



ABRIL 2023

MAESTROS DEL CINE MODERNO (IX):
BLAKE EDWARDS (2ª PARTE)

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO UGR /
AULA DE CINE "EUGENIO MARTÍN"

EN
CAPILLA
 ntrarán ver-
 ras obras de
 en muebles,
 ros, manto-
 porcelanas.
 Al mismo
 po que po-
 vender cuan-
 lesee 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

Igualmen 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 vc 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 2022-2023, cumplimos 69 (73) años.

ABRIL 2023

MAESTROS DEL CINE MODERNO (IX): BLAKE EDWARDS (2ª parte)

Martes 11 / Tuesday 11th

EL NUEVO CASO DEL INSPECTOR

CLOUSEAU (1964) [102 min.]

(*A SHOT IN THE DARK*)

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

Viernes 14 / Friday 14th

LA CARRERA DEL SIGLO (1965) [160 min.]

(*THE GREAT RACE*)

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

Martes 18 / Tuesday 18th

¿QUÉ HICISTE EN LA GUERRA, PAPI?

(1966) [111 min.]

(*WHAT DID YOU DO IN THE WAR, DADDY?*)

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

Viernes 21 / Friday 21th

EL GUATEQUE (1968) [99 min.]

(*THE PARTY*)

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

Martes 25 / Tuesday 25th

DARLING LILI (1970) [143 min.]

(*DARLING LILI*)

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

Viernes 28 / Friday 28th

DOS HOMBRES CONTRA EL OESTE

(1971) [137 min.]

(*WILD ROVERS*)

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

APRIL 2023

MASTERS OF MODERN FILMMAKING
(IX): BLAKE EDWARDS (part 2)

Seminario

“CAUTIVOS DEL CINE” nº 58

Miércoles 12 /

Wednesday, 12th 17:30 h.

EL CINE DE BLAKE EDWARDS (II)

Gabinete de Teatro & Cine del
Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo /

Free admission up to full room

Todas las proyecciones en la
SALA MÁXIMA del ESPACIO
V CENTENARIO (Av. de Madrid).

ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO

*All projections at the Assembly Hall
in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid).*

FREE ADMISSION UP TO FULL ROOM

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
DESDE 30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.

OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

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



THE MIRISCH CORPORATION presents

A BLAKE EDWARDS PRODUCTION

PETER SELLERS **ELKE SOMMER**



ER

A SHOT IN THE DARK



COLOR by DOLBY

Filmed in **PANAVISION**

Released thru **UNITED ARTISTS**



Martes 11

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL NUEVO CASO DEL INSPECTOR CLOUSEAU (1964) EE.UU.

102 min.

Título Original.- A shot in the dark. **Director.**- Blake Edwards. **Argumento.**- La obra teatral homónima de Harry Kurnitz, inspirada en la obra teatral “L’idiote” de Marcel Achard.

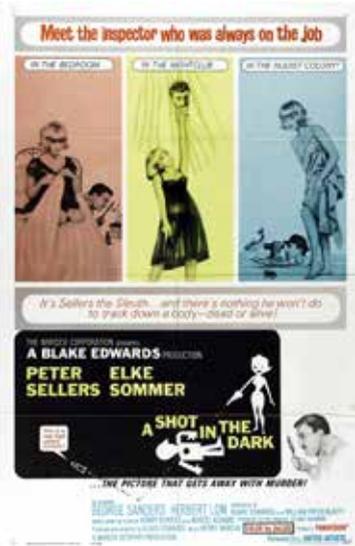
Guión.-Blake Edwards y William Peter Blatty.

Fotografía.- Christopher Challis (2.35:1 Panavisión - DeLuxe). **Montaje.**- Bert Bates & Ralph Winters.

Música.- Henry Mancini. **Canción.**- “Shadows of Paris” de Henry Mancini & Robert Wells. **Títulos de crédito.**- George Dunning para DePatie-Freleng Ent.

Productor.- Blake Edwards. **Producción.**- Mirisch/Geoffrey - United Artists. **Intérpretes.**- Peter Sellers (*inspector Jacques Clouseau*), Elke Sommer (*María Gambrelli*), George Sanders (*Benjamin Ballon*), Herbert Lom (*Charles Dreyfus*), Tracy Reed (*Dominique Ballon*), Graham Stark (*Hercule LaJoy*), Moira Redmond (*Simone*), Burt Kwouk (*Cato*), Vanda Godsell (*madame LaFarge*), Maurice Kaufmann (*Pierre*), Ann Lynn (*Dudu*), Martin Benson (*Maurice*), Hurtado de Cordoba ballet.

Estreno.- (EE.UU.) junio 1964 / (España) marzo 1965.



versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 12 de la filmografía de Blake Edwards (de 37 como director)

Música de sala:

“The Amazing Inspector Clouseau”

Selección de temas extraídos de los films protagonizados por este personaje y compuestos por **Henry Mancini**



“Conozco de tal forma a Clouseau, que sea cual fuere el guion y las situaciones en las que se le coloque, siempre sé cómo reaccionará. Puedo integrarlo a cualquier historia si tengo la posibilidad de tratar las situaciones en función de su presencia central”.

Blake Edwards

Texto (extractos):

Christian Viviani, “Entrevista a Blake Edwards”, rev. Positif, junio 1973.

(...) Como **La pantera rosa** había funcionado muy bien, los números mandaron y Edwards se encontró, sin esperarlo, dirigiendo una nueva aventura del torpe *inspector Clouseau*. Se trató de **EL NUEVO CASO DEL INSPECTOR CLOUSEAU**, rodada apresuradamente para rentabilizar el filón conseguido por el anterior film. De hecho, fue iniciada por Anatole Litvak en Inglaterra, con Walter Matthau y Sophia Loren de protagonistas. Walter Mirish, productor de **La pantera rosa** y el mejor valedor que tuvo Edwards en esta época -al amparo de la Mirish Company, Edward creó su propia compañía, la Geoffrey-, no vio claro el proyecto

y le pidió al director que se hiciera cargo de él. Edwards aceptó con la condición de poder reconstruir el guion y otorgarle a *Clouseau*, y por extensión a Sellers, el protagonismo absoluto. Sin embargo se sacó de la manga el personaje del *inspector jefe Charles Dreyfuss* (Herbert Lom), un policía disciplinado y autoritario al que *Clouseau* saca de quicio progresivamente. Sobre esta relación demente sentaría Edwards las endeble bases de varios de los films de la serie realizados en los años setenta.

Desplazado del mundo sofisticado y fantasioso de **La pantera rosa**, *Clouseau* vive en esta segunda película una peripecia más ortodoxa pese a que sus acciones sean igual de delirantes. La trama policíaca, de mayor envergadura que en el film precedente, obvia la mítica joya oriental -*Clouseau* ya le gana enteros a *La pantera rosa* en los títulos de crédito animados- y contempla las andanzas del inspector a la búsqueda del autor de un asesinato por el cual ha sido acusada una sirvienta, Elke Sommer. El prólogo remite, esta vez de manera directa, a Jerry Lewis: la cámara se sitúa en el exterior de la fachada frontal de una mansión y filma las evoluciones de una decena de personas distintas por las ventanas y escaleras interiores de la casa. Lo que acontece posteriormente, enmarcado en dos escenas casi simétricas -*Clouseau* cae en el pequeño estanque al llegar al lugar del crimen; cien minutos de metraje después vuelve a encontrarse en el mismo sitio, atacado esta vez por su criado *Kato*-, es una acumulación de *gags* en la que Sellers da rienda suelta a su afición por los disfraces asumiendo variopintas personalidades, vendedor de globos, cazador y pintor bohemio entre ellas, mientras que Edwards no quiere renunciar a sus ambientes sofisticados y pintorescos, representados en esta ocasión por todo lo que rodea al personaje de George Sanders, e incluso se permite literarias licencias como hacer que *Clouseau*, empeñado en ser un nuevo *Hercules Poirot*, reúna a todos los habitantes de la mansión en el comedor de la misma para comunicarles quién es el asesino.

En el recuerdo quedan (...) *gags* ciertamente ingeniosos, como la violenta irrupción del inspector en una sala de conciertos o la manera que tiene de destrozarse los tacos del billar de Sanders, y otros felizmente demoledores: el crispado *Dreyfuss* se dispone a cortar la punta de un puro habano y termina cercenándose el dedo pulgar. Edwards aún no había olvidado el sadismo presente en muchas de las comedias mudas que adoraba (...).

Texto (extractos):

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



THE MIRAGE CORPORATION presents

A BLAKE EDWARDS PRODUCTION

PETER SELLERS ELKE SOMMER

A SHOT IN THE DARK



STORY BY EDWARD

THOMAS PARSONS

RELEASED BY UNITED ARTISTS

Copyright © 1964 United Artists Corporation. Printed in U.S.A.

4

Reprints of original films, books, etc., obtained by United Artists Corporation, are available at the price of your choice, when the original is available.

64/254



THE MIRSCHY CORPORATION presents
A BLAKE EDWARDS PRODUCTION

PETER SELLERS ELKE SOMMER

A SHOT IN THE DARK



GRAN by MIRA
Present a "FAMOUS"™
Release by UNITED ARTISTS

Copyright © 1964 United Artists Corporation. — Filmed in U.S.A.

Reproduction of this film on any medium without the written permission of United Artists Corporation is prohibited.

64/274







Viernes 14

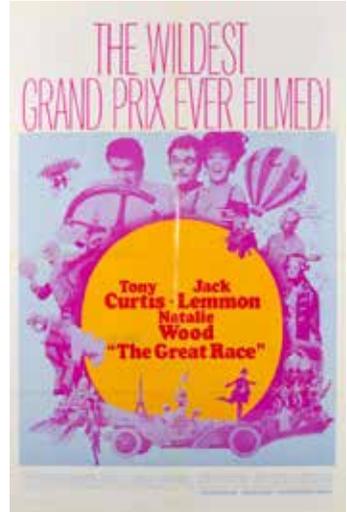
21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA CARRERA DEL SIGLO (1965) EE.UU. 160 min.

Título Original.- The great race. **Director.-** Blake Edwards. **Argumento.-** Blake Edwards & Arthur Ross. **Guión.-** Arthur Ross. **Fotografía.-** Russell Harlan (2.35:1 Panavisión - Technicolor). **Montaje.-** Ralph E. Winters. **Música.-** Henry Mancini. **Canciones.-** “He shouldn’t-a, Hadn’t-a, Oughtn’t-a swang on me!” y “The Sweetheart tree” de Henry Mancini & John Mercer, cantadas por Dorothy Provine. **Coreografía.-** Hermes Pan. **Productor.-** Martin Jurow. **Producción.-** Patricia/Jalem/Reynard Company Production - Warner Bros. **Títulos de crédito.-** Ken Mundie para DePatie-Freleng. **Intérpretes.-** Jack Lemmon (*profesor Fate*), Tony Curtis (*El Gran Leslie*), Natalie Wood (*Maggie Dubois*), Peter Falk (*Max*), Keenan Wynn (*Hezekiah*), Arhur O’Connell (*Henry Goodbody*), Vivian Vance (*Hester Goodbody*), Dorothy Provine (*Lily Olay*), Larry Storch (*Texas Jack*), Ross Martin (*baron Rolf Von Stuppe*), George Macready (*general Kuhster*), Denver Pyle (*sheriff*). **Estreno.-** (EE.UU.) diciembre 1965 / (España) abril 1966.



versión original en inglés con subtítulos en español

1 Óscar: Efectos de sonido (Treg Brown)

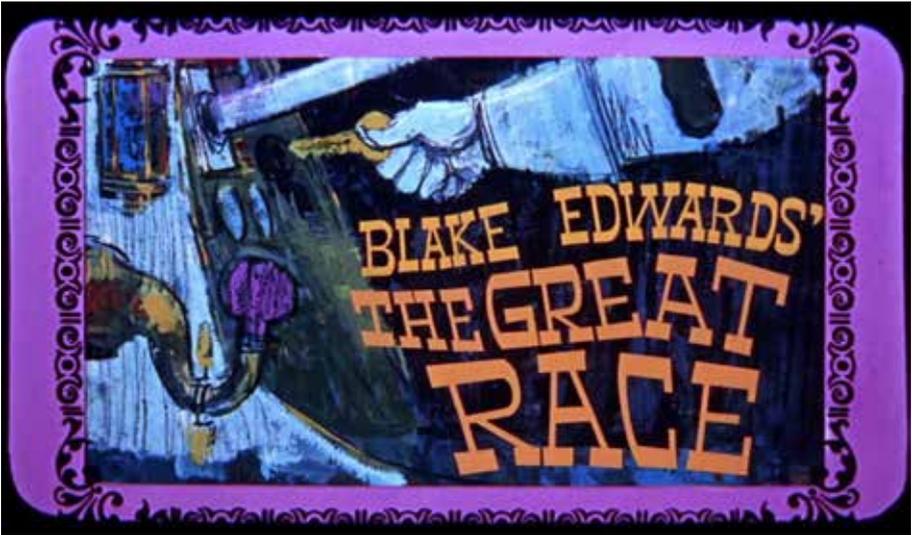
4 candidaturas: Fotografía en color, Montaje, Canción (“The Sweetheart tree”) y Sonido (George Groves)

Película nº13 de la filmografía de Blake Edwards (de 37 como director)

Música de sala:

La carrera del siglo (*The great race*, Blake Edwards, 1965)

Banda sonora original de **Henry Mancini**



“En este oficio no se debe desaprovechar ninguna ocasión de experimentar, en todas direcciones... El nuevo caso del inspector Clouseau no era más que un ensayo. LA CARRERA DEL SIGLO es un film más estilizado”.

