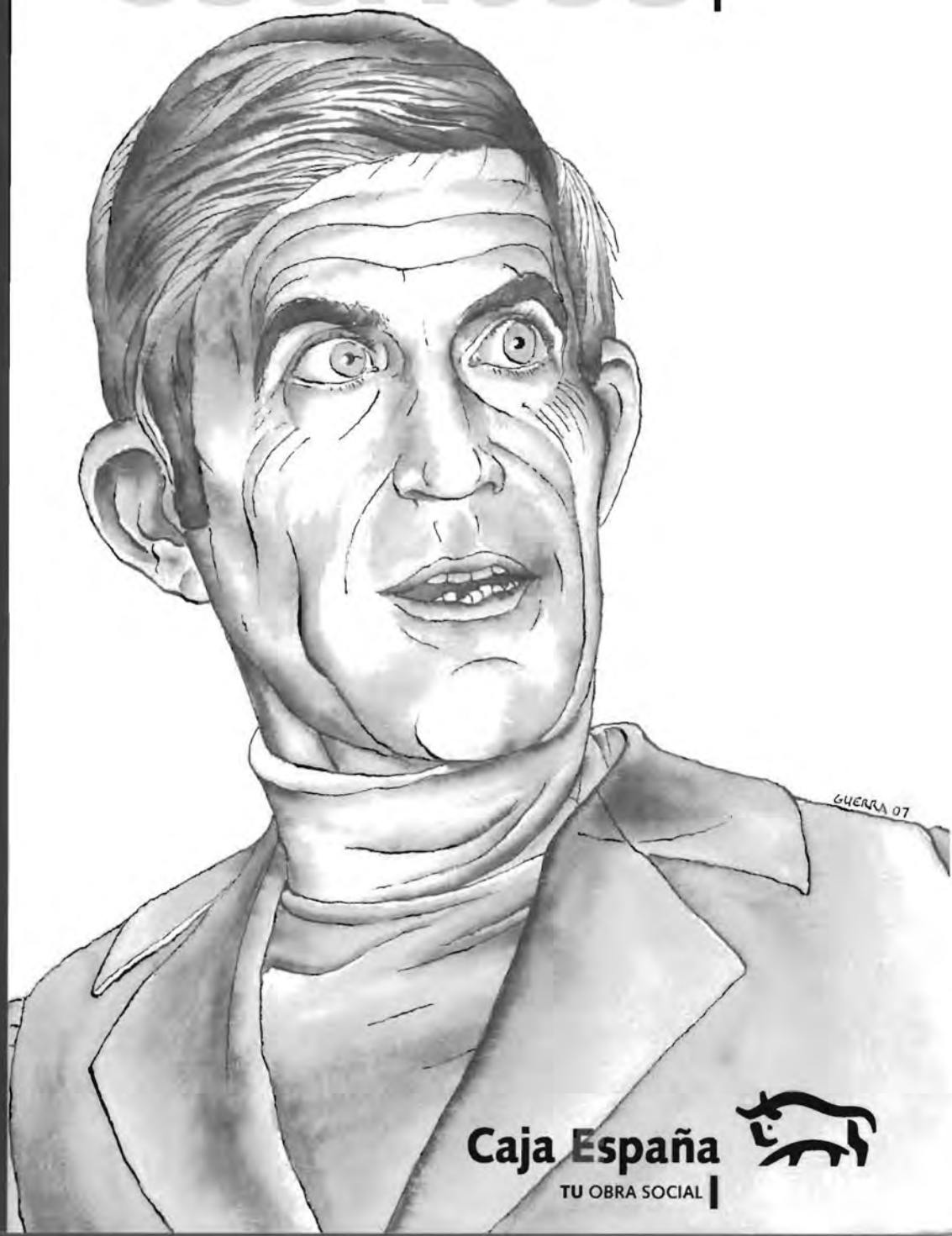


174

BLAKE EDWARDS

filmoteca
de Caja España

escritos



Caja España

TU OBRA SOCIAL



LAS MÁSCARAS Y EL AMOR

Ha sido Blake Edwards un cineasta bastante irregular que, sin embargo, ha sabido suministrar una serie de referentes, de gran éxito e impacto, a la "inconosfera" de los años 60 y 70 del pasado siglo, en un momento de crisis y transición para Hollywood, y de paralelo desarrollo para la televisión.

A diferencia de otros directores de su tiempo, que primero empezaron a trabajar en la televisión y luego lo hicieron en el cine, Edwards siguió un trayecto inverso, de tal modo que en él se ha dado siempre una preponderancia de lo cinematográfico respecto a lo televisivo, siendo capaz, incluso, de aportar desde el cine ideas y personajes a la televisión (y no al revés, como comenzó a ser habitual en los nuevos cineastas de los años 50-60). Es notable que de sus películas se hayan derivado sobre todo "iconos" prototípicos de los dibujos animados, como la serie "Los autos locos" (Wally Races, de Hanna-Brabera, en 1966), inspirada en su película de 1965 "La carrera del siglo" (The Race); pero sobre todo la famosa "Pink Panther" que desde 1963 ha pasado a formar parte, sin duda alguna, de esa "inconosfera" de la cultura popular, de la cultura de masas propia de la segunda mitad del siglo XX.

En el ámbito puramente cinematográfico, su mayor mérito probablemente fue el de saber renovar el género de la comedia, dentro de parámetros clásicos del cine de Hollywood, pero adaptados al contexto pop, como ocurre en "El guateque" (The Party, 1968), en la que saca todo su partido a uno de sus actores fetiche, el peculiar Peter Sellers.

Aunque finalmente su gran aportación al "imaginario" cinematográfico fuera la del torrente de imágenes y situaciones provenientes de "Desayuno con diamantes" (Breakfast at Tiffany's, 1961), y esencial-

mente la creación de ese icono moderno que ha llegado a ser Audrey Hepburn en el papel de Holly Golightly. En efecto, a pesar de que Audrey Hepburn ya era muy conocida en 1961, debido a sus grandes éxitos anteriores, como "Vacaciones en Roma" (William Wyler), película que le supuso un Oscar como mejor actriz; "Sabrina" (Billy Wilder); "Guerra y Paz" (King Vidor) y "Una cara con ángel" (Stanley Donen), su fama se hizo mito tras "Desayuno con diamantes" y hoy sigue siendo recordada, como elemento representativo de esa iconosfera de la cultura de masas del siglo XX, sobre todo por las imágenes extraídas de "Breakfast at Tiffany's".

