÑOS MOLIÈRE

PROYECCIONES ESPECIALES EN PROGRAMA DOBLE

Lunes 9 de mayo 18 h.

MOLIÈRE (1910) Léonce Perret

inter.orig.s.e. [20 min.]

TARTUFO (1925) Friedrich Wilhelm Murnau

inter.orig.s.e. [65 min.]

TODAS LAS PROYECCIONES SON EN LA SALA MÁXIMA DEL
ESPACIO V CENTENARIO (AV. DE MADRID)

**ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO**

ORGANIZA_

AULA DE ARTES ESCÉNICAS

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE



MAYO - JUNIO 2022

MAESTROS DEL CINE MODERNO(IX): BLAKE EDWARDS (1ª PARTE)

(EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO)

Martes 17 mayo **EL TEMIBLE MISTER CORY** (1957) v.o.s.e.

Martes 24 mayo **VACACIONES SIN NOVIA** (1958) v.o.s.e.

Viernes 27 mayo **OPERACIÓN PACÍFICO** (1959) v.o.s.e.

Martes 31 mayo **DESAYUNO CON DIAMANTES** (1961) v.o.s.e.

Viernes 3 junio **CHANTAJE CONTRA UNA MUJER** (1962) v.o.s.e.

Martes 7 junio **DÍAS DE VINO Y ROSAS** (1962) v.o.s.e.

Viernes 10 junio **LA PANTERA ROSA** (1964) v.o.s.e.

TODAS LAS PROYECCIONES SON A LAS 21 H.
EN LA SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V CENTENARIO
(AV. DE MADRID)

**ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO**

SEMINARIO "CAUTIVOS DEL CINE" Nº 49

Miércoles 18 de mayo 17 h.

EL CINE DE BLAKE EDWARDS (I)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales
facebook, twitter e instagram

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>