Blake Edwards

Texto (extractos):

Christian Viviani, “Entrevista a Blake Edwards”, rev. Positif, junio 1973.

(...) **LA CARRERA DEL SIGLO**, siendo todavía una prolongación de sus dos anteriores comedias, muestra sin embargo un considerable avance con respecto a ellas y marca el límite (...) de su ciclo de comedias anárquicas y desenfundadas. Su empleo del *slapstick* es, por vez primera, eje y motivo central de la historia. Y con tal fin traslada ésta a la época adecuada: principios de siglo. Pero lejos de limitarse a plagiar -bien sea abiertamente y sin ambages (los films de Andrew McLaglen), bien disfrazando su osadía de homenaje admirativo (**La noche americana** de Truffaut)-, Edwards concibe un tratamiento que no por falta de originalidad (algo parecido hicieron Kelly & Donen con **Cantando bajo la lluvia**) carece de mérito: retorno a una época para vivificarla y tratar de actualizarla a través de una mezcla de sangrienta parodia y de ferviente afirmación de sus procedimientos y sus logros. Una propuesta acertada, que dio lugar a uno de los mejores films de su autor, a la vez como valiosa aportación a la noble tradición burlesca de los Sennett, Chaplin, Keaton, Lloyd o Langdon y autosuficiente en cuanto a su sentido intrínseco como



obra aislada inserta en una determinada filmografía personal (...).

LA CARRERA DEL SIGLO está dedicada a *Mr. Laurel y Mr. Hardy*, sin duda los dos cómicos cinematográficos más admirados por Edwards. Pero el film, descabellado, espectacular, anárquico (...) participa más del mundo ilusionista de **La pantera rosa** y, sobre todo, de la estética y narrativa de los *cartoons*, que de las comedias de Stan Laurel y Oliver Hardy, de los cortos de Sennett o Chaplin e, incluso, de ese universo de destrucciones anamórficas creado por Frank Tashlin y Jerry Lewis, con el que a veces se ha comparado el cine de Edwards. Jacques Bontemps había escrito en una lejana crítica sobre **La pantera rosa** (*Cahiers du Cinéma*, nº 155, mayo 1964) que *“la comedia es en esta ocasión fruto de una oscilación entre el dibujo animado (la pantera rosa del genérico) y la vida (los actores que en ella presenta). Más que en Roma, Hollywood, París y Cortina es en un mundo mágico (el del dibujo animado) donde se desarrollan las cuatro escenas iniciales”*. Edwards le daría la razón llevando hasta el terreno del dibujo animado, y lo que ello tiene de fantástico, tanto los personajes como las peripecias de **LA CARRERA DEL SIGLO**.

La película ilustra una carrera en coche desde Nueva York hasta París a principios de siglo. La imaginaria es siempre la de las series de dibujos animados

en su vertiente más atropellada y sádica: extraños globos aerostáticos, zeppelines con armazón de bicicleta, rudimentarias lanchas motoras, vehículos ultrarápidos con forma de balas de cañón, submarinos irrisorios, automóviles repletos de *gadgets* casi *jamesbondianos*, individuos que caen por precipicios y horadan el suelo sin recibir ningún rasguño, mansiones que explotan una y otra vez. El film es un gran *cartoon* interpretado por seres de carne y hueso que gesticulan, hablan y caminan como personajes de cine de animación. Ahí radica la originalidad (...) de **LA CARRERA DEL SIGLO** (...) su simbiosis entre el *cartoon* y el *slapstick* a costa de los grandes ingenios móviles de principios de siglo (...).

Edwards funciona por simples y manifiestos contrastes. *Leslie*, Tony Curtis, el héroe al que le brillan un diente y un ojo cuando mira seductoramente a cámara, viste de blanco inmaculado, vive en una preciosa villa blanca, viaja en un carruaje tirado por lustroso corceles blancos y conduce un reluciente automóvil del mismo color. El *profesor Fate*, Jack Lemmon, y su ayudante *Max*, Peter Falk, visten de negro, habitan en una siniestra mansión digna de la *familia Addams* y todos sus inventos, bastante más originales que los de *Leslie*, son de color oscuro. El inicio del film ya ilustra esos estereotipos cómicos sobre los que se basará toda la película: Edwards prolonga una tras otra escenas individualizadas en las que *Leslie* por un lado, y *Fate* y *Max*, por el otro, intentan asombrar a sus contemporáneos con imaginativos inventos que, lógicamente, terminan en esplendoroso triunfo por parte del primero y en estrambótico fracaso por parte de los segundos. Edwards quería ser lacónico y no pudo serlo más. (...)

(...) Con la caricatura de unos personajes, bien arropados por los mejores actores que sobre el papel podía conseguir Edwards en aquel momento, un Curtis que sabe reírse de su propia condición de aventurero y un Lemmon que puede ser grotesco sin resultar estridente, el director desperdigó por todo el relato una serie de citas genéricas que buscan la adhesión incondicional del espectador sumido de lleno en el carácter homenaje/parodia que encierra la película. Es el caso de la batalla de tartas y pasteles (comedia muda), de la pelea en el saloon (western) y de la parodia de **El prisionero de Zenda** (folletín aventurero), tres simples detalles en un maremoto de referencias tan nostálgicas como necesarias para la supervivencia artística y emotiva de Edwards (...).

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.



(...) Hay quienes viajan solo para contárselo a los demás y proclamar que han vivido en ciertos lugares; hay quienes viajan movidos por el placer personal y no sienten necesidad alguna de decírselo a nadie porque les basta con lo extraído de su propia experiencia; y hay quienes viajan por desafío o por sentido de la aventura (aunque esto último hoy ya resulta imposible). Los personajes de **LA CARRERA DEL SIGLO** pertenecen al tercer grupo y se mueven en una época en la que todavía había cabida para el desafío y la aventura del viaje, lejos de los presuntuosos del primer grupo, cultivadores del ego, servidores del pensamiento burgués, y de los introvertidos del segundo: se trata de una carrera automovilística de Nueva York a París, aunque, en el fondo, antes que una carrera sea una competición entre dos individuos y sus acompañantes: el *profesor Fate* (Jack Lemmon), *El Gran Leslie* (Tony Curtis), sus ayudantes (*Max*: Peter Falk; *Ezekiah*: Keenan Wynn), y una intrépida sufragista que se erige en cronista de los hechos, *Maggie Dubois* (Natalie Wood). La película está dedicada a Stan Laurel y Oliver Hardy, y su realizador, Blake Edwards, sorprendido aquí en un buen momento creativo, justifica la dedicatoria a través de los personajes del *profesor Fate* y de *Max*, convirtiendo a uno en un pariente lejano de *Hardy* y a otro en un remedo de *Laurel*: aparte de que todo cuanto emprenden está condenado al fracaso, son muchos los momentos en que *Fate* es víctima de la torpeza inconsciente de *Max*, a menudo bienintencionada, y éste es objeto de la subsiguiente venganza de aquél, tan bien conocida por los degustadores de Laurel y Hardy; las miradas y la gestualidad hacen el resto: quizás

Edwards solicitó a Lemmon y a Falk que tuvieran presentes las interpretaciones de la pareja de cómicos, del mismo modo que en la de Tony Curtis se hace notar la que hizo en **El gran Houdini** (*The Great Houdini*, George Marshall, 1953), a la que apuntan no solo algunos momentos de la primera parte del film sino también el nombre con que es conocido el personaje. Si la presencia de *Fate* y *Max* se hubiera reducido a eso, sus personajes solo tendrían la gracia de ser una suerte de guiño artificioso al *slapstick*, tan admirado por Edwards. Pero hay más: en *Fate* se da la mano con ello un tratamiento burlesco de los famosos y fascinantes científicos e inventores “locos” de Jules Verne, quienes desarrollaban sus experimentos por tierra, aire y mar; y una buena parte del arranque de **LA CARRERA DEL SIGLO** está dedicada precisamente a la puesta en práctica de los inventos de *Fate*, siempre con resultados desastrosos para él y su ayudante, mediante los cuales el realizador expone a la vez el odio que siente el profesor hacia su contrincante, *El Gran Leslie*, de quien le separa todo: desde la apariencia (*Fate* siempre viste de negro, está malhumorado y lleva bigote, del que *Max* arranca dos pedazos cuando está helado para, después, reaparecer intacto en la secuencia siguiente; al contrario de éste, *El Gran Leslie* viste de blanco, es un tipo sonriente y surgen destellos de sus dientes y sus ojos; ¡incluso la cantimplora con la que da de beber a *Maggie* es blanca!) hasta su actitud frente a la carrera. Es inevitable que las simpatías se orienten hacia el maltratado *Fate* y que, por ello, en la escena de la pelea con tartas en la cocina



del palacio del que será rey de Ruritania (en la cual Edwards sigue mirando al cine cómico de la época silente) se reciba con alborozo el tartazo que *Maggie* le asesta a *Leslie* en el rostro una vez que éste ha conseguido atravesar el decorado sin que ninguna haya impactado en él hasta entonces: una muestra de justicia poética.

La mirada de Edwards está puesta en muchos frentes, todos pasados por el tamiz de lo burlesco. Si el profesor *Fate* constituye, como he apuntado, una réplica de Oliver Hardy y de los excéntricos inventores, a menudo misántropos, que pueblan la obra de Verne, *El Gran Leslie* y *Maggie* son una caricatura del prototípico donjuán de la comedia norteamericana (casi una autocaricatura del propio actor) y de la aguerrida sufragista (se hace fuerte esposándose a la puerta de los lavabos para hombres en la redacción del periódico “The New York Sentinel”; en ciertos momentos viste de rosa y su sombrilla, su sombrero y sus gafas son del mismo color), mientras que los ayudantes, *Max* y *Ezekiah*, suponen lo mismo en relación con las figuras, no menos prototípicas, de los “fieles servidores” siempre presentes para ayudar (*Ezekiah*) o molestar (*Max*) a “su señor” cuando es preciso, como si carecieran de vida propia o hubieran asumido que solo existen en función de él. Los cinco se unen y desunen sucesivamente en esta desquiciada carrera, o competición entre arquetipos, que pasa por tierras de Alaska, Rusia y Centroeuropa hasta llegar a los pies de la Torre Eiffel, y que dispone de dos paradas culminantes, resueltas en forma de parodia: en una se trata del western y, en otra, de la bella novela de aventuras “El prisionero de Zenda”, de Anthony Hope. La segunda, empero, es superior a la primera. Edwards declaró que amaba “*mucho el Oeste y esta parte de nuestra historia*”, pero la parada de “su carrera” en tierras westernianas no es más que una sátira fácil de tipos, elementos y decorados característicos del género: los indios que aparecen ante los viajeros no son sino el sheriff de un pueblo y otros vecinos disfrazados para darles la bienvenida; el saloon, con las coristas, la cantante y las mesas de juego; y la presencia de un pistolero matón que dará origen a una pelea generalizada, frecuente de encontrar en el western. Da la impresión de que esa parada de los viajeros está hecha solo en función de la pelea y del complacido (y complaciente) destrozo del decorado. También la parada en Ruritania culmina en una pelea (antes mencionada: a tartazos), pero tiene mayor atractivo y está mejor integrada en el relato, aparte de que posee una coherencia interna de la que carece el episodio westerniano. En ella se dan cita dos “villanos” del cine, uno por entonces todavía de reciente incorporación a la galería de *villains* cinematográficos, y otro “histórico”, por así decirlo: Ross Martin (quien ya había trabajado con Blake Edwards como el psicópata de la magistral **Chantaje contra**

una mujer/*Experiment in Terror*, 1962), encargado de incorporar al nuevo *Rupert de Hentzau*, *Rolfe Von Stuppe*, y *George McReady*, actor de mirada fría y fáciles expresiones de soberbia y desdén, que paseó su “villanía” por el cine de géneros de los años cuarenta y cincuenta (uno de sus trabajos más notables fue para **Corazón de León**/*The Black Arrow*, *Gordon Douglas*, 1947, una adaptación de la espléndida “La flecha negra”, de *Robert Louis Stevenson*, aunque por aquello de la mítica se le recuerde más por *Gilda*/*id.*, 1946) (...)

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “La carrera del siglo”, en sección “Pantalla digital”
rev. *Dirigido*, mayo 2009.