En este sentido no podemos dejar pasar por alto el hecho de que el papel de Holly fuera inicialmente adjudicado a Marilyn Monroe y que al parecer fuera ella misma la que lo rechazara, cansada como ya estaba en esos momentos terminales de su carrera (y de su vida) de su imagen de mujer frívola. Es un acontecimiento significativo porque, finalmente, Holly-Audrey Hepburn fue una acertada elección, pasando a convertirse en la renovación del ya por entonces cada vez más caduco star-system de Hollywood. Y es que Holly-Audrey Hepburn vino a establecer otro modelo de elegancia, otra moda en la imagen femenina que en cierta manera todavía perdura (por ejemplo, en su extrema delgadez), pero sobre todo introdujo un tipo de personaje femenino desenvuelto y desinhibido, muy apropiado para esa década de los 60 (y las venideras), en las que se produjo un cambio sociológico y de costumbres realmente notable, determinado por la transformación del rol social y sexual de la mujer.

En "Breakfast at Tiffany's" todo gira en torno de esa nueva "diosa" moderna, desinhibida, atrevida, divertida y melancólicamente romántica. Es una imagen desen-

LAS MÁSCARAS Y EL AMOR

Ha sido Blake Edwards un cineasta bastante irregular que, sin embargo, ha sabido suministrar una serie de referentes, de gran éxito e impacto, a la "inconosfera" de los años 60 y 70 del pasado siglo, en un momento de crisis y transición para Hollywood, y de paralelo desarrollo para la televisión.

A diferencia de otros directores de su tiempo, que primero empezaron a trabajar en la televisión y luego lo hicieron en el cine, Edwards siguió un trayecto inverso, de tal modo que en él se ha dado siempre una preponderancia de lo cinematográfico respecto a lo televisivo, siendo capaz, incluso, de aportar desde el cine ideas y personajes a la televisión (y no al revés, como comenzó a ser habitual en los nuevos cineastas de los años 50-60). Es notable que de sus películas se hayan derivado sobre todo "iconos" prototípicos de los dibujos animados, como la serie "Los autos locos" (Wally Races, de Hanna-Brabera, en 1966), inspirada en su película de 1965 "La carrera del siglo" (The Race); pero sobre todo la famosa "Pink Panther" que desde 1963 ha pasado a formar parte, sin duda alguna, de esa "inconosfera" de la cultura popular, de la cultura de masas propia de la segunda mitad del siglo XX.

En el ámbito puramente cinematográfico, su mayor mérito probablemente fue el de saber renovar el género de la comedia, dentro de parámetros clásicos del cine de Hollywood, pero adaptados al contexto pop, como ocurre en "El guateque" (The Party, 1968), en la que saca todo su partido a uno de sus actores fetiche, el peculiar Peter Sellers.

Aunque finalmente su gran aportación al "imaginario" cinematográfico fuera la del torrente de imágenes y situaciones provenientes de "Desayuno con diamantes" (Breakfast at Tiffany's, 1961), y esencial-

mente la creación de ese icono moderno que ha llegado a ser Audrey Hepburn en el papel de Holly Golightly. En efecto, a pesar de que Audrey Hepburn ya era muy conocida en 1961, debido a sus grandes éxitos anteriores, como "Vacaciones en Roma" (William Wyler), película que le supuso un Oscar como mejor actriz; "Sabrina" (Billy Wilder); "Guerra y Paz" (King Vidor) y "Una cara con ángel" (Stanley Donen), su fama se hizo mito tras "Desayuno con diamantes" y hoy sigue siendo recordada, como elemento representativo de esa iconosfera de la cultura de masas del siglo XX, sobre todo por las imágenes extraídas de "Breakfast at Tiffany's".

En este sentido no podemos dejar pasar por alto el hecho de que el papel de Holly fuera inicialmente adjudicado a Marilyn Monroe y que al parecer fuera ella misma la que lo rechazara, cansada como ya estaba en esos momentos terminales de su carrera (y de su vida) de su imagen de mujer frívola. Es un acontecimiento significativo porque, finalmente, Holly-Audrey Hepburn fue una acertada elección, pasando a convertirse en la renovación del ya por entonces cada vez más caduco star-system de Hollywood. Y es que Holly-Audrey Hepburn vino a establecer otro modelo de elegancia, otra moda en la imagen femenina que en cierta manera todavía perdura (por ejemplo, en su extrema delgadez), pero sobre todo introdujo un tipo de personaje femenino desenvuelto y desinhibido, muy apropiado para esa década de los 60 (y las venideras), en las que se produjo un cambio sociológico y de costumbres realmente notable, determinado por la transformación del rol social y sexual de la mujer.

En "Breakfast at Tiffany's" todo gira en torno de esa nueva "diosa" moderna, desinhibida, atrevida, divertida y melancólicamente romántica. Es una imagen desen-

vuelta de nueva bohemia, ideal para los años 60, los de la explosión de la cultura pop, la revolución sexual y la liberación de la mujer. Todo gira en torno a ella, decimos, incluido el protagonista masculino, un soso George Peppard que interpreta de manera absolutamente plana al personaje del escritor Paul Varjak, sobrepasado, desde luego, por el torbellino interpretativo de Holly-Audrey Hepburn, pero también por la magnífica actuación de Patricia Neal en el papel de la rica Edith, que lo mantiene, humillantemente, como gigoló.

Envuelta en la maravillosa música de Henry Mancini (sobre todo en la que desde entonces ha pasado a ser famosa canción, "Moon River"), Holly brilla y deslumbra durante toda la película en su paradójico personaje marginal y perdedor lleno, sin embargo del glamour y el encanto que tanto desea; un brillo y un lujo doblemente imaginario (soñado por el personaje y a la vez plasmado en la puesta en escena, en ella misma, con imágenes deliciosamente diseñadas). Un registro imaginario que, en definitiva, resultó ser especialmente adecuado para la renovación de la iconosfera hollywoodense.

Pero pasemos a un análisis más exhaustivo de la película. Comienza "Breakfast at Tiffany's", esa auténtica cantera de nuevos iconos y escenarios renovados, al servicio del desconcertado Hollywood de los años 60, de una manera muy cinematográfica: un amplio plano general de la Quinta Avenida, solitaria al amanecer (F1). Un taxi avanza desde el fondo del plano, un plano-secuencia rodado con objetivo gran angular, lo cual aumenta aún más la profundidad de campo (la imagen del final de la calle se pierde, allá atrás, en la parte derecha del encuadre, marcada por la línea blanca de la calzada y los altos edificios de ambas aceras). Esta gran avenida, de la gran ciudad, tan solitaria al amanecer, evoca uno de los temas latentes en el filme, el de la soledad

en las grandes ciudades (Holly y Paul parecen dos náufragos perdidos en ella, sin recursos propios, sin futuro).