(...) **LA CARRERA DEL SIGLO** es un título harto significativo, puesto que en él confluyen, con inesperada armonía, no menos de tres aspectos que vale la pena retener. El primero, que es el más desfasado por el paso del tiempo, reside en su adscripción a cierto gusto por la superproducción cómica característico del cine comercial estadounidense de los sesenta, una especie de equivalente humorístico a los *blockbusters* que llenaron dicha década a partir de géneros como el *peplum*,





Tony Curtis · Jack Lemmon · Natalie Wood

BLAKE EDWARDS' **"The Great Race"**

The greatest comedy of all time!

REALLYBIG
TECHNOLOGY
FROM WARNER BROS.

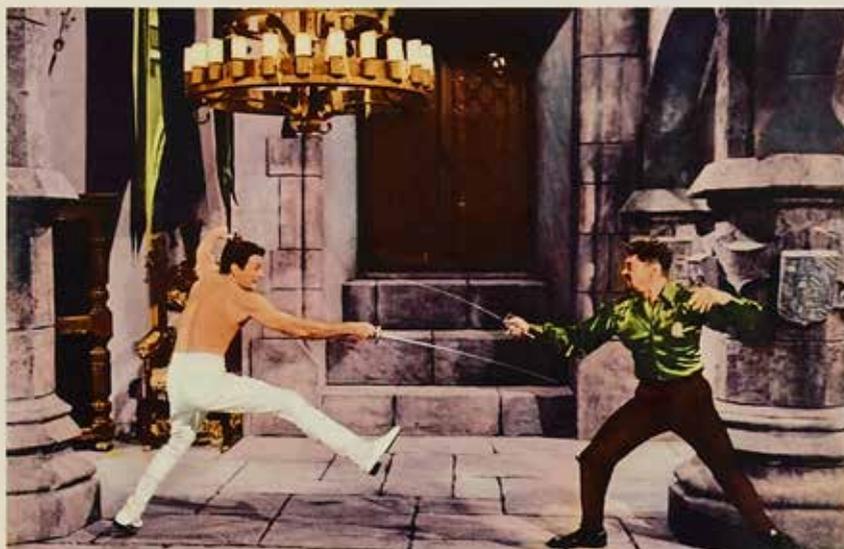
el western, el bélico o el musical, y que dio pie a títulos como **El mundo está loco, loco, loco, loco** (*It's a mad, mad, mad, mad world*, 1963, Stanley Kramer) o **Aquellos chalados en sus locos cacharros** (*Those magnificent men in their flying machines or how to flew from London to Paris in 25 Hours and 11 Minutes*, 1965, Ken Annakin), un subgénero que Steven Spielberg se encargó de liquidar a raíz del fiasco comercial de **1941** (*ídem*, 1979).

Sin embargo, sus otros aspectos son, en cambio, mucho más interesantes. Primero, su condición de homenaje al género cómico en general y a la comedia silente en particular, mediante la ubicación de su trama a principios de siglo y haciendo gala de una comicidad en la que el gag visual y sonoro están colocados en primer término del relato (no por casualidad, el film se abre con una dedicatoria a Stan Laurel y Oliver Hardy). Y segundo, su condición de pastiche humorístico que mira al pasado desde una perspectiva presente, poniendo de manifiesto el ingenuo artificio de la vieja comedia cinematográfica estadounidense, pero al mismo tiempo arrojando sobre ella una mirada llena de cariño, dignidad y respeto hacia un arte desaparecido. Por todo ello **LA CARRERA DEL SIGLO** me parece no solo la mejor superproducción cómica de los sesenta, sino también uno de los

mejores trabajos de Blake Edwards junto con **Desayuno con diamantes** (*Breakfast at Tiffany's*, 1961) y **El guateque** (*The party*, 1968).

Edwards arroja una mirada sin prejuicios hacia las convenciones de la comedia muda, convirtiendo toda la película en un regocijante festival de gags pasados por el filtro de la evocación nostálgica. Asimismo, hay en el film un avieso juego con los estereotipos filmicos que solían ir a cargo de los cuatro actores protagonistas del relato, algo parecido a lo planteado por Richard Quine en **La misteriosa dama de negro** (película, recordemos, con guion de Edwards). Tony Curtis es *El Gran Leslie*, una caricatura de los personajes heroicos encarnados por el actor en algunas de sus incursiones juveniles en el cine de aventuras. Jack Lemmon tiene a su cargo un doble papel: en primer lugar, el del pérfido *profesor Fate*, personaje a medio camino entre los villanos prototípicos de las comedias de Mack Sennett y el dibujo animado, y en segundo lugar el alcoholizado *príncipe Hapnik*, monarca de un imaginario reino centroeuropeo que parece una parodia de la interpretación del propio Lemmon en **Días de vino y rosas** (*Days of wine and roses*, 1963) a las órdenes de Edwards. Natalie Wood es *Maggie*, una periodista con aires de sufragista con la que la actriz parece reírse de su propia imagen de mujer rebelde y combativa, perpetuada en sus célebres trabajos para Nicholas Ray y Elia Kazan. Y Peter Falk reincide, con su rol de esbirro de *Fate*, en lo que parece una variante de su genial performance como matón desconcertado en la excelente comedia de Frank Capra **Un gángster para un milagro** (*A pocketful of miracles*, 1961).

Coherente con este *dramatis personae*, Edwards construye **LA CARRERA DEL SIGLO** a modo de carrusel de imágenes extraídas de la imaginería del cine de género, y no solo la comedia sino también del cine de aventuras e, incluso, el de terror (el laboratorio secreto del *profesor Fate*). *El Gran Leslie* siempre viste de blanco y su aspecto es, en todo momento, impecable (incluso en la gran secuencia de la batalla de tartas en el palacio del *príncipe Hapnik*, tan solo hacia el final de la misma recibirá un pastelazo en cara, paseándose entretanto en medio de una lluvia de merengue sin mancharse ni un ápice). Al contrario que el anterior, el *profesor Fate* siempre va de negro y, por si fuera poco, absolutamente todo le sale mal, convirtiendo cada una de sus salidas con un nuevo ingenio de su invención en una verdadera invitación al caos y la destrucción, en la línea de lo que serían las posteriores aventuras del *inspector Clouseau* en las secuelas de **La pantera rosa**. Y si el film resulta, por momentos, sumamente brillante en su recuperación y recorrido por el mejor cine cómico visual, en su rendido homenaje al arte del gag, no lo es menos en su invocación -humorística, pero a pesar de todo elegante- del cine



Tony Curtis · Jack Lemmon · Natalie Wood



BLAKE EDWARDS

"The Great Race"



FILMAYSTON™
TECHNICOLOR®
FROM WARNER BROS.

The greatest comedy of all time!

© 1965 WB



de aventuras, como demuestra el espléndido episodio que transcurre en el Ártico (con momentos tan memorables como la aparición del oso polar o las escenas sobre el bloque flotante de hielo) o el excelente fragmento que transcurre en el reino del *príncipe Hapnik*, erigiéndose en una memorable e inteligente parodia de **El prisionero de Zenda** (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “La carrera del siglo”, en dossier “La comedia clásica americana”, 2ª

parte,

rev. Dirigido, mayo 2003.







Metro Goldwyn Mayer

TRADE

MARK



Martes 18

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

¿QUÉ HICISTE EN LA GUERRA, PAPI? (1966) EE.UU. 111 min.

Título Original.- What did you do in the war, daddy? **Director.**- Blake Edwards.

Argumento.- Maurice Richlin y Blake Edwards. **Guión.**- William Peter Blatty.

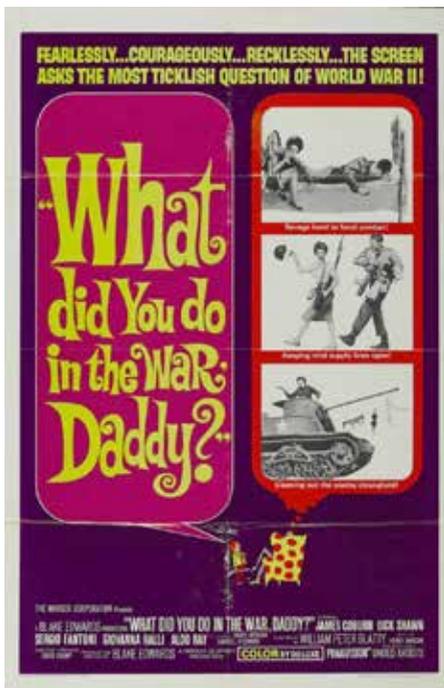
Fotografía.- Philip Lathrop (2.35:1 Panavisión - DeLuxe). **Montaje.**- Ralph E.

Winters. **Música.**- Henry Mancini. **Canción.**-

"In the arms of love" de Henry Mancini & Jay Livingston y Ray Evans. **Productor.**-

Blake Edwards. **Producción.**- Mirisch/Geoffrey - United Artists. **Intérpretes.**-

James Coburn (*teniente Christian*), Dick Shawn (*capitán Lionel Cash*), Sergio Fantoni (*capitán Oppo*), Giovanna Ralli (*Gina Romano*), Aldo Ray (*sargento Rizzo*), Harry Morgan (*comandante Pott*), Carroll O'Connor (*general Bolt*), Leon Askin (*coronel Kastorp*), Rico Cattani (*Benedetto*), Jay Novello (*alcalde Romano*), Vito Scotti (*Federico*), William Bryant (*Minow*), Kurt Kreuger (*capitán alemán*). **Estreno.**- (EE. UU.) agosto 1966 / (España) marzo 1967.



versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº14 de la filmografía de Blake Edwards (de 37 como director)

Música de sala:

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

Banda sonora original de **Henry Mancini**



“(...) Me complace pensar (...) que ahora comienza a apreciarse y a nombrarse **¿QUÉ HICISTE EN LA GUERRA, PAPI?** No me sorprendió constatar que la película no fuera un éxito. Dije a la Mirisch que consideraba prematuro el tema y que aún era demasiado pronto para materializarlo; mi pobre argumento no versaba sobre la guerra en Vietnam y la reacción que ella suscitaba en los E.E.U.U. Sé muy bien que Lubistch, en **Ser o no ser**, hablaba de los nazis y de los polacos en un momento, que a menos de poseer un sentido del humor como el suyo o como el mío, hacía difícil reírse de cosas parecidas. Temía que la intención de la película pasase desapercibida. Acababa de realizar dos películas que obtuvieron mucho éxito para la Mirisch Company: **La pantera rosa** y **El nuevo caso del inspector Clouseau**. Los productores pensaron simplemente que era un director caprichoso, que, después de dos comedias con gran éxito, quería hacer una película dramática (había pensado en un relato de Ray Bradbury llamado “Something wicked this way comes”). Creyeron que me aventuraba en un terreno que no me iba ni a ellos convenía, que sería poco comercial. Terminé por aceptar su proyecto e hice la película. Ya conocen el resultado. Es interesante constatar que muchas personas me han hecho su misma observación: ven ahora lo que había querido decir entonces. (...) La gente acepta, actualmente, mucho más la exageración, que era uno de los principales procedimientos de la película. (...) Parece menos exagerada ahora que en el momento de su estreno. Ha habido una evolución desde el punto de vista social. Estoy muy contento, esperanzado por la generación que nos sigue: tenía mucho miedo de que no tuvieran sentido del humor, que fueran demasiado propensos a reírse de lo que les rodea y no lo

fueran bastante para reírse de sí mismos. Si una sociedad, si un individuo no puede permitirse esta actitud, está verdaderamente en peligro. Creo, no obstante que están adquiriendo un excelente sentido del humor. Me gusta recurrir a este procedimiento porque perdemos mucho tiempo en nuestra vida denigrando la exageración. Me gusta este paso adelante; me gusta la sátira y todo lo iconoclasta: exagerar la importancia de una cosa para mostrarla mejor. (...)

(...) No es la primera vez que he usado al ejército: está en varios de mis guiones para Richard Quine, en **Operación Pacífico** y más tarde en **Darling Lili**. La mayoría de mis personajes militares y policías tienen algo en común: son bastante estúpidos. (...) Y es, de nuevo, 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 hice 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

Texto (extractos):

Christian Viviani, “Entrevista a Blake Edwards”, rev. Positif, junio 1973.



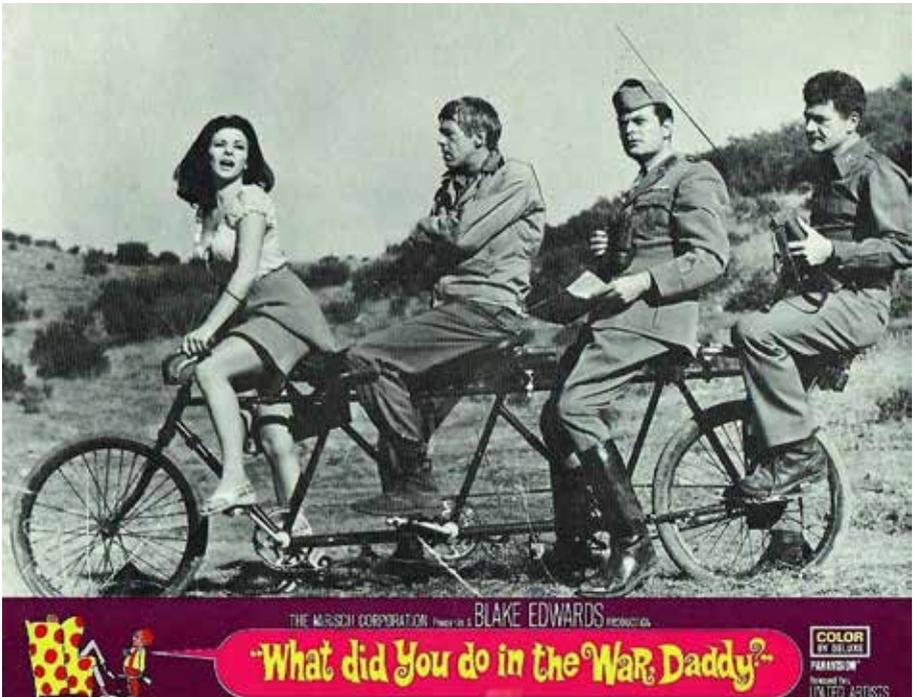


(...) Blake Edwards declaró en cierta ocasión que la primera idea para **¿QUÉ HICISTE EN LA GUERRA, PAPI?** se le ocurrió cuando su hijo, por entonces de cinco años de edad, le hizo precisamente esa pregunta, y recordó que su experiencia había sido extravagante. Poco después escribió un primer tratamiento de la historia con Maurice Richlin, situándola durante la Segunda Guerra Mundial (si bien el guion fue obra de William Peter Blatty, el autor de “El exorcista”). Antes de realizar la película, Edwards aseguró que sería una farsa bastante loca y que no iba a significar una nueva experiencia, sino una prolongación de lo que ya había intentado hacer en el terreno de la comedia. ¿En qué consistía esa tentativa? Quería tratar, en forma de comedia, historias que podían haber dado lugar a un desarrollo severo, o introducir numerosos elementos de comedia en historias que en el fondo tenían poco de divertido, y se desarrollaban en el ámbito castrense o en tiempo de guerra. Por ejemplo, **Operación Pacífico** (*Operation Petticoat*, Blake Edwards, 1959), donde, aunque casi todo incitaba a sonreír a bordo de ese submarino pintado de rosa, los proyectiles mataban a algunos personajes y todos ellos corrían peligro de muerte. Por ejemplo, también, **¿QUÉ HICISTE EN LA GUERRA, PAPI?**, una historia desarrollada en Sicilia en el año 1943, entre soldados norteamericanos, italianos y civiles de esta nacionalidad, donde una situación seria es gozosamente reducida al absurdo llevando al extremo (...) el mostrar abiertamente el sinsentido



de las ordenanzas; pero **¿QUÉ HICISTE EN LA GUERRA, PAPI?** va mucho más allá y se burla de la mentalidad militar enfrentando a soldados y a oficiales con unas situaciones que escapan de su control, a las que, en el caso de estos últimos, solo saben responder recurriendo a la llamada “táctica guerrera”, lo cual no hace sino dejar al descubierto su incapacidad para moverse fuera de los límites de lo aprendido: fuera de la “lógica” militar; si hay un intercambio de disparos en la plaza de un pueblo italiano tomado por los norteamericanos, habrá que bombardearla ... , sin darse cuenta de que se trata de un enfrentamiento fingido. El ejemplo más brillante es el personaje del *mayor Pott* (Harry Morgan), a quien sus subordinados llaman “*Potitos*”, prototipo de la mentalidad militar; Edwards le concede el papel de representar al personaje sobre quien recae la mayor parte de desastres, a la manera del desdichado secundario de un *slapstick* sobre quien llueven los golpes y las caídas (algo que el realizador explotaría en su serie sobre el *inspector Clouseau*), y poco después de su aparición escénica va a parar a las catacumbas del pueblo donde se desarrolla el film; allí irá perdiendo la razón, porque nada de cuanto le sucede está previsto por las ordenanzas, y menos aún por su educación militar, que no le ha preparado para hacer frente a una situación como esa: *Pott* se interna, cada vez más perdido, por las catacumbas y encuentra solo pasadizos que llevan a otros pasadizos, ante lo cual su reacción es ir ganando progresivamente en actitud

y poses violentas (y, claro está, en locura). ¿Una plaza y un combate simulado? ¿Un mayor extraviado en unas catacumbas? ¿Una reunión de soldados americanos, italianos y civiles en un pueblo de Sicilia? Cuando en **¿QUÉ HICISTE EN LA GUERRA, PAPI?** los primeros, miembros de la compañía C, se encargan de tomar ese pueblo, Valerno, siguiendo las órdenes del *general Bolt* (Carroll O'Connor), encuentran como única resistencia que los segundos no quieren rendirse en tanto no hayan celebrado una fiesta que preparan en la plaza para esa noche; en contra de lo que pretende el capitán al mando de la compañía (un fanático de las ordenanzas llamado *Cash/Dick Shawn*, obsesionado por la figura táctica del “Caballo de Troya”, quien ha prometido a *Bolt* “aplstar” a los soldados italianos), el *teniente Christian* (James Coburn) se encarga de permitir dicha fiesta, en la que él y otros quieren participar. Este burlesco punto de partida da pie a un desfile de personajes caricaturescos y situaciones extravagantes que persiguen el objetivo (y lo consiguen) de poner en solfa la “lógica” militar por la vía de, como he dicho, la reducción al absurdo: desde un *Christian* dotado de gran habilidad para salir airoso de cualquier problema, sea de suministro o esté generado por las ordenanzas (a la manera del Jack Lemmon de **Operación Gran Baile** y del Tony Curtis de **Operación Pacífico**), hasta el capitán italiano, *Oppo* (Sergio Fantoni), más pendiente de la



fiesta, del alcohol y de la hija del alcalde y propietario del hotel de la localidad, *Gina Romano* (Giovanna Ralli), que de las cuestiones bélicas, sin olvidar al enloquecido *mayor Pott* ni a una pareja de aldeanos que no cesan de excavar para acceder a la caja fuerte del banco local, con el único resultado de dejar el pueblo como un queso de Gruyère. De ese modo, cada situación aparece ofrecida por Blake Edwards, a menudo en planos largos, atentos al movimiento dentro del encuadre (en lo que el film tiene su mejor baza formal), como un enfrentamiento de cuanto acontece en el pueblo con el punto de vista de la rigidez militar, incapaz de nada que no sea recurrir a las ordenanzas para buscar soluciones a los problemas, sean falsos o reales, dejando no pocas imágenes memorables, como el avance de los soldados norteamericanos por la plaza desierta (a excepción de un perro, unas palomas y un asno), el balón de fútbol que va a caer en la punta de una bayoneta, los recorridos por las catacumbas que atraviesan el pueblo o la actitud de los habitantes de Valerno prosiguiendo sus actividades diarias mientras en la plaza se simula un combate. Pero Edwards aún reserva un *tour de force* para la parte final con la llegada de un grupo de soldados nazis, lo que origina una subida de tono y una agradecida ramificación narrativa cuando el film estaba a punto de languidecer, explotadas ya al límite las posibilidades de la situación inicial (...).

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “¿Qué hiciste en la guerra, papi?”, en sección “Pantalla digital”
rev. Dirigido, junio 2009.







Viernes 21

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL GUATEQUE (1968) EE.UU. 99 min.

Título Original.- The party. **Director.-**

Blake Edwards. **Argumento.-** Blake

Edwards. **Guion.-** Blake Edwards, Tom

& Frank Waldman. **Fotografía.-** Lucien

Ballard (2.35:1 Panavisión - DeLuxe).

Montaje.- Ralph E. Winters. **Música.-**

Henry Mancini. **Canción.-** “Nothing to

lose” de Henry Mancini & Don Black,

cantada por Claudine Longet. **Productor.-**

Blake Edwards. **Producción.-** Mirisch/

Geoffrey/United Artists. **Intérpretes.-**

Peter Sellers (*Hrundi V. Bakshi*), Claudine

Longet (*Michele Monet*), Marge Champion

(*Rosalind Dunphy*), Sharron Kimberly

(*princesa Helena*), Denny Miller (*Wyoming*

Bill Kelso), Gavin McLeod (*Divot*),

Buddy Lester (*Davey Kane*), Corinne

Cole (*Janice Kane*), J. Edward McKinley

(*Fred Clutterbuck*), Fay MacKenzie (*Alice*

Clutterbuck), Eliane Nadeau (*Wiggy*),

Al Checco (*Bernard Stein*), Steve Franken

(*Levinson, el criado*), James Lanphier

(*Harry*), Danielle de Metz (*Stella*), Dick

Crockett (*Wells*). **Estreno.-** (EE.UU.)

abril 1968 / (España)

enero 1969.



versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº16 de la filmografía de Blake Edwards (de 37 como director)

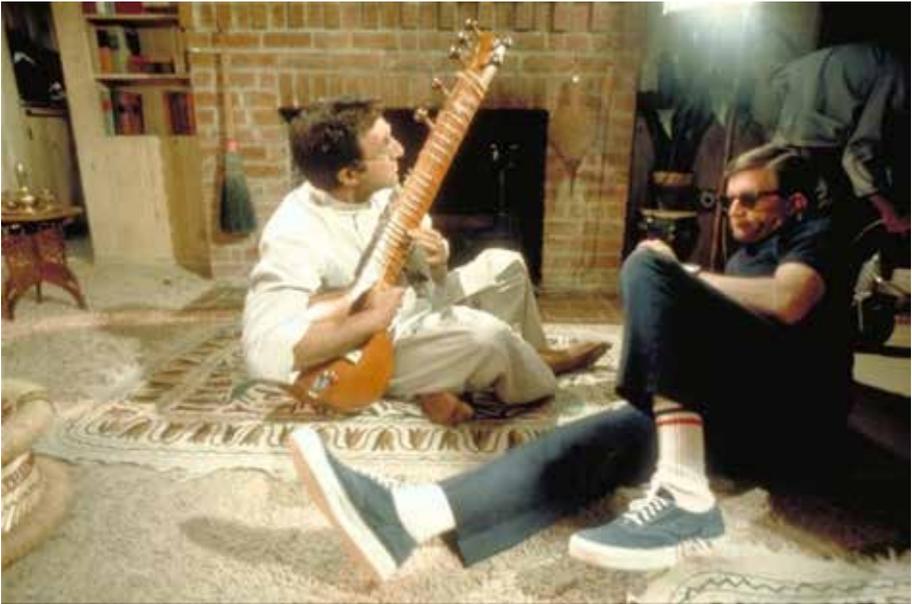
Música de sala:

El guateque (*The party*, Blake Edwards, 1968)

Banda sonora original de **Henry Mancini**

(...) El guion de **EL GUATEQUE** tenía solo doce páginas. Peter Sellers y yo habíamos rodado dos películas conjuntamente y nos dimos cuenta de que ambos teníamos idéntico sentido del humor. El inspector Clouseau que se conoce no es el mismo inspector Clouseau del guion original de **La pantera rosa**: de hecho (...) Peter reemplazaba a otro actor inicialmente previsto. Cuando llegó él, dijo: 'quisiera embellecer el papel, hacerlo mío'. Nos miramos pensando '¿Osaremos hacerlo?'. Osamos y lo hicimos, claro está. Me gusta arriesgarme y Clouseau nació. Peter y yo trabajamos, inventamos mucho alrededor del personaje inicial. Terminé por decirle: 'escucha, ¿no sería formidable hacer una película con un guion corto, pero con una situación de base?'. Construimos el film a medida que avanzábamos, era el único medio de hacerlo progresar. Solamente teníamos la idea de la fiesta. A Peter le gustó mucho y los Mirisch me dieron carta blanca. Fue fascinante; nos divertimos discutiendo lo que podría pasar después de tal o cual cosa, cuál podría ser la consecuencia natural de tal o cual acción, la reacción de esto o aquello. Por un lado, fue una experiencia terrorífica y de otra parte una de las más agradables que jamás haya tenido. Nos divertimos tanto que perdimos un día entero de rodaje. Nos reímos tanto de lo que habíamos rodado aquel día que quedó inutilizable (...).