Foto 1

Ahora bien, la cámara espera la llegada del taxi, pues va siguiendo mediante una panorámica su trayecto, hasta que el vehículo se detiene, ya en las proximidades de donde estaba situada la cámara (F2). Decíamos que es un comienzo muy cinematográfico porque, no lo olvidemos, esta es la escena inaugural del cine, la que le dio su éxito e impacto inicial, con la "Llegada de un tren" rodada por los hermanos Lumière en 1895, una forma de rodar que estableció ya para siempre una serie de imágenes-referente, que en esencia toma para sí la serie F1-F2.

El taxi se detiene y nos oculta al pasajero que viaja en él, pero, cuando se va, ahí queda en solitario la elegante y estilizada figura de Holly, frente al enorme edificio de Tiffany's (F3). Holly está de espaldas, y nos muestra su peinado y su elegante vestido largo y negro, de tal modo que su porte no desentona en absoluto con el edificio: perfectamente podría ser una glamorosa neoyorquina, cliente habitual de este caro comercio, aunque lo insólito de la hora introduce una primera distancia, una pequeña duda, respecto al significado de lo que hasta este momento hemos visto.

El plano siguiente nos muestra a Holly en escala más cercana (casi de primer plano), pero de nuevo aparece de espaldas, mientras que la cámara se ha colocado ahora en una acentuada angulación de contrapi-



Foto 2

cado (F4). Arriba aparece el nombre de Tiffany's y una especie de coloso, al tiempo que sobre la fachada del edificio se proyectan los primeros rayos de sol de la mañana.

Holly parece mirar allá arriba, a esa altura, inalcanzable para ella, en la que parece situarse de este modo su objeto de deseo: de lujo y éxito, de triunfo social (y del prin-



Foto 3

cipio de placer como principio rector de su

desorientada vida, en definitiva), todo ello ejemplarizado por las valiosas joyas que esconde ese edificio.

Pero a estas alturas del inicio del filme el equívoco todavía permanece, y Holly podría ser aún esa improbable cliente, un tanto caprichosa, por lo intempestivo de la hora, de la cara joyería. Se acerca al escaparate y la cámara la focaliza en escala de plano medio, mientras su imagen se refleja en el cristal (F5). Observamos, así, más directamente a Holly, en su fascinante elegancia: su peinado, collar, guantes, vestidos...., aunque al igual que ocurriría con lo inhabitual de tan temprana hora para acercarse a ver el escaparate, el hecho de que aparezca su propia imagen reflejada en él introduce una duda, una distancia en la mirada, una cierta disociación del significado visual. ¿Es Holly una elegante y glauomrosa triunfadora o una marginal y solitaria bohemia, perdida y fracasada?. Es la paradoja que se establece de algún modo a lo largo de todo el filme, basado como es



Foto 4

sabido en la conocida novela de Truman Capote, que reflejaba la vida de una clase social neoyorquina que, durante esos años del pasado siglo, se movió entre la sofisticación y la desenfadada bohemia, en una "gran manzana" todavía no deteriorada por las drogas y la criminalidad.

Sin embargo el contraplano correspondiente a F5, al situarse la cámara al otro lado del escaparate, focalizando a Holly de



Foto 5

frente en escala de plano medio (F6), resuelve en cierta manera el equívoco: Holly saca de una bolsa de papel blanco un barato desayuno de fast-food que la delata como marginal y perdedora, situándola en una escala social muy alejada de la que ocupan los clientes que pueden permitirse el lujo de comprar los objetos de lujo que la tienda atesora en su interior, aquellos objetos de deseo que Tiffany's pone en escena a través del escaparate y que Holly mira, desde sus también paradójicas gafas negras de sol, cuando la noche apenas acaba de finalizar (las gafas actúan como antifaz, como parte del disfraz de Holly).

Glamour y marginalidad, lujo e informalidad. Esa ambivalencia de la imagen en F6 dió lugar a toda una forma de ser tan neoyorquina que aún hoy, décadas después, todavía se mantiene en el ámbito de la moda en el vestir, del look y de la imagen personal (actualmente todo ello mucho más escorado hacia lo informal o directamente cutre, que hacia la elegancia de Holly, todo hay que decirlo: es ese look que permite ir por la calle a una ejecutiva, vestida con un ceñido traje chaqueta y calzando a la vez unas zapatillas deportivas). Una

moda que, sin duda, inauguró y potenció en cierta forma "Desayuno con diamantes", con sus atractivas y paradójicas escenificaciones de la emblemática Holly (en tanto que metáfora, ella misma, de la ciudad y sus contradicciones).

En todo caso esa ambivalencia, que se produce, por el contraste entre el vestido negro, el collar, las gafas y el peinado, por una parte, versus la bolsa de papel, el vaso de usar y tirar y el cruasán, por otra, forma parte del juego manierista de la representación que nos propone Blake Edwards en "Desayuno con diamantes". Holly no es lo



Foto 6

que parecía al principio, es tan sólo una imagen construida, un espejismo, como delata ese reflejo en el cristal que acabará por ocupar por completo el plano (F7). Ya no está el personaje sino su imagen, su proyección en el espejo. Como dice el productor de cine que aparece en dos secuencias de la película, Holly es una farsante. Aunque luego añadirá, siguiendo así este juego manierista de apariencias y dobles sentidos, que se trata de una farsante de verdad, de una verdadera farsante, y que de ahí procede su atractivo.

Tras esta lograda secuencia inicial, que forma parte de lo mejor del filme, queda ya prácticamente establecido su universo icó-



Foto 7

nico, sus imágenes fuertes sus temas recurrentes. Holly es una farsante con encanto, pura mascarada fascinante, y así se nos muestra en la escena siguiente: tumbada en la cama y cubierta, literalmente por una máscara, un antifaz (F8).



Foto 8

Es el momento del encuentro de la pareja, esencial en una comedia romántica como esta: dos jóvenes atractivos que no son lo que parecen ser y que en el campo del encuentro amoroso se mueven embozados en sus respectivas máscaras, que les hacen ocupar una posición cínica (y humillante) respecto al amor. El, Paul, es un gigoló de lujo, mantenido por una dama millonaria mayor que él. Ella, Holly, es una noctámbula que va de fiesta en fiesta

sacándole el dinero, con engaños, a hombres maduros y que sólo aspira a cazar a un millonario.