(...) Aunque da la impresión de que todo es muy fantasioso en la película (...) todo encaja lógicamente. (...) Es lo que intentábamos hacer: por ejemplo la sucesión de incidentes que permiten que el zapato perdido de Sellers le sea devuelto con mucha naturalidad sobre una bandeja por un camarero. (...) Incluso si una idea era loca, probábamos desarrollarla lógicamente. Discutimos mucho tiempo acerca lo que podría suceder. A pesar de la locura aparente todo estaba regido por una lógica interna. (...) Muchos gags del film son tanto más divertidos cuanto más se desarrollan en la indiferencia general: nadie parece observarlos. Y esta la atmósfera de una fiesta hollywoodiense (...) El 'slow burn' es también una técnica cómica clásica. La encontramos en Chaplin, en Laurel y Hardy... ¿Se acuerda del gag de Laurel y Hardy?: tenían una tienda de quincallería, ellos iban continuamente a la tienda de ultramarinos vecina para humillar al dueño y éste les hacía otro tanto. El tendero no reaccionaba, los miraba dejándolos hacer, consciente de lo que ellos preparaban. Por ejemplo, cogían un trozo de grasa y se lo aplastaban en la cabeza. Él cogía un poco de esta grasa e iba al almacén de ellos para hacerles una jugada similar. Mientras, las víctimas miraban como lo hacía. En otra película, el tendero tenía el pantalón mojado de alcohol y le prendían fuego sin que el hombre se moviera. Una cosa parecida



no se produce nunca en la realidad: usted o yo hubiésemos apretado a correr. Para este magnífico género de lo cómico, no se debe buscar demasiado. Es como la sexualidad: si se intelectualiza demasiado, la belleza, lo natural de tal instinto desaparece. Se puede intelectualizar la comedia, pero hasta cierto punto solamente. He aprendido mucho de Leo McCarey. He pasado muchas horas escuchando sus consejos: fue un genio de la comedia (...).

(...) **EL GUATEQUE** es una de mis películas en donde mi estructura predilecta -un personaje puesto en un lugar en donde no debe hallarse y sus esfuerzos para salir de él- es más evidente. (...) Ciertas películas reclaman protagonistas, otras únicamente, personajes. Prefiero no tener protagonistas. Las situaciones que me interesan más son las que me obligan a moverme para avanzar. El resultado final es más interesante incluso en el desastre. Hay una película francesa (**'Nu comme un ver'** de Leon Mathot) que vi hace tiempo y que me gustaría rehacer. Es la historia de un hombre de negocios afortunado que, al final de su vida, se vuelve presuntuoso, enojoso, hueco; en una fiesta le desafían: 'Usted no podría empezar su carrera de cero'. Acepta el desafío y decide comenzar de la nada. Le despojan de sus vestidos, le hacen jurar que no se aprovechará de su nombre ni se identificará ante nadie y lo abandonan así, en medio de un campo, diciéndole: 'empiece sin nada'. Detenido por la policía es internado en un asilo de locos. Entre los locos, va de un lado a otro diciendo: 'escuchen, soy



el señor X...? Es muy interesante ver a un hombre luchando contra este género de obstáculos o en situación parecida a su edad, solo, desnudo, en un campo y volviendo a comenzar. (...)

(...) A los actores y actrices de la película, antiguos actores y actrices, los conocía a algunos personalmente, por ejemplo Fay Waldman que es una íntima amiga y que, muchas veces, hace una pequeña aparición en mis películas; en **Desayuno con diamantes**, ¿se acuerda de la mujer que lloraba ante el espejo? Era Fay. En **Chantaje contra una mujer** era la enfermera. Otros eran personas que había invitado a verme: algunos eran buenos actores, como el que interpretaba al empresario, otros no; pero todos eran profesionales, no había nadie no profesional aunque sí principiante. En general escogí a gente que produjera una cierta alquimia (...).

Blake Edwards

Texto (extractos):

Christian Viviani, "Entrevista a Blake Edwards", rev. Positif, junio 1973.

(...) ¿Qué hace ese pequeño indio de modales amables entre los colores pop y la decoración años sesenta de la villa tecnológica del magnate hollywoodiano? Como también se puede anticipar por el hilarante prólogo ambientado en el set de una poco probable secuela de **Gunga Din**, la hace saltar por los aires. Sin embargo, Blake Edwards está lejos del elogio del desorden físico que le era tan querido

a Jerry Lewis, de las complacencias autoreferenciales de Woody Allen y de la zarabanda farsesca al estilo de **Loquilandia**. En **EL GUATEQUE**, aún más que en la serie de **La pantera rosa**, pone en escena un film “subversivo”, pero esencialmente abstracto, definible, y que solo se puede comprender por entero dentro de su propio lenguaje, con sus ritmos lentos y precisos, con su capacidad para tomarse tiempo y dejar que los significados fuertemente explosivos del tema narrativo nazcan solo de las imágenes que se van sucediendo en la pantalla. La clave del film está en confiar lo cómico a una natural, cándida irresponsabilidad, a la cual Peter Sellers ofrece una interpretación construida sobre detalles, coherente con las elecciones narrativas y estilísticas de una realización que, precisamente, confía en los detalles para cerrar una secuencia o para crear las condiciones precisas para su continuidad. Baste con citar del prólogo, entre los innumerables ejemplos posibles, el sonido de la trompeta que se transforma en una gigantesca pedorreta, el reloj olvidado en la muñeca del sicario sikh o la sandalia desabrochada que se apoya sobre el detonador. Pero, como sucede con todas las obras abstractas, también el sentido de **EL GUATEQUE** no está nunca en lo particular -un encuadre o una secuencia-, siempre extraordinario y difícil de olvidar (el zapato blanco manchado de fango, el pollo y las aceitunas de la cena, la búsqueda del cuarto de baño), sino en el conjunto y en la armonía de sus componentes. Y es precisamente en el todo como un film tan inventivo y rico en citas clásicas como **EL GUATEQUE** impone con fuerza el signo de su propia originalidad. Estructurado por sketches como un *slapstick*, el film de Blake Edwards cumple el milagro de aparecer al fin como una obra de preciso y compacto arco narrativo. Una comedia precisamente,



en el curso de la cual los personajes se definen, crecen y se modifican en relación con el espacio escénico, y en la que sus relaciones recíprocas se articulan y se determinan hasta configurar una bien precisa visión del mundo. Así sucede que, mientras programáticamente hace saltar por los aires un modo de entender la vida (el orden hollywoodiano) y el cine que eso produce (el modelo narrativo expuesto en el prólogo), **EL GUATEQUE** propone de forma explícitamente “subversiva” la reconstrucción de un nuevo terreno que, por una parte, coloca en primer plano la revuelta de los componentes sociales más débiles (las minorías étnicas contra los yankees, las mujeres contra los hombres, los camareros contra los mayordomos, los jóvenes contra los viejos) y, por otra, se abre al menos a la hipótesis de un nuevo orden fundado sobre la alegría de vivir y la capacidad de hacer reír (el sombrero de



cowboy que Peter Sellers deja en las manos de Claudine Longet para poder volver a cogerlo). Rodado en el año de la contestación estudiantil y afectuosamente irónico en las confrontaciones de aquel desfile contra el poder guiado por los hijos de papá, con un pequeño elefante pintado como mascota, **EL GUATEQUE** hace compartir la ideología con la ironía anárquica, pero prefiere hacerlo todo dentro del cine, pasando de los ritmos lentos de la comicidad de Leo McCarey –el de los films con Laurel y Hardy– al desorden programático de Jean Vigo (la espuma del detergente que cubre el encuadre como las plumas de los cojines en **Zero en conduite**), para volver después al amado McCarey, esta vez el de los melodramas de madurez, para reencontrar las sonrisas y la dulzura de las miradas que por sí solas están en condiciones de refundar el mundo (...).

Texto (extractos):

Aldo Viganó, “El guateque”, en dossier “La comedia clásica americana”, 1ª parte, rev. Dirigido, abril 2003.

Hrundi V. Bakshi (Peter Sellers) es un hindú que trabaja en Hollywood como extra y a quien vemos actuar en la secuencia pregenéricos de **EL GUATEQUE**: en una parodia de **Gunga Din**, *Bakshi* toca la corneta para advertir a las tropas inglesas de una emboscada, y continúa tocando a pesar de que es acribillado a balazos (de fusiles y hasta de una ametralladora), ante la desesperación del equipo de rodaje. No es lo único que hace *Bakshi*: los cineastas disponen de una sola toma para destruir con dinamita el decorado de un fuerte, y cuando todo está preparado para rodar apoya el pie sobre la palanca del detonador y el fuerte salta por los aires antes de hora. El productor y el director deciden que el patoso no vuelva a trabajar en Hollywood, y sin embargo éste recibe una invitación para asistir a una fiesta que dan precisamente los responsables de la frustrada película. ¿Qué sucederá cuando *Bakshi* comparta durante una noche el espacio de una casa de lujo con quienes han tachado su nombre de la lista de extras? No se debe solo a que ese personaje esté interpretado por Sellers, pero *Bakshi* es una prolongación del *inspector Clouseau*, a quien Blake Edwards había dedicado para entonces dos films (**La pantera rosa** y **El nuevo caso del inspector Clouseau**) (...). Se puede hacer una primera aproximación a **EL GUATEQUE** a partir del tratamiento del gag y de las situaciones, de la proyección del patoso *Clouseau* sobre el patoso *Bakshi*, y de los posibles hallazgos en el terreno del cine cómico (sin olvidar sus raíces, varias

de las cuales deben ser buscadas, como en el caso de otro anterior trabajo de Edwards, **La carrera del siglo**, en el antiguo mundo del *slapstick*: *Bakshi* acumula desastres en torno a su persona con tanta rapidez y contundencia como Stan Laurel y Jerry Lewis, que para entonces eran, respectivamente, uno de los pioneros y el más moderno). La primera mitad del film, incluida la secuencia de apertura, es una sucesión de situaciones vinculadas con ellos y explotadas hasta que no pueden dar más de sí: la cadena de torpezas que origina el zapato blanco sucio de *Bakshi*, el cuadro de mandos con el que se hace funcionar mecánicamente parte de la casa, la accidentada comida y la presencia recurrente de un criado borracho, quien origina tantos o más accidentes que el propio invitado (y con el que Edwards establece un divertido juego con la profundidad de campo a través de la puerta que comunica la cocina con el comedor; las entradas y salidas del camarero dan lugar a dos situaciones, a uno y otro lado de esa puerta, al fondo o en primer término de los encuadres). Entre todo eso hay al menos dos cosas características de Edwards: el gusto por incluir elementos visuales que ayudan a retratar ambientes y personajes (el ridículo coche de *Bakshi* aparcado entre los caros vehículos de los demás invitados), y por servirse de la profundidad de campo (cuando no es utilizada como elemento cómico) como complemento de esos retratos (abunda durante el solitario deambular de *Bakshi* por los salones de la casa). Edwards recurre a gags que se bastan por sí solos o se cierran en sí mismos (en ocasiones los retoma contando con la memoria visual del espectador) y a alargar situaciones que dan bastante juego. (...) Como en tantas comedias, existe la posibilidad de extraer otro discurso del film, más allá de sus relaciones de dependencia con el antiguo cine cómico y más allá, asimismo, de la mayor o menor brillantez de sus gags, que puede ser más provechosa. Aquí se trata de la ácida mirada de Blake Edwards al llamado mundo del cine a través de la conducta de las gentes que trabajan en él, ya sean actores, actrices, directores o capitalistas (mirada que alcanzaría su mayor grado de virulencia en **S.O.B.**); pero también de la terrible soledad de quienes están marginados, de aquellos que no están relacionados con los poderosos y se hallan por azar durante muchas horas en medio de un grupo de ellos (*"siempre hay alguien así en todas las fiestas"*, comenta el productor *Clutterbuck* / J. Edward McKinley). Me permito recomendar un visionado de **EL GUATEQUE** desde este punto de vista. En más de un momento las sonrisas se quedarán congeladas (...).



Texto (extractos):
José M^a Latorre, “El guateque”, en sección “Pantalla digital”
rev. Dirigido, febrero 2006.

(...) **EL GUATEQUE** es una comedia, pero no una comedia más. Tiene elementos afines a los anteriores films del género realizados por el director, pero concretiza mucho mejor su devoción por el *slapstick* y, a tenor de su planteamiento argumental, busca en la depuración de todo elemento accesorio la auténtica esencia de la comedia muda. De hecho, **EL GUATEQUE** es como un cortometraje estirado -bien estirado-, un relato minimalista que parte de una situación única e inalterable y experimenta (...) en torno al gag químicamente puro, el gag visual. Solo la situación relativamente cómoda en la que se encontraba Edwards en el último tramo de la década, el apadrinamiento de la Mirish Company y la posibilidad de volver a reverdecer laureles económicos junto a su buen amigo Peter Sellers, podía hacer viable un producto de las características experimentales, siempre dentro del contexto hollywoodiense, de **EL GUATEQUE**. El guion inicial solo tenía doce páginas, no era más que el esbozo de unas situaciones y la descripción de un ambiente, la gran mansión hollywoodiense donde se celebra una fiesta y que se convierte poco a poco en una especie de organismo vivo. (...)

Edwards, sus guionistas Tom y Frank Waldman y Sellers dibujaron la variada gama de personajes que se dan cita durante una noche en la lujosa



mansión: cineastas, grandes magnates, productores, actores de poca monta, aspirantes a actriz, mayordomos borrachos, músicos de jazz, bailarines rusos, jóvenes contestatarios, peluqueros, políticos, las esposas de éstos e, incluso, un elefante embadurnado con signos y proclamas pacifistas. El escenario físico y humano estaba diseñado; sobre él se deslizaría el personaje de *Hrduni V. Bakshi*, Sellers, un torpe actor de origen hindú que nunca debió ser invitado a la recepción, y que ilustra, como las cinco mujeres de **Operación Pacífico**, el tema (...) en torno a los personajes que luchan, cada uno a su manera, por salir del contexto equivocado en el que se encuentran. La tipología y el grueso de las situaciones fueron contruidos sobre la marcha -en una especie de sinfonía de gags encadenados intermitentemente con peripecias más relajadas y sentimentales-, pero no así la estructura clásica del relato, perfectamente delimitada. Un prólogo sirve para presentar en sociedad a *Bakshi*, coetáneo oriental de *Clouseau*. Nos hallamos en pleno rodaje de una película de aventuras coloniales y Sellers destroza, al estilo de Jerry Lewis, tres escenas consecutivas. El encadenado de gags vuelve a funcionar a la perfección: durante la filmación de los planos de una emboscada, *Bakshi* debe tocar la corneta en lo alto de una cima y es incapaz de simular su muerte y dejar de soplar el instrumento pese a los múltiples disparos que recibe / *Bakshi* protagoniza una escaramuza en el campamento enemigo y, cuando agrede a uno de los guardas, inutiliza el plano al mostrar a la cámara su reluciente reloj de pulsera / el encargado de los efectos especiales prepara la voladura de un fortín, que debe ser filmada en un solo plano, pero antes de que todo el mundo esté preparado *Bakshi* pasa por el lugar, observa que tiene suelto el cordón de un zapato y apoya

el pie descuidadamente en el detonador, volando antes de tiempo el decorado. *Bakshi*, como *Clouseau* en su primera aparición en **La pantero rosa**, ya ha sido definido. Solo queda prolongar sus discutibles virtudes en otra situación del rodaje colonialista a la fiesta hollywoodiense. Tras los títulos de crédito, montados sobre el plano de *Bakshi* tocando el sitar en su casa y recibiendo por correo la invitación para la fiesta que le ha sido enviada por equivocación, Edwards pasa directamente a la acción. Su economía narrativa resulta encomiable. La llegada del protagonista a la mansión del productor es ya un gag: *Bakshi* intenta limpiar su zapato sucio de barro en el estanque del hall y termina perdiéndolo; el zapato se desliza por el agua como si fuera una balsa a la deriva. A partir de este momento, el manirroto *Bakshi* desencadenará todo tipo de situaciones, unas más conseguidas que otras -entre las primeras, la progresiva destrucción de un lavabo; entre las segundas, el baño del elefante en la piscina que termina convirtiendo la casa en una nebulosa de espuma y jabón-, que Edwards estructura con la métrica precisa y guardándose las espaldas. De vez en cuando deja descansar al personaje principal para hacer entrar en escena al mayordomo que va sorbiendo tragos de whisky, vodka, vino o brandy a medida que avanza la fiesta, hasta terminar más borracho que ninguno de los presentes; o se permite la licencia de construirle a *Bakshi* una leve historia de amor con la joven aspirante a actriz que debe zafarse del desagradable productor. Hay dos aspectos que me parecen especialmente destacables en **EL GUATEQUE**. El primero es su formulación visual. Siendo una película de interiores cerrados, en la que no hay muchos planos con multitud de personajes -solo durante la cena y en la espectacular secuencia final en la piscina-sino que la acción acostumbra a girar en torno a uno, dos o tres personajes a lo sumo, Edwards no renegó de su gusto por el formato panorámico, lo que le da una concepción visual extremadamente arriesgada a la película. Su entente perfecta con el gran operador Lucien Ballard está en la base de los logros del film. Acostumbrado a filmar en exteriores para Boetticher, Walsh, Hathaway o Peckinpah, Ballard tuvo que panoramizar sobre espacios reducidos y pincelar esos colores hoy algo *démodés*, aspecto del que no se libran buena parte de las películas de Edwards, herederas de la estética pop del momento (...). En todo caso, la asociación única -Ballard no volvió a fotografiar ninguna otra película de Edwards- dio sus frutos y **EL GUATEQUE** tiene una luminosidad y un ritmo visual más propio de una alocada comedia en espacios abiertos que de una sucesión de gags en un decorado inalterable. El segundo aspecto a destacar es la concepción del personaje de *Bakshi* en cuanto a su relación con lo que le rodea. Se ha hablado de Lewis, de los elementos clásicos

del *slapstick*, presentes de una forma u otra a lo largo del film, pero es Jacques Tati, un autor escasamente citado por Edwards y no muy tenido en cuenta por los cineastas hollywoodienses, el mejor punto de referencia. **EL GUATEQUE** recuerda, en muchos momentos, a **Mi tío**, film rodado por Tati justo diez años antes. ¿No es similar la relación de Sellers con los sofisticados aparatos y cuadros de mandos de la mansión a la que mantenía *Hulot* con la modernísima tecnología de la villa de sus familiares en **Mi tío**? ¿No son igual de gélidos y asépticos ambos decorados? ¿No recuerda la pequeña estatua que escupe un débil chorro de agua en la piscina interior de **EL GUATEQUE** a aquel pez del que surgía un chorro de líquido azul en los momentos más inesperados de **Mi tío**? ¿No parece imitar Sellers a Tati cuando debe andar sobre las piedras colocadas en hilera en el estanque, de la misma manera que *Hulot* debía caminar cuidadosamente por las baldosas del jardín? ¿No guardan relación constante los inventos domésticos de la mansión del productor con los que mostraban orgullosamente a sus vecinos los familiares de *Hulot*? Por una vez, y sin que sirviera de precedente el sofisticado Edwards sintonizó por igual con el humanista Tati, el sarcástico tándem Tashlin-Lewis y la gran escuela de la comedia muda norteamericana. El resultado, más allá de los logros puntuales, debe verse como un film que supo aglutinar diferentes tendencias de la comedia en un momento en que el género, en Hollywood, entraba en la primera fase de su ocaso (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, estudio "Blake Edwards, la sofisticación de la melancolía", 2ª parte,
rev. Dirigido, mayo 1995.





JO...
FRA...
COLLECTI...
S...



OURS
DE
ANCE



Martes 25

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

DARLING LILI (1970) EE.UU. 143 min.

Título Original.- Darling Lili. **Director.-** Blake Edwards. **Guión.-** Blake Edwards y William Peter Blatty. **Fotografía.-** Russell Harlan (2.35:1 Panavisión - Technicolor). **Montaje.-** Peter Zinner. **Música.-** Henry Mancini. **Canciones.-** Henry Mancini & John Mercer, interpretadas por Julie Andrews. **Coreografía.-** Hermes Pan. **Productor.-** Blake Edwards & Ken Wales. **Producción.-** Geoffrey Productions - Paramount Pictures. **Intérpretes.-** Julie Andrews (*Lili Smith*), Rock Hudson (*William Larrabee*), Jeremy Kemp (*Kurt Von Ruger*), Lance Percival (*T.C. Carstairs*), Michael Witney (*George Youngblood Carson*), Gloria Paul (*Crepe Suzette*), Jacques Marin (*Duvalle*), André Maranne (*Liggett*), Bernard Kay (*Bedford*), Doreen Keogh (*Emma*), Carl Duering (*Kessler*), Vernon Dobtcheff (*Otto Kraus*). **Estreno.-** (EE. UU.) junio 1970 / (España) junio 1971.



versión original en inglés con subtítulos en español

3 candidaturas a los Oscars:

Canción ("Whistling away the dark"), Banda Sonora y Vestuario (Donald Brooks y Jack Bear)

Película nº 17 de la filmografía de Blake Edwards (de 37 como director)

Música de sala:

Darling Lili (*Darling Lili*, Blake Edwards, 1970)

Banda sonora original de **Henry Mancini**



*(...) Claramente, los dos policías de **DARLING LILI** evocan al inspector Clouseau (...) pero están más cerca de Laurel y Hardy. Clouseau tiene bastante de Laurel y Hardy. Sellers y yo pensamos que Stan Laurel es el cómico más grande que haya vivido, mucho más grande que Chaplin y los otros... Estos dos policías son el género de personajes que me gustan: vi que era una nueva ocasión para divertirme un poco. (...)*

*Me agrada utilizar objetivos de gran longitud focal en los primeros planos: así parece que la acción sigue fuera, efecto que otorga una cualidad dinámica a éstos, como se puede ver en la escena del Can-Can. (...) Pero se me reprocha muchas veces este género de efectos y esta acusación me altera. Por ejemplo, hice secuencias al ralentí en **Dos hombres contra el Oeste** y muchas críticas evocaron **Grupo salvaje** de Peckinpah, afirmando que intentaba hacer lo mismo.*

Pero estoy convencido de que Peckinpah y yo vimos **Bonnie and Clyde** de Arthur Penn. Penn probablemente vio **Los siete samuráis** de Kurosawa, y seguramente Kurosawa encontraría la idea en otra parte. Nadie puede ser original hasta este punto. Hice ralentís en la televisión en **Peter Gunn**; hice pruebas con los cadáveres cayendo al ralentí antes de que Penn lo hiciese; pero jamás he pretendido ser el primero; es demasiada vanidad. Respecto a los objetivos de gran longitud focal, sin duda hubo varias cosas de este tipo en las películas publicitarias y eran eficaces. Entonces, ¿por qué no utilizarlas en la secuencia del Can-Can? Cuando se tiene una idea en la cabeza que no se utiliza arbitrariamente -es el caso de los objetivos de gran distancia focal- produce una impresión visual particular. Se deben utilizar estos procedimientos para comunicar una impresión. Creo que los objetivos de gran distancia focal son infinitamente superiores para los primeros planos femeninos, sobre todo si se pretende obtener una sensación de dulzura, de brillantez. Creo conocer el tema tan bien como mi propio equipo electrónico... Hay en mí una pasión por el lado técnico de mi oficio. Estos efectos no eran arbitrarios sino buscados con un fin preciso. (...)

En **DARLING LILI** hay algo de Lubitsch, (...) estuve influenciado por él; Dios sabe el éxito que tuvo y que sus películas eran revelaciones de una cierta época, de un cierto medio. En **DARLING LILI**, busqué este estilo clásico. Quería a Rock Hudson, ese joven guapo. Era necesario al estilo de la película, a lo que pretendía decir y, sobre todo, a este género de humor. No quería sutilidades, no quería que ella se enamorase del chico porque tenía un cerebro extraordinario o poseyera cierto magnetismo animal; no era Bogart quien me interesaba sino una cierta imagen de un tipo de héroe materializado por Cary Grant, por ejemplo: el joven guapo con pañuelo blanco. Un chico alto y guapo como Rock Hudson. Hay cierta rigidez pero la gente aprecia que él es muy consciente de sus límites. Me gusta este tipo de americano ingenuo que mete la pata. 'Ella hace su trabajo de espía y todos estos hombres mueren por su culpa'. Así decía una crítica a propósito de **DARLING LILI**. Me hizo gracia. Contesté por carta: '¿Habría sido todo mejor si ella hubiera estado del lado americano?'. El crítico me dijo francamente que no había respuesta a la pregunta. La película hubiese podido ser fiel al género de películas que hemos hecho no sé cuántas veces, particularmente durante la guerra; teníamos la costumbre de decir que todo lo referente a uno de los nuestros era perfecto. Quise hacer el reverso y observar las reacciones. Fueron tal como pensé. No fue solamente la locura de la guerra la que señalé como el dedo sino, también, la locura de las películas sobre la guerra. (...)

La escena en la que la protagonista canta ‘The girl in no man’s land’ es divertida pero se siente una cierta amargura. Ella tenía muchas cosas en el espíritu. La amargura es una, aunque semiconsciente. No atormentó mucho su consciencia hasta después, cuando se encuentra delante de los hombres que representan aquello que ella hizo; les canta una canción para divertirlos y es la responsable de lo que ocurre. Pensé que la píldora era demasiado amarga y, como creo que la vida está hecha de contrastes, en el instante en que todo se volvía grave, puse un gag un poco iconoclasta. No estuve muy satisfecho de la solución, pero era necesaria. (...)

Texto (extractos):

Christian Viviani, “Entrevista a Blake Edwards”, rev. Positif, junio 1973.