El primer encuentro entre ellos se produce, como es lógico, bajo el imperio de la mascarada y la distancia. Holly mira, desde la puerta entreabierta de su apartamento, a Paul, medio dormida y con el antifaz puesto (F9). El contraplano (que pasa a ser así un plano de mirada de Holly), nos muestra a Paul subiendo por la escalera, pero lo vemos allá al fondo, mientras él mira a su vez a través de los barrotes, de la barandilla (F10). Distancia y manierismo en la



Foto 9

representación, que muestra un intercambio de miradas que no es franco, sino que marca la aparición de ese cinismo, de esa distancia descreída respecto a la verdad del amor de ambos personajes, que se dedican a sobrevivir intercambiando sexo por dinero, aunque tan escabroso y sórdido asunto sepa siempre representarlo con gran elegancia y distanciamiento un Blake Edwards especialmente habilidoso a la hora de realizar estos malabarismos, mediante los cuales lo real queda en cierta forma contenido bajo los pliegues de una representación manierista, movilizada mediante los amables códigos de la comedia romántica.

De este modo se produce el encuentro entre Holly y Paul, en el ámbito del disimulo, del espejismo, de la distancia entre la representación (el rol que interpreta cada uno respecto al otro sexo) y la verdad (del amor, que va a surgir entre ellos). Este



Foto 10

juego manierista se explicita no sólo en los diálogos y las situaciones dramáticas (que nos permiten ir conociendo a los dos personajes) sino en la propia representación. En esta primera secuencia del encuentro en el apartamento de Holly es frecuente la presencia de espejos (como en F11 y F12). Holly se refleja en el espejo todavía con el antifaz, con la máscara puesta, mientras Paul trata de situarla, de entender cual es su rol social y sexual (F11), perdido como está entre el juego de espejismos y disfraces (al que él mismo juega, presentándose como escritor y ocultando su condición de gigoló).

Conforme Holly va maquillándose y arreglándose (para realizar su extravagante e irresponsable visita a la prisión de Sing-Sing) va apareciendo otra vez la bella y seductora imagen de la secuencia inicial (F1 a F7), pero ahora vemos como se construye explícitamente esa imago de lujo y elegancia, sobre el disparate y la marginalidad (eso si divertida y bohemia) que

representan en realidad el personaje de Holly. Así, de este modo, vemos en directo el surgimiento de la apariencia sobre la realidad, proyectada de nuevo sobre un espejo, que delata su carácter de espejismo (F12).

Máscaras, distancias. Siempre escenificadas a través de una representación



Foto 11

sobrecargada (casi tanto como lo está el piso de Paul, decorado por su amante de arriba abajo, sin tener en cuenta su opinión); una representación en la que los ele-



Foto 12

mentos escenográficos (como la barandilla de la escalera en F10) van a separar, en el

plano visual, a la pareja Holly / Paul. Así, en la escena siguiente, en la que ambos están en la alcoba del recién inaugurado apartamento de Paul, la distancia que todavía les separa en el plano sexual (son aún sólo vecinos o "amigos", y entre ellos sólo está iniciándose el juego de mutua seducción) se pone en escena de manera muy sofisticada; digamos que se "decora": Holly a la izquierda, detrás de una especie de cortina y a la derecha, tumbado en la cama, Paul (F13). Ese elemento escenográfico (sarcásticamente colocado ahí por la decoradora, que es Edith, la madura amante de Paul) se interpone entre nuestra mirada y Holly, viniendo así a subrayar la distancia que existe entre ambos personajes en el plano sexual, pues sus posiciones se encuentran aquí manifiestamente invertidas: Holly de pie, erecta, activa; Paul tumbado y desnudo en la cama, pasivo. Falta mucho, desde luego para llegar a la verdad del encuentro amoroso, pero "Breakfast at Tiffany's", se



Foto 13

entretendrá a partir de ahora en hacerlo posible.

El momento culminante, que va a dar paso a dicho encuentro, es cuando Holly y Paul deciden pasear por Nueva York para celebrar el primer sueldo ganado por Paul, al volver a escribir, haciendo cosas que no

han hecho nunca hasta entonces (y por tanto queda así sobreentendido que se abre la posibilidad del encuentro amoroso



Foto 14

verdadero, más allá del juego de apariencias que hasta ahora introducía el dinero, y que hacía imposible ese encuentro: ante él se imponía como barrera el dinero de esos millonarios que deseaba cazar Holly o el que le daba su amante rica a Paul). Finalmente, una de las travesuras que deciden hacer es robar dos máscaras de una tienda: cuando salen corriendo, con ellas puestas, se topan de frente con un policía (F14).

Más allá del nivel argumental, propio de una aparentemente desenfadada comedia romántica como es esta, no podemos dejar de contactar que a un nivel más profundo, y metafórico, se produce en este momento un choque con cierta verdad que se juega entre ellos: a un lado, los dos agarrados de la mano, con sus respectivas máscaras; frente a ellos la ley que, trascendiendo, insisto, su evidencia argumental, representa esa verdad del amor, cuando la relación sexual, de pareja, tarde o temprano, debe enfrentarse al problema de la ley, es decir a la ética; sobre todo si tenemos en cuenta que las relaciones sexuales que han mantenido hasta ese momento tanto Paul (de manera explícita) como Holly (de

manera más implícita, estamos todavía en 1961) se han mantenido fuera de ese ámbito ético (lo han hecho, hasta ahora, o aspiran a hacerlo, sólo por dinero).



Foto 15

Por eso es el momento en el que las máscaras deben desaparecer. ¡Fuera máscaras!, parece decir la enunciación de



Foto 16

"Breakfast at Tiffany's". Y así será. Primero es Paul el que se la quita (F15-F16), cuando ambos llegan corriendo y riendo al portal del edificio, en el que se encuentran sus respectivos apartamentos.

Después será Holly la que se desprenda, también, de la suya (F16-F17), que no por casualidad es la de una gata. El gato que aparece durante toda la película junto a

Holly viene a ser, desde luego, como una metáfora del propio personaje. Gato callejero, enigmático e indeciso entre su libertad anterior y su búsqueda de un hogar estable.

Estamos en un momento siempre esencial para los filmes prototípicos del cine clásico de Hollywood, el del plano del perso-



Foto 17

naje masculino (F15-F16) versus el contraplano del femenino (F17-F18). Cruce de miradas, de deseos; pero no olvidemos que en realidad, durante la visión de una película, la única mirada real que se pone en juego es la que dirige el espectador a las imágenes de la pantalla, y el único deseo que se moviliza es también el suyo (el deseo de seguir mirando, de saber que va a pasar, de ver más; deseo en el que reverbera otro más profundo, el que ha emergido en cada uno de sus propias experiencias amorosas reales, que ahora resuenan en la pantalla).

Por eso cabe preguntarse dónde se colocan esa mirada y ese deseo del espectador en la serie de planos / contraplanos (F15 a F18). Quizá estén en ese punto de encuentro de las miradas imaginadas de los dos personajes, entre el plano masculino (F15-16) y el contraplano femenino (F17-18). Es así como el encuentro verdadero entre el hombre y la mujer, más allá de



Foto 18

las máscaras de mutua seducción, se produce en ese espacio-off, en ese espacio fuera de campo, donde se construye el ámbito de lo simbólico (de la metáfora del amor).



Foto 19

Una metáfora que se hace explícita en el encuadre que reunifica el escindido plano / contraplano en un solo plano, en el del (tan habitual en el ámbito del Hollywood clásico) beso de ambos, focalizado en primer plano (F19). Pero si observamos detenidamente el plano del beso (F19), veremos que algo no está todavía resuelto, pues aunque Paul se ha quitado por completo la máscara, Holly sigue llevando la suya sobre la cabeza. Paul ha decidido entregarse totalmente a la relación verdaderamente amorosa; Holly todavía no, su proceso, por ser el

femenino, es mucho más complicado, como corresponde también a la complejidad de su propio personaje. Aún le queda algo de gato callejero, de resabiada perdedora que desea los bienes materiales que, bajo la égida del principio de placer, parecen suministrar el dinero. Holly se resiste y por eso todavía besa a Paul con la máscara puesta en F19.

Será necesario repetir otra vez ese momento culminante del encuentro entre el hombre y la mujer a través del plano / contraplano, del cruce de miradas (F20-F21). Pero esta vez no hay ya ninguna máscara presente, y ellos no están protegidos en el interior de un portal. Se encuentran en la calle, en el exterior, en un callejón donde Holly ha rescatado al gato callejero; en un lugar propio de perdedores y marginales



Foto 20

como ellos. La lluvia parece lavarles, borrar todo su pasado de cinismo e interés, para devolverles ahora, tras la retirada que el agua sin duda produce de los maquillajes y afeites con los que han ocultado su verdadero rostro, como puros y nuevos, preparados para el amor.

Ahora si que han caído las máscaras, los equívocos, y emerge el carácter de comedia romántica clásica en todo su vigor. Ellos se besan mojados por la lluvia, es el

encuentro definitivo (F22). Además, la máscara de gato que todavía llevaba Holly en F19 ahora se ha convertido en el gato de



Foto 21

verdad que protege con su cuerpo y arroja con la gabardina, un gato auténtico que queda, en F22, fuera de campo, en el espacio-off, que no vemos. Pero que sabemos que está ahí, arropado, protegido por el abrazo de la pareja.

Ahora bien, una comedia del periodo clásico de Hollywood hubiera acabado, aquí, poniendo el consabido "The End" sobre esta imagen de ellos dos besándose en primer plano; imagen que no sólo es la de un happy-end (en el ámbito del triunfo de la verdad del amor, no del registro del



Foto 22

placer, evidentemente, donde quizá hubiera sido un destino más objetivamente placentero para Holly el de haberse casado con el millonario brasileño), sino que es también una metáfora que da también sentido a toda la historia.

Pero no, no estamos ya en el periodo clásico, sino en 1961, como delata todo el juego manierista de la puesta en escena y de la narración que explicita Blake Edwards a lo largo de todo el filme. Por eso el final ha de marcar una cierta distancia con esta verdad. Primero la cámara se aleja un poco de la pareja que se besa (F23), subrayando de este modo que se encuentran en un sucio callejón, lleno de basuras. Incluso pasa a ocupar el primer término del plano una papelera llena de restos, de desechos



Foto 23

(como se puede observar, en la parte derecha del encuadre, en F23).

Queda así enmarcado ese momento romántico por la verdad de la situación en la que se encuentran los personajes, marginales y perdedores que, con su decisión de amarse probablemente abandonan para siempre el mundo de lujo y de glamour al que aspiraban.

Pero la cámara sigue moviéndose, en este plano-secuencia final (F22-23-24)



Foto 24

que, en cierta forma, establece una rima con el plano secuencia del principio (F1-F2). Sólo que ahora se mueve en una lógica inversa, de abajo-arriba, pues merced al travelling-grúa acaba ascendiendo la cámara a las alturas que propician una final angulación en picado (F24). Gesto manierista de la enunciación: desde allí arriba observamos a la pareja, empequeñecida

por la distancia, besándose. Estamos en el lugar de ese objeto de deseo, imposible por imaginario, para Holly, que se anunciaba en aquella altura que ejemplificaba el letrero de Tiffany's y la estatua del coloso en F4. Ahora la cámara está allí arriba (F24). Hay una contraposición F4/F24, es decir entre el deseo imaginario de Holly, al principio de la historia, y lo que realmente alcanza en F24. Lo curioso es que la enunciación, manierista, descreída, se coloque finalmente en F24, como lugar en el que marcar una distancia frente a la verdad del amor. Y es que estamos en 1961: empezaba ya a notarse que la posmodernidad traía malos tiempos para la verdad (y el amor).

Nacido en Tulsa en 1922, recibió el nombre completo de William Blake Edwards.

LUIS MARTIN ARIAS

BIOFILMOGRAFÍA

de BLAKE EDWARDS



Su dedicación -e interés- por el cine le viene de lejos, ya que cuando su madre contrajo segundas nupcias con Jack McEdwards, entró a formar parte de una familia con grandes lazos con el mundo del séptimo arte, pues su padrastro fue asistente de dirección en 7 películas entre 1936 y 1957 y su abuelo político (el padre de Jack McEdwards), James Gordon Edwards, fue un notable director, guionista y productor norteamericano durante el cine mudo y era además el principal supervisor de la Fox Film Corporation y hombre de confianza de William Fox hasta el momento de su muerte en 1925. Rodó como director 56 películas en una década, entre 1914 y 1924; en 23 de estas, con la mítica Theda Bara, primera mujer fatal de

Hollywood y primera gran estrella femenina del cine de EEUU, como actriz principal (por ejemplo, en "Salomé" de 1917).

Blake Edwards llegó a ser director, guionista, productor y actor de cine, aunque desde el principio lo que más le gustaba era escribir. Sus inicios como guionista fueron casi producto del azar. Siendo muy joven, una de sus novias le mostró un guión que estaba escribiendo para un programa de radio y Edwards lo rehizo por completo. El jefe de la chica quedó tan impresionado con el trabajo de Edwards que se convirtió en su agente y le consiguió trabajo para escribir con regularidad para la radio. Como guionista, Edwards pasó de la radio a la televisión, que le sirvió de plataforma para alcanzar su meta, el cine.