(...) *Lili Smith* (Julie Andrews) es una popular cantante que trabaja como espía para los alemanes en los días de la Primera Guerra Mundial. El mayor *William Larrabee* (Rock Hudson) es un piloto norteamericano y también uno de los cinco oficiales que tienen acceso a los secretos militares de los aliados. Cada uno de ellos es presentado por Blake Edwards en su medio habitual: *Lili Smith* actuando en un teatro rebotante de un público entusiasta; *William Larrabee* pilotando su avión en una batalla aérea. Ambos están destinados a conocerse gracias a la misión que



el coronel Kurt von Ruger (Jeremy Kemp) encomienda a la cantante: informarse de cómo los aliados utilizarán sus aviones, dado que el escenario de la guerra se va a localizar sobre todo en el aire. La presentación de los personajes principales de **DARLING LILI** deja claro que *Lili* y *William* son dos buenos profesionales: las sirenas de alarma advierten al público del teatro de la inminencia de una incursión aérea, con lo cual cunde el pánico, pero *Lili Smith* no solo no interrumpe la función sino que continúa cantando y anima a todos a que la imiten sin abandonar la sala; *William Larrabee* se distingue en la lucha entre aviones alemanes y aliados. Teniendo en cuenta a esos personajes, el marco en el que se desenvuelven, las características del conflicto bélico y la habilidad de Blake Edwards, uno tiende a esperar lo mejor: algo así como una “revisitación” irónica de los films con espías femeninos a lo **Mata Hari** y **X-27**, en un ambiente modernista y tocada con un soplo decadente. Pero Edwards dedica un metraje excesivo a narrar la relación de la pareja, (...) recurre algunas veces al *flou*, muestra un beso de *Lili* y *William* con el primer plano de una flor, o filma uno de esos paseos de pareja por un parque (abundantes en el cine de los últimos años sesenta y primeros setenta) filmados a distancia, con zooms, sin diálogos y con canción, o los acompaña con una orquesta de gitanos húngaros en un *bistrot* parisino o en un jardín-para-enamorados donde beben champagne y el alba parece una prolongación de la noche. Las flores abundan: el piloto llena de rosas rojas el hall de la lujosa mansión de la cantante, pero más tarde habrá también flores blancas y amarillas “tapizando” casi los encuadres; y *Von Ruger* se da cuenta de que *Lili* se ha enamorado de *William* cuando la ve jugueteando con expresión lánguida con una margarita. Cierto: hay que agradecer a Blake Edwards que la segunda ocasión en que los gitanos tocan sus violines para la pareja (...) se permita incluir un gag distanciador por medio de la extravagante ocurrencia de un piloto borracho amigo y compañero de *William*. Pero el tono dominante en las escenas de la pareja es de una blandura hasta entonces inédita en el cine de Edwards. Es probable que haya que buscar la causa en la relación sentimental que unía al cineasta con la actriz y sin embargo creo asimismo que había algo ya en el temperamento de Edwards que le hacía proclive (...). Tal vez por ello, las risas de *Lili* en la escena en que la pareja trata de vivir una noche amorosa “apartada del mundo” sean las que evitan que la situación se le vaya de las manos a Edwards, quien, por otra parte, exhibe en ella un estupendo dominio del espacio escénico.

A pesar de todo **DARLING LILI** no es un mal film. Desequilibrado, sí, pero, como suele suceder en este tipo de productos, esconde en su interior unas

bolas de naftalina que evitan la destrucción del conjunto. Esas bolas de naftalina han sido colocadas por una subtrama que aparece expuesta de vez en cuando en primer término, y no por las canciones de Julie Andrews, ni por la sucesión de tarjetas postales que resumen la relación de los enamorados, (...) ni por la abundante colocación de cristales modernistas en los cuadros: me refiero a todo cuanto afecta al personaje de *Kurt von Ruger* y a sus compañeros, pero no amigos, servidores del Kaiser. Aunque el objetivo de *Lili Smith* es obtener informaciones de *Larrabee* (un apellido extraído de la *Sabrina* de Billy Wilder), en ningún momento se crea la sensación de que el piloto corra el peligro de ser considerado un traidor, pero *Kurt von Ruger*, que le ha encargado la misión a *Lili* por amor, arriesgando su estatus dentro del ejército del Kaiser, está continuamente en la cuerda floja; es él quien se encuentra en peligro a causa de las envidias y conjuras políticas; y con él los servidores de *Lili*, en realidad agentes alemanes (el criado siempre va a abrir la puerta de la casa de *Lili* armado con una pistola). Esa subtrama (...) introduce tensión, de modo especial en el último tercio -sin duda el mejor del film-, cuando *von Ruger* cae en desgracia y *Lili*, sus servidores y el propio coronel se convierten en objetivos a abatir por los enemigos políticos de aquél. Es ahí donde entra el fragmento más brillante: el viaje en tren en dirección a la frontera suiza, una larga secuencia que combina tres acciones paralelas (la amenaza que pesa sobre *Lili* y *von Ruger* de manos de un sicario del mayor enemigo de éste dentro del ejército alemán, el ataque de los aviones alemanes al tren y el combate de la aviación aliada contra éstos, comandada por *William Larrabee*). (...).

Texto (extractos):

José M^a Latorre, "Darling Lili", en sección "Pantalla digital"
rev. Dirigido, marzo 2007.

(...) Edwards cruzó el puente entre las décadas de los 60 y los 70 con una serie de intentos (...) de tratar géneros ajenos a la comedia sofisticada en la que había cimentado su melancólico prestigio (...). **DARLING LILI**, una mezcla genérica con el musical como punto de partida se pasó del presupuesto inicialmente previsto -el coste superó los 20 millones de dólares- y la Paramount se hizo con el control absoluto de la película. (...) **DARLING LILI** es la primera de las siete películas de Edwards con Julie Andrews, con la que se casó poco después del rodaje de este film. Su fórmula es sencilla y muy acorde con los postulados del realizador: la mezcla genérica como coartada para ese gran espectáculo comercial que ansiaba la Paramount. Hay números musicales a destajo coreografiados por

Hermes Pan (actuaciones de Julie Andrews, una coreografía cabaretera, un número de canción, bailes dulzones que remiten al pasado musical de la actriz), una intriga de espionaje (*Lili* es una espía al servicio de los alemanes que debe seducir a un oficial norteamericano, Rock Hudson, para descubrir los planes de una operación aliada), toques de melodrama romántico (*Lili*, por supuesto, se enamora del oficial), secuencias bélicas (modalidad aérea: hasta hay un enfrentamiento con el célebre as de la aviación alemana, el Barón Rojo) y recursos de comedia (la pareja de policías franceses estilo *Clouseau*, el gag del soldado lisiado bajando por una pendiente en una silla de ruedas). Casi todo el cine musical se asienta en una base temática perteneciente a otro género: la comedia en **Cantando bajo la lluvia** o **Los caballeros las prefieren rubias**, el melodrama en **Oliver** o **New York, New York**, el fantástico en **Brigadoon** o **El extravagante doctor Doolittle**, el western en **Oklahoma**, **Siete novias para siete hermanos** o **La leyenda de la ciudad sin nombre**, el drama bélico en **Sonrisas y lágrimas**, el drama social en **West Side Story**. Quizás una de las únicas excepciones en el cine norteamericano sea **Chicago, años 30**, espléndida imbricación de tragedia, cine negro y musical rojizo a cargo de Nicholas Ray, en el que las tonalidades genéricas se van metamorfoseando progresivamente. Edwards no opera como Ray, sino que opta por una tradicional cadencia propia del musical que va enriqueciendo con detalles y elementos procedentes de varios géneros a la vez. (...) Con suma facilidad, y en colaboración con Julie Andrews, hace convivir en un mismo personaje, la cantante y espía *Lili Smith*, a *Mary Poppins* y *Mata Hari*. Del resto de este nuevo film de atmósfera parisina cabe destacar el aprovechamiento del Technicolor por parte del siempre brillante Russell Harlan, un



operador capaz de redimensionar angostos interiores -recuerden la hawksiana **Río Bravo**- , de naturalizar aparentes decorados de estudios -**La carrera del siglo**, su anterior colaboración con Edwards- o, como en este caso, sacarle todo el partido posible a los aterciopelados escenarios que transitan los protagonistas mientras la guerra, salvo en las tres o cuatro secuencias de batallas aéreas, se asemeja a un simple eco en la lejanía. (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, estudio “Blake Edwards, la sofisticación de la melancolía”, 2ª parte,
rev. Dirigido, mayo 1995



PARAMOUNT PICTURES presents

by **BLAKE EDWARDS**

production by **Blazing**

JULIE ANDREWS **ROCK HUDSON**

in
'DARLING LILI'

She gave away
secrets to one side
and her heart
to the other



with **JEREMY
KEMP**

LANCE PERJAL

MICHAEL WITNEY **JACQUES MARIN**
ANDRE MARANNE **GLORIA PAUL**

with **BLAKE EDWARDS** **OWEN CRUMP** **BLAKE EDWARDS** **WILLIAM PETER BLATTY**
and **JOHNNY MERCER** **HENRY MANCINI** **HENRY MANCINI**
TECHNICAL: **PARAMOUNT** **COLOR** **CAFFEY PRODUCTIONS INC.** Music from the motion picture is available on RCA Victor Records. PG-13







Viernes 28

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

DOS HOMBRES CONTRA EL OESTE (1971) EE.UU. 137 min.

Título Original.- Wild rovers. **Director y Guión.-** Blake Edwards. **Fotografía.-** Philip Lathrop (2.35:1 Panavisión - Metrocolor). **Montaje.-** John F. Burnett. **Música.-** Jerry Goldsmith. **Canción.-** "Wild rover" de Henry Mancini & Ernie Sheldon, cantada por Ellen Smith. **Productor.-** Blake Edwards & Ken Wales. **Producción.-** Geoffrey Productions para Metro Goldwyn Mayer. **Intérpretes.-** William Holden (*Ross Bodine*), Ryan O'Neal (*Frank Post*), Karl Malden (*Walter Buckman*), Lynn Carlin (*Sada Billings*), Tom Skerritt (*John Buckman*), Joe Don Baker (*Paul Buckman*), James Olson (*Joe Billings*), Leora Dana (*Nell Buckman*), Moses Gunn (*Ben*), Victor French (*el sheriff*), Rachel Roberts (*Maybell*), Sam Gilman (*Hansen*), William Bryant (*Hereford*). **Estreno.-** (EE. UU.) junio 1971 / (España) enero 1972.



versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº18 de la filmografía de Blake Edwards (de 37 como director)

Música de sala:

Dos hombres contra el Oeste (*Wild rovers*, Blake Edwards, 1971)

Banda sonora original de Jerry Goldsmith

(...) Esta película es una de las más grandes desilusiones de mi carrera. La pensé, la escribí y la dirigí. Una vez terminada, el estudio (M.G.M.) creyó poder suprimir ciertas secuencias lo cual, creo, llevó perjuicios al film y a su intención. La versión europea es más completa; no porque pensaran que una versión larga sería mejor acogida, sino porque tenían la necesidad de una película más larga. Concebí la película como una verdadera tragedia griega. Dos inocentes abren, sin prever las consecuencias, la caja de Pandora y son despiadadamente llevados a la destrucción. Sus personajes eran deliberadamente contruidos para atraer la simpatía del público, ya que se espera hasta el final que escapen a su suerte. En América el estudio cortó el momento, para mí, más importante: después del atraco William Holden y Ryan O'Neal regresan al banco para devolver el dinero que pertenecía a sus amigos cowboys del rancho. Sin embargo, la mujer del empleado bancario convence a su marido para que se apropie del dinero devuelto y aquí es donde reside la tragedia. Cortaron, también, muchos elementos clásicos del western que daban a la película cierta profundidad, que ayudaban a comprender por qué este joven cowboy decía: 'yo no quiero envejecer y volverme como él'. En mi versión sus motivos son más comprensibles. El final concebido y rodado está verdaderamente en el tono de la tragedia, con el arreglo de la situación entre Karl Malden y sus dos hijos. Desgraciadamente yo no tenía ningún recurso porque carecía del derecho a intervenir sobre el montaje final. Prefiero no trabajar más a continuar haciéndolo en estas condiciones. En los cortes que hicieron solo se preocuparon de que apareciera al máximo Ryan O'Neal que acababa de obtener un gran éxito en **Love Story**. Acabaron por desequilibrar la película. Por el contrario,





añadieron un ralentí a la escena de doma: no lo aprobaba pero, para salvar lo salvable, les di consejos y creo que finalmente el ralentí no quedó del todo mal insertado en la película. Arthur Knight, el crítico que enseña cine, adoraba el guion original y me dijo: ‘Blake, es tu mejor guion, uno de los mejores que conozco’. Lo comentó en su casa con alumnos suyos y la reacción fue entusiasta. Después, vieron la película acabada y me vinieron a ver consternados: ‘¿Qué ha pasado?’.

En América, el cine está en manos de gente que no entiende nada y cree saberlo todo. No tienen ninguna creatividad: piensan siempre en el cine como un asunto comercial y luego como una forma de expresión artística, cuando debería ser lo contrario. Dirigen los estudios de la misma manera que un padre muy severo que desea de sus hijos el comportamiento que él quiere. No han mejorado en nada desde hace mucho tiempo. Son gente deshonesto y esta deshonestidad está tácitamente aceptada. Hollywood podrá sobrevivir todavía gracias a éxitos aislados, pero, a la larga, sus propios fracasos lo destruirán en su interior (...)

Blake Edwards

Texto (extractos):

Christian Viviani, “Entrevista a Blake Edwards”, rev. Positif, junio 1973.