Así, mientras escribía para radio y televisión empezó su acercamiento al cine de la forma que le era más fácil: como extra. En 1942, dio sus primeros pasos como actor, en la excelente película "Diez héroes de West Point", un drama bélico, aunque la participación de Edwards en el filme es bastante irrelevante, interpretando un pequeño papel secundario, pues ni siquiera aparece mencionado en los créditos. De este modo, el que Edwards llegara a ser un excelente director de actores quizá se explique por estos comienzos como secundario o como simple figurante en una serie de películas tales como "Treinta segundos sobre Tokio" (Le Roy, 1944), "They Were Expendable" (John Ford, 1945) o "Los mejores años de nuestra vida" (Wyler, 1946). En 1948 actuó de segundo personaje en "El imperio del crimen" (1948), de Selander, película de la que también escribió el guión. Su despedida como actor o figurante se produjo en "La carrera del siglo", que él mismo dirigió en 1965. En cualquier caso, como director siempre se ha destacado que, por esta experiencia previa como actor, dejaba mucho margen de acción a los actores. De hecho, esperaba a ubicar definitivamente las cámaras hasta después de los ensayos en el set de rodaje.

Su primer guión para el cine fue el del western "Imperio del crimen", dirigido por Lesley Selander en 1948. No lo escribió en solitario, sino que fue coguionista junto con John Champion, y además ambos fueron productores de la película. Es curioso que para escribir su primer guión optara por un western, un clásico de serie B propio de Selander, que se estrenó en España muy tardíamente (en los años sesenta). Un año más tarde, en 1949, ahora sin actuar, escribirá también para Selander "Estampida". El western es un tipo de cine genérico (como la comedia en sus diferentes facetas o el cine policiaco) por el que se sintió atraído,

como prueba el hecho que rodará uno, eso sí nostálgico y desproporcionado, "Dos hombres contra el oeste" (1971).

En 1955 por fin pudo dirigir su primera película, "Venga tu sonrisa" (Bring Your Smile Along), una comedia musical protagonizada por Frankie Lane y Lucy Marlow. Es el inicio de la colaboración entre Blake Edwards y Richard Quine, cuando aún eran los dos unos actores novatos que aspiraban a algo más. Entre 1952 y 1958 firmaron conjuntamente siete guiones para la Columbia Pictures. Cinco de las películas, las dirigiría Quine; las otras dos, Edwards. El último guión que escribieron conjuntamente ya no fue afrontado por la Columbia que cuatro años después cedió los derechos a la Universal Studios. Finalmente, en 1962, Quine dirigió "La misteriosa dama de negro" (The Notorious Landlady).

En 1957 Edwards dirige "El temible Mr. Cory" (Mister Cory), drama protagonizado por dos excelentes actores, Tony Curtis y Charles Bickford, que supone el primer filme notable de su director. Es la primera película en la que colabora con Henry Mancini, y en la que demuestra una solidez a la hora de narrar que le pone a la cabeza de los realizadores jóvenes del momento. Desde este momento será fundamental la colaboración entre Blake Edwards y el compositor Henry Mancini, de cuyos frutos han salido muchas de las mejores bandas sonoras de la historia, como la célebre canción "Moon River" de "Desayuno con diamantes" o el tema de "La pantera rosa". También fue importante en la carrera de Blake Edwards, el apoyo del productor Tony Adams, al que encontramos detrás de la financiación de muchas de sus películas.

Edwards es uno de los pocos realizadores que, aún iniciando su labor al final de los años cincuenta, no procede, en tanto que director, del campo televisivo, un

medio que conoció y frecuentó después desde esta faceta de director, pues ya lo conocía como guionista (dirigirá con posterioridad varias series televisivas, siendo "Gunn" quizá la más conocida). En efecto, la llamada "generación de la televisión" realizó sus primeras películas para el cine a partir de 1955, el mismo año en el que Edwards rueda su primer filme, pero la forma de entender el cine entre unos y otros no será, desde luego, la misma, incluso Edwards llegará a mantener un especie de pulso con alguno de los miembros de aquella generación, por ejemplo con John Frankenheimer, al que no sólo le sustituyó en el rodaje de "Desayuno con diamantes" (¿qué hubiera hecho Frankenheimer con esa película, tan poco apropiada para él?) sino que Edwards le volvió a rodar "Días de vino y rosas", una de las películas con la que aquél había logrado un éxito en la serie de dramáticos de televisión.

La carrera de Blake Edwards abarca 50 años. Aunque, etiquetado para la historia como director de comedias, se ha paseado por todos los géneros y algunos de sus melodramas se han convertido en verdaderos clásicos. Edwards ha pasado a la historia del séptimo arte por: "Desayuno con diamantes" (1961) o la mejor interpretación de Audrey Hepburn que el público recuerda, sobre la novela de Truman Capote; "Días de vino y rosas" (1963), o la comedia amarga más brillante y aclamada jamás rodada sobre el mundo del alcoholismo, con magistrales interpretaciones de Jack Lemmon y Lee Remick; y en menor medida tres taquillazos con cuatro comedias de calidad como la encantadora "Operación Pacífico" (1959), con Cary Grant en una de las mejores comedias de submarinos nunca estrenadas; "El guateque" (1968), compenetrándose a la perfección con un hierático Peter Sellers y logrando una comedia absurda y genial que roza la perfección y renueva profunda y definiti-

vamente el género; la sensacional "Victor o Victoria", remedando el famoso film alemán de 1930 (de Reinhold Schunzel); y "La pantera rosa" (1963); esta última con, eso sí, todas sus secuelas.

En efecto, aunque la "pantera rosa" era en esta primera película simplemente el nombre de una famosa joya, en seguida dio lugar a un personaje televisivo de dibujos animados, y a la irregular serie de películas del inspector Clousseau, ese despistado policía que es casi un continuador de algunos personajes animados de la casa UFA. El éxito comercial de "La pantera rosa" fue de tal magnitud que marcó la carrera del director. Al año siguiente se rodó una secuela y después, Edwards fue estrenando nuevas secuelas cada vez que tenía falta de liquidez. Además su prestigio le ha permitido incluir su nombre en el propio título: por ejemplo, "Blake Edwards' son of the Pink Panther" (El hijo de la pantera rosa). La serie comprende, además de la película inicial, las siguientes: "El nuevo caso del inspector Clouseau" (A Shot in the Dark, 1964), "El regreso de la pantera rosa" (The Return of the Pink Panther, 1975), "La pantera rosa ataca de nuevo" (The Pink Panther Strikes Again, 1976) y "La venganza de la pantera rosa" (The Revenge of the Pink Panther, 1977). En 1982 Edwards dirige "Tras la pista de la pantera rosa" (Trail of the Pink Panther), protagonizada de nuevo por Peter Sellers y David Niven, pero Sellers había muerto en 1980, por lo que se aprovechó material de archivo (escenas que no se habían empleado en el montaje final de las anteriores películas de la saga). El resultado fue tan decepcionante como irregular, y algunos sectores de la crítica e incluso de la industria reprocharon a Edwards el estreno del film. Sin embargo en 1983 vuelve a la carga con "La maldición de la pantera rosa" (Curse of the Pink Panther), de casi nula repercusión, que fue también interpretada

por David Niven y en la que las pocas escenas en las que aparece Sellers son asimismo de archivo. Incluso, su despedida como director de cine, su última película por el momento, fue un nuevo retorno, fracasado, a la serie, con "El hijo de la pantera rosa", interpretada en 1993 por Roberto Benigni

Además de sus ya comentados grandes éxitos y películas más conocidas, en 1965 dirige "La carrera del siglo" (The Race), disparatada y a ratos genial comedia, con escenas desternillantes, trabajado guión y mucha inventiva, en la que sobresalen unas magníficas caracterizaciones en un reparto coral en el que destacan Jack Lemmon, Tony Curtis y Natalie Wood. La película ganó un Oscar, otros tres premios y 12 nominaciones (entre ellas Edwards fue nominado como mejor director en el Festival Internacional de Cine de Moscú), y su arrollador éxito dio lugar a una serie de TV de dibujos animados: "Los autos locos" ("Wally races") de la productora Hanna-Barbera en 1966, y a la imitación de la fórmula en otros dos filmes: "Aquéllos locos chalados en sus locos cacharros" (1967), de Ken Annakin con un reparto lleno de más estrellas todavía y "El rally de Montecarlo" (en 1969).

Con "10, la mujer perfecta", comedia protagonizada en 1979 por Bo Derek, a la que lanzó a la fama, cosechó un total de 8 nominaciones y fue una de las películas más taquilleras del año. En 1982 vuelve a dar en el clavo con "Víctor o Victoria" (Victor/Victoria), comedia musical protagonizada por Julie Andrews, muy aclamada y de enorme encanto, que recolectó 9 premios (entre ellos, un Oscar) y otras nueve nominaciones. De nuevo, en 1987, con "Cita a ciegas" (Blind Date), recuperó el éxito comercial, mediante una comedia de estructura clásica, protagonizada por Bruce Willis y Kim Basinger, que resulta sólida y convincente.

Como productor en cine, su últimas películas fueron "La maldición de la pantera rosa" y "Mis problemas con las mujeres" de 1983. En televisión, posteriormente, aún trabajó como productor ejecutivo en tres series. La última fue "Julie" cuya protagonista era su mujer. Tras realizar su última película en 1993, se despide también de la televisión con una nueva adaptación de "Víctor o Victoria", rodada en 1995. Después, dejó de dirigir aquejado de fatiga crónica; no obstante, sigue trabajando como guionista a pesar de su avanzada edad.

En 1953, contrajo matrimonio con la actriz Patricia Walker, pero se divorciaron en 1967. Patricia no había tenido una gran carrera como actriz, pues sólo trabajó en 7 películas y, tras su boda, abandonó la interpretación. Tuvieron dos hijos, Jennifer y Geoffrey Edwards. Jennifer ha trabajado con su padre en varias ocasiones ("Diagnóstico asesinato", "S.O.B".....). En 1969, dos años después de su divorcio, Blake Edwards contrajo matrimonio con Julie Andrews, con quien sigue casado. Edwards ha dirigido a su segunda mujer en 7 ocasiones. Julie se había divorciado del productor Tony Walton también en 1967. De esta unión, Julie aportaba una hija, Emma Walton. Julie y Edwards no han tenido hijos propios en común, pero adoptaron a dos niñas vietnamitas, Amy y Joanna Edwards. En resumen, tres de sus cuatro hijos están vinculados con el cine y también su hijastra, Emma Walton, y una de sus nietas Hannah Schneider (hija de Jennifer).

Largometrajes:

- 1955. Venga tu sonrisa (Bring your Smile Along).
- 1956. El que ríe el último (He Laughed Last).
- † 1957. El temible Mr. Cory (Mister Cory).
- † 1958. La pícaro edad (This Happy Feeling).
- 1958. Vacaciones sin novia (The Perfect Furlough).
- 1959. Operación Pacífico (Operation Petticoat).
- 1960. Buenos tiempos (High Time).
- 1961. Desayuno con diamantes (Breakfast at Tiffany's).
- 1962. Chantaje contra una mujer (Experiment in Terror).
- 1962. Días de vino y rosas (Days of Wine and Roses).
- 1963. La pantera rosa (The Pink Panther).
- † 1964. El nuevo caso del inspector Clouseau (A Shot in the Dark).
- † 1965. La carrera del siglo (The Race).
- 1967. Gunn.
- 1968. El guateque (The Party).
- 1970. Darling Lili (Darling Lili).
- 1971. Dos hombres contra el Oeste (Wild Rovers).
- 1972. Diagnóstico: asesinato (The Carey Treatment).
- 1974. La semilla del tamarindo (The Tamarind Seed).
- 1975. El regreso de la pantera rosa (The Return of the Pink Panther).
- 1976. La pantera rosa ataca de nuevo (The Pink Panther Strikes Again).
- 1977. La venganza de la pantera rosa (The Revenge of the Pink Panther).
- 1979. 10, la mujer perfecta (10).
- 1981. Sois honrados Bandidos (S.O.B).
- 1982. Tras la pista de la pantera rosa (Trail of the Pink Panther).
- 1982. Víctor o Victoria (Victor/Victoria).
- 1983. La maldición de la pantera rosa (Curse of the Pink Panther).
- † 1983. Mis problemas con las mujeres (The Man Who Loved Women).
- 1984. Micki y Maude (Micki + Maude).
- † 1986. Así es la vida (That's Life!).
- 1986. El gran enredo (A Fine Mess).
- 1987. Cita a ciegas (Blind Date).
- 1988. Asesinato en Beverly Hills (Sunset).
- 1988. Justine Case.
- 1989. Peter Gunn (Peter Gunn).
- 1989. Una cana al aire (Skin Deep).
- 1991. Una rubia muy dudosa (Switch).
- 1993. El hijo de la pantera rosa (Son of the Pink Panther).

PROGRAMA

CICLO: "BLAKE EDWARDS"

ENERO 2008

- LEÓN: CENTRO CULTURAL CAJA
ESPAÑA. C/ SANTA NONIA, 4

PALENCIA: CALLE MAYOR 54

- PONFERRADA: RÍO ANSELMO 12
(POLÍGONO "LAS
HUERTAS")

- VALLADOLID: FUENTE DORADA 6

- ZAMORA: LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE
(excepto en **PALENCIA** y ZAMORA que tendrán lugar a las 8,15 h.)