“Escucha Frank, encuéntrame a un vaquero, joven, viejo o de mediana edad, que tenga algo más de cuatro dólares en el bolsillo y yo te mostraré a un vaquero que dejó su oficio y se dedicó a robar bancos”.

(...) En **DOS HOMBRES CONTRA EL OESTE**, Edwards partiendo de un retorno a sus fuentes primitivas, en este caso el western con el que comenzó su carrera cinematográfica, primero como actor y luego como guionista, trató de hacer algo nuevo. Una especie de anti-western, en el que alternasen el realismo y la cotidianidad ambiental con un tenue y evanescente toque de comedia. (...) En el film están presentes tanto la nostálgica admiración por unos personajes y un determinado Oeste - al estilo del Peckinpah de **Duelo en la Alta Sierra** (*Ride the High country*, 1962)- como la amargura fatalista de su propio destino - al igual que en el excelente **Coraje, sudor y polvora** (*The Culpepper’s Cattle Co.*, 1972, de Dick Richards). (...)

(...) A comienzos de la década de los setenta y coincidiendo con su etapa más errática (...) Edwards realizó su única incursión en el western. Un proyecto muy personal producido por su propia compañía, la Geoffrey Production -bautizada con el nombre de uno de sus hijos al que reservó un pequeño papel en el film-, además de ser la primera vez que dirigía un guion escrito en solitario por él.

DOS HOMBRES CONTRA EL OESTE es un sentido western de gran

belleza y tono crepuscular en el que se puede rastrear, también, la huella de dos films muy populares rodados en 1969: **Grupo Salvaje** y **Dos hombres y un destino**. Del film de Peckinpah, está (...), no sólo el uso de la cámara lenta en las escenas de acción, con la intención de enfatizar la violencia, sino también el propio esqueleto argumental del film con unos bandidos perseguidos incansablemente por un grupo cuyos miembros no son superiores, desde el punto de vista moral, a ellos; e, incluso, en algunas escenas como aquella en la que Ross pasa la noche con una prostituta justo antes de participar en un sangriento tiroteo. Además, la elección como protagonista de William Holden cuya imagen, dos años después, estaba aún asociada a la de *Pike Bishop*, otro personaje maldito e inconformista enfrentado a la sociedad, no parece casual. A todo ello también hay que añadir la visión mítica de México como una arcadia que constituye, a la vez, la única esperanza y el último refugio de los protagonistas.

Por otra parte, y al igual que en la película dirigida por George Roy Hill, estamos ante una *buddy movie* que nos narra una bella historia de amistad entre los dos personajes principales, con la particularidad de que uno de ellos, *Ross Bodine*, interpretado excelentemente por un maduro William Holden, es un hombre en el otoño de su vida y como tal más experimentado, reflexivo y descreído; mientras que el otro, *Frank Ross*, Ryan O'Neal, es un joven de 21 años impulsivo, soñador y más inestable. A lo largo del film asistiremos al crecimiento de su amistad y a la resolución, siempre unidos, de cuantas complicaciones surgen en su periplo liberador, porque la camaradería es lo único que tienen y a ella se aferrarán para desafiar a las circunstancias adversas. Incluso su especial vínculo llegará a tornarse



en una especie de relación paternofilial. Los profundos sentimientos entre ambos quedan perfectamente reflejados en dos secuencias. Aquella en la que *Ross* intenta extraer la bala de la pierna de *Frank* mostrando el dolor que le produce el daño que está ocasionando a su amigo; y otra en la que, después de haber hecho todo lo posible para salvar la vida de *Frank*, *Ross* se da cuenta del fallecimiento de su compañero y le sigue hablando mientras le cubre delicadamente con la manta; pocas veces se ha mostrado con tanta poesía, sensibilidad, sencillez y naturalidad la muerte de un personaje en el cine.

En realidad nuestros antihéroes no dejan de ser dos ilusos que por primera vez creen poder engañar a su destino tomando las riendas de su existencia. El sino, por tanto, se convierte en uno de los temas del film, apreciándose respecto a esta cuestión la influencia del cine negro, en general, y de Fritz Lang en particular. (...) Así, como en el cine del maestro alemán, el film se caracteriza por un determinismo pesimista, con unos personajes que se verán arrastrados por el único delito que han cometido en sus vidas y cuyo destino estará marcado desde el inicio por una serie de circunstancias tan casuales como adversas: *John*, uno de los hijos de su patrón, les sigue al pueblo la noche del robo pensando que van a visitar a la nueva prostituta, un puma esa misma noche ataca a uno de los caballos retrasando su huida y una intrascendente partida de póquer marcará el principio del fin de los bisoños ladrones.

Igualmente de influencia “langiana” es el enfrentamiento del individuo contra una sociedad injusta (las diferencias entre la opulencia de la *familia Buckman* y la miseria de sus asalariados se ponen de manifiesto en el inicio del film al simultanear el desayuno de unos y otros) e hipócrita (los maridos pueden engañar a sus esposas con prostitutas pero está prohibido hablar de “casas de tolerancia” en la mesa). Así, el robo del banco será en realidad un asalto, por parte de ambos amigos, al sistema que contribuye a perpetuar su pobreza. Incluso, dado el año de producción, que corresponde a una época convulsa y de ambiente contestatario para los EE.UU. en la que se cuestionaron sus pilares fundamentales, no es descabellado hacer una lectura marxista del film en clave de lucha de clases. Así *Ross* y *Frank*, cowboys y por tanto pertenecientes a la clase proletaria, se atreven a cuestionar el orden establecido y se enfrentan a las estructuras del poder reivindicando su libertad. Mientras *Walter* y sus hijos, propietarios del rancho y miembros de la clase capitalista, serán los encargados de perseguirles y acabar con su “revolución” para restablecer el orden y la confianza en el sistema. Aunque estos últimos también pertenecen a una época pretérita y, realmente, sólo el empleado

del banco y su mujer, símbolos del capitalismo incipiente y de la nueva era, se beneficiarán del robo al apropiarse de los tres mil dólares que *Ross* les dejó con el objeto de que *Walter* pudiera abonar la paga a sus vaqueros.

En el debe de la película hay que anotar cierta irregularidad, dispersión, un montaje en algunas ocasiones poco afortunado y sobre todo un segundo argumento, el clásico enfrentamiento entre ganaderos y pastores de ovejas, (...) de nula relación con el resto de la cinta salvo para acentuar, en todo caso, su carácter crepuscular y mostrarnos el fin de una época y de los habitantes que la poblaron (...)

Sin embargo, estos defectos se olvidan durante la visión de la cinta al regalarnos *Edwards* un conjunto de escenas de gran belleza y extraordinariamente rodadas como las dos señaladas anteriormente que resaltan la profunda relación de amistad entre los protagonistas; la de la partida de póquer, con una perfecta planificación y una graduación de la tensión magistral hasta desembocar en el explosivo final; y, sobre todo, la de la doma en la nieve de un caballo salvaje en la que se combinan imágenes a cámara lenta con el precioso tema principal compuesto por *Jerry Goldsmith* -por una vez sustituto del colega del director, *Henry Mancini*-: secuencia que muestra a nuestros protagonistas felices y, por primera vez, tomando simbólicamente, al igual que con la yegua, las riendas de sus vidas (...).

Film, por tanto, intimista y de ritmo pausado en el que *Blake Edwards*, frente a las escasas pero contundentes escenas de acción, prima y da mayor importancia a aquellas centradas en la relación establecida entre los dos vaqueros



quienes son retratados, pese a sus defectos, con un enorme cariño por lo que al espectador no le cuesta empatizar con ellos, olvidando su condición de ladrones y deseando que por una vez se conviertan en ganadores y puedan realizar su sueño con la compra de un pequeño rancho en México. Son, en realidad, dos seres que buscan un nuevo comienzo en un mundo en descomposición pero que comprobarán cómo al final del camino sólo les espera una bala.

DOS HOMBRES CONTRA EL OESTE es, pues, una crónica sentimental desprovista de toda épica sobre los hombres corrientes que habitaron el Far-West. Un gran western crepuscular filmado inmediatamente antes de precipitarse el género por un pozo de oscuridad durante casi dos décadas, en el que el director asume la teoría de *Ross* cuando contesta a una pregunta de *Frank* sobre si teme a la muerte: *“Sí, un poco, pero no pierdo el tiempo pensando en ello. No hay nada en este mundo por lo que merezca la pena discutir, pues todo está predestinado desde arriba. No podemos hacer nada, salvo algún detalle para creer que llevamos las riendas”*. (...)

Texto (extractos):

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

Jesús Cendón, “Dos hombres contra el Oeste”, thewildbunchwestern.blogspot.com



SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:
JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO UGR / AULA DE CINE “EUGENIO MARTÍN”.
2023

AGRADECIMIENTOS:
RAMÓN REINA/MANDERLEY
IMPRENTA DEL ARCO
MARÍA SANTAMARINA SANCHO
ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN, LOURDES GARCÍA
& ANA MARÍA ARAQUE)
OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)
REDES SOCIALES (ISABEL RUEDA & ANTONIO FERNÁNDEZ MORILLAS)
M^a JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

IN MEMORIAM
MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,
ALFONSO ALCALÁ, JUAN CARLOS RODRÍGUEZ,
JOSÉ LINARES, FRANCISCO FERNÁNDEZ,
MARIANO MARESCA & EUGENIO MARTÍN

ORGANIZA:
CINECLUB UNIVERSITARIO UGR / AULA DE CINE “EUGENIO MARTÍN”

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:
FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM



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*).

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

“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”].

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*).

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** ¿Víctor 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. 22º - temp.32ª 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. 1º y 2º - temp.1ª de la serie de tv, “Julie”].
- 1993** El hijo de la Pantera Rosa (*Son of the Pink Panther*).
- 1995** Victor/Victoria [telefilm].

En anteriores ediciones de
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)

Anne Andreu



(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)

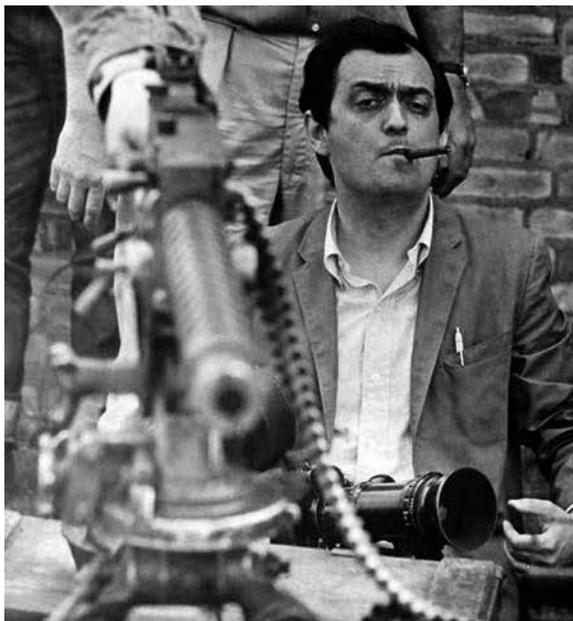
La naranja mecánica (*A clockwork orange*, 1971)

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) / (enero 2023)

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*, 1957) co-dirigida por Vincent Sherman

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

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

El último atardecer (*The last sunset*, 1961)

¿Qué fue de Baby Jane? (*What ever happened to Baby Jane*, 1962)

Canción de cuna para un cadáver (*Hush...hush, sweet Charlotte*, 1964)

El vuelo del Fénix (*The flight of the Phoenix*, 1965)



(VIII) FEDERICO FELLINI (octubre 2021) / (noviembre 2022)

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

El jeque blanco (*Lo sceicco bianco*, 1951)

Los inútiles (*I vitelloni*, 1953)

Amor en la ciudad (*L'amore in città*, 1953) co-dirigida por Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni, Dino Risi, Cesare Zavattini, Francesco Maselli & Alberto Lattuada [episodio **Agencia matrimonial** (*Un'agenzia matrimoniale*)]

La strada (1954)

Almas sin conciencia (*Il bidone*, 1955)

Las noches de Cabiria (*La notti di Cabiria*, 1957)

La dolce vita (1960)

Boccaccio 70' (*Boccaccio 70'*, 1962) co-dirigida por Vittorio De Sica, Mario Monicelli y Luchino Visconti [episodio **Las tentaciones del doctor Antonio** (*Le tentazioni del dottor Antonio*)]

Fellini Ocho y medio (*Otto e mezzo*)

Historias extraordinarias (*Histoires extraordinaires*, 1968) co-dirigida por Roger Vadim y Louis Malle [episodio **Toby Dammit: nunca apuestes tu cabeza con el diablo** (*Toby Dammit: il ne faut jamais parier sa tête contre le diable*)]



(IX) **BLAKE EDWARDS** (mayo/junio 2022) / (abril 2023)

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)

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

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

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

El guateque (*The party*, 1968)

Darling Lili (1970)

Dos hombres contra el Oeste (*Wild rovers*, 1971)



ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

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



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

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

**MAESTROS DEL CINE MODERNO (IX):
BLAKE EDWARDS (2ª parte)**

ABRIL 2023