DIAS DE VINO Y ROSAS

(Days of Wine and Roses)

EE.UU., 1962.

B/N, 117 minutos.

Guión: J.P. Miller

Música: Henry Mancini

Fotografía: Philip H. Lathrop

Intérpretes: Jack Lemmon, Lee Remick,
Charles Bickford, Jack Klugman

Ganador de un Oscar (a la mejor canción), este intenso y certero drama sobre el alcoholismo y sus consecuencias, nos sumerge en el infernal frenesí vivido por la pareja protagonista. Siendo una de las escasas incursiones melodramáticas de un autor conocido fundamentalmente por sus comedias, Edwards pretende dar una visión total del problema del alcoholismo y no nos hurta ninguna de las etapas del pro-

ceso, deteniéndose minuciosamente en el análisis de las causas y motivos que conducen a la dependencia del alcohol, desde la congénita predisposición de la atractiva y agónica Lee Remick, manifestada inicialmente en el chocolate, y fomentada por una educación restrictiva y una situación degradada, pasando por la endeblez de la



personalidad de Lemmon, asqueado con su trabajo pero incapaz de dejarlo, hasta la presión social que impone la resignación ante cualquier intento de rebelión. A partir de ahí se reproduce fielmente el esquema que muestra la caída progresiva e imparable en los abismos del alcoholismo. El relato resulta de una negritud aplastante, pues Edwards no otorga fascinación ninguna al alcohol. El plano final es quizá el momento más brillante del filme, cuando vemos reflejarse en el cristal, junto a la cara del protagonista, el rótulo intermitente del bar que reclama nuevos clientes. Todo el drama interior del personaje, su incierta lucha, en un solo plano.

León: LUNES 14

Palencia: MARTES 22

Ponferrada: MIERCOLES 16

Valladolid: MARTES 15

Zamora: JUEVES 17

LA PANTERA ROSA

(The Pink Panther)

EE.UU. - Reino Unido, 1963.

Color, 113 minutos.

Guión: Maurice Richlin y Blake Edwards

Música: Henry Mancini

Fotografía: Philip H. Lathrop

Intérpretes: David Niven, Peter Sellers, Robert Wagner, Claudia Cardinale.

El "Fantasma", un famoso ladrón de joyas, intenta hacerse con "La pantera rosa", una valiosa piedra preciosa en cuyo interior puede verse la silueta de una pantera. El inspector Clouseau (Peter Sellers), el policía más torpe de Europa, sigue la pista del "Fantasma" y llega a Italia, donde se supone que el ladrón dará el golpe. Allí se encuentra con Sir Charles (David Niven), un rico playboy inglés, tras el que Clouseau

está convencido que se encuentra la verdadera identidad del "Fantasma". Ayudado por la esposa de Clouseau, Sir Charles logra escapar, inculpando a Clouseau. Un filme que obtuvo tanto éxito que inmediatamente dio lugar a un personaje de dibujos animados, protagonista de una larga serie, y a una recurrente saga de secuelas, de películas del despistado inspector Clouseau que gozaron casi siempre del favor del público, aunque este filme posea el encanto de ser el pionero y de haberse realizado sin ninguno de los condicionantes propios de su éxito posterior. A destacar la precisa química que se establece entre un actor tan peculiar como es Peter Sellers y una gran director de actores, que deja hacer pero desde un control apenas perceptible, como ha sido siempre Blake Edwards,



León: MARTES 15

Palencia: MIERCOLES 23

Ponferrada: JUEVES 17

Valladolid: MIERCOLES 16

Zamora: LUNES 14

EL GUATEQUE

(The Party)

EE.UU., 1968.

Color, 99 minutos.

Guión: Blake Edwards, Tom Walkman y Frank Waldman

Música: Henry Mancini

Fotografía: Lucien Ballard

Intérpretes: Peter Sellers, Claudine Longet, Marge Champion, J.E. McKinley.

Hrundi V Bakshi es un patoso actor de origen hindú que se encuentra rodando una película en el desierto. Sus continuos fallos

rodar planos generales con pequeños espacios llenos de gente, transmitiendo directamente el ambiente de desmadre y desorden de las fiestas tipo años 60.

León: MIERCOLES 16

Palencia: JUEVES 24

Ponferrada: LUNES 14

Valladolid: JUEVES 17

Zamora: MARTES 15



y meteduras de pata le llevan a ser despedido del rodaje. Pero, curiosamente recibe la invitación a una fiesta organizada por el productor de su última, y fracasada, película. En la fiesta todos parecen felices, sin embargo Hrundi no conoce a nadie y se desenvuelve mal ante tanta sofisticación social. Por eso, empezarán a acontecer curiosas, divertidas y disparatadas situaciones. En esta gran comedia, planteada como un puro entretenimiento, se sucede de modo imparable toda una serie de gags con los que Edwards supo actualizar una comedia desmadrada, dándole un inequívoco aire pop, muy de la época; aunque pese a eso se trata de una película a la que las revisiones le sientan muy bien, pues ha resistido perfectamente el paso del tiempo. A destacar la habilidad de Edwards para

DESAYUNO CON DIAMANTES

(Breakfast at Tiffany's)

EE.UU., 1961.

Color, 115 minutos.

Guión: George Axelrod, basado en la novela de Truman Capote

Música: Henry Mancini

Fotografía: Franz Planer

Intérpretes: Audrey Hepburn, George Peppard, Patricia Neal, Buddy Ebsen.



Un inolvidable filme que obtuvo 2 Oscar (a la mejor canción y a la mejor banda sonora de película no musical). Holly Golightly es una bella joven neoyorquina que bajo su vida alegre esconde una gran tristeza. Holly tiene un comportamiento algo loco, y alguna manía, como por ejemplo desayunar contemplando el escaparate de la lujosa joyería Tiffanys. Un día se muda a su mismo edificio Paul Varjak, un escritor en ciernes que mientras espera alcanzar un éxito que nunca llega vive de la relación con una mujer madura que le mantiene. Holly y Paul enseguida entablarán una bonita amistad. Mítica historia de amor ambientada en un Nueva York más fascinante que nunca y que marcó a varias generaciones, ya que muchas de sus imágenes así como su banda sonora forman ya parte, de manera indudable, de la historia del cine. Esta comedia perfecta crea

iconos que han permanecido a lo largo de todos estos años, envueltos en las notas de la deliciosa canción 'Moon River': pocos filmes permiten vivir mejor, y de manera tan precisa y contundente, lo que en realidad es la magia del cine.

León: JUEVES 17

Palencia: VIERNES 25

Ponferrada: MARTES 15

Valladolid: VIERNES 18

Zamora: MIERCOLES 16

www.cajaespana.es

