

19 - 31 maig 2003



Blake Edwards

Alguns trets personals. Estil. Treball en equip

Edwards per tany al grup de Quine, Stanley Donen, Gene Kelly i Vincente Minnelli, autors de comèdies, musicals i drames que, amb notables diferències, sobretot en el cas de Minnelli, participen d'un mateix món on es donen cita la fascinació per Europa i les seves cultures, l'intimisme, els ambients sofisticats, l'elegància dels personatges femenins i masculins, cert culte a l'hedonisme, el drama amable i la comèdia rosada. No s'ha d'oblidar el títol d'un article de Miguel Rubio (*Film Ideal*, número 137): "Donen o la metafísica del xampany". Potser Edwards i Donen, units generalment per la música de Mancini, són els que poden presumir de tenir més elements coincidents, encara que el refinament de l'un, Donen, sol enfrontar-se a la ironia pragmàtica de l'altre, Edwards, mentre que el sentiment una mica nostàlgic i tributari del primer pel cinema de Hitchcock, per exemple, resulta més mesurat i reelaborat en el cas del segon. És el que diferencia CHARADA de LA PANTERA ROSA, com veurem més endavant. Alguns trets per definir l'estil i els gustos d'Edwards:

- **La vocació europea.** Es materialitza en una gairebé obsessiva fixació parisenca on conviuen l'atracció del seu paisatge més reconeixible, gairebé turístic, i els racons de la seva cultura bohèmia i rupturista. A la ciutat francesa transcorren VACACIONES SIN NOVIA, ¿VÍCTOR O VICTORIA?, i, per descomptat, diverses de les aventures de l'inspector Clouseau. I a París s'acaba LA CARRERA DEL SIGLO. Els seus companys de generació no es van quedar enrere: UN AMERICANO EN PARÍS (Minnelli), ENCUENTRO EN PARÍS (Quine), UNA CARA CON ÁNGEL i CHARADA (Donen) tenen capitalitat escènica parisenca.

- **Les festes.** Edwards es troba còmode en el context físic, visual i argumental d'una festa. A la major part de les seves grans comèdies hi ha una seqüència, que, a més, és vital per al desenvolupament de les relacions entre els personatges principals, que s'esdevé en una festa multitudinària i bullentosa. N'hi ha de significatives a LA PÍCARA EDAD, DESAYUNO CON DIAMANTES, DIAS DE VINO Y ROSAS, LA PANTERA ROSA, 10, LA MUJER PERFECTA, S.O.B. i ¿VÍCTOR O VICTORIA? Edwards va filar encara més prim a EL GUATEQUE: tot el film té lloc en una festa.

- **L'absència de naturalisme ortodox.**

Es basa en una tendència envers les fantasies estilitzades a través d'elements propis de la comèdia. Només així s'entén l'aparició d'un submarí de color rosa (OPERACIÓN PACÍFICO), un elefant en una piscina (EL GUATEQUE), les impossibles visites a la pre-so (DESAYUNO CON DIAMANTES), el seductor vestit fet amb un llençol (VACACIONES SIN NOVIA) o el dit escapat amb un tallador de pursos (EL NUEVO CASO DEL INSPECTOR CLOUSEAU).

- **El transvestisme.** Apareix tangencialment en alguna de les seves pel·lícules (GUNN), arriba a inquietar (CHANTAJE CONTRA UNA MUJER), és una solució simplement humorística (sèrie Clouseau) o s'erigeix en motor absolut del relat (¿VÍCTOR O VICTORIA?, UNA RUBIA MUY DUDOSA).
- **Els números de cant.** És un recurs habitual en Edwards i s'introdueix en l'itinerari a manera d'aturada en el camí. De vegades s'integra des de fora del mateix relat (Fran Jeffries cantant a l'estació d'esquí de LA PANTERA ROSA o Dorothy Provine actuant a l'escena del saloon de LA CARRERA DEL SIGLO, però la major part de les vegades pot arribar a subratllar un estat d'ànim del personatge femení que, generalment, canta davant la càmera amb l'ajuda d'una guitarra: Audrey Hepburn a DESAYUNO CON DIAMANTES, Natalie Wood a LA CARRERA DEL SIGLO i Claudine Longet a EL GUATEQUE.

- **El CinemaScope.** El format predilecte del director i, per extensió, el Technirama o la Panavision. Edwards va començar a dirigir en la dècada de màxim apogeu dels formats amples i, com Nicholas Ray o Douglas Sirk, va saber adequar-lo a les necessitats d'històries intimistes i rodatge en estudi. És una de les seves millors armes expressives, com també ho és el color, encara que CHANTAJE CONTRA UNA MUJER, per exemple, és en blanc i negre i format normal.

- **La fidelitat a actors i tècnics.** Sempre ha estat una cosa primordial per a Edwards, i és dels pocs directors formats en l'època dels grans estudis que va poder crear al seu voltant un equip més o menys estable. Alguns col·laboradors essencials: els operadors Philip Lathrop, Russell Harlan i, en l'última etapa, Dick Bush; els directors artístics Fernando Carrere, Peter Mullins i Roger Maus; el productor Tony Adams; els guionistes Maurice Richlin, William Peter Blatty i Tom i Frank Waldman, el lletrista Johnny Mercer; els actors Tony Curtis, Jack

Lemmon i Peter Sellers — Julie Andrews és un cas a part —, i, per descomptat, el compositor Henry Mancini, que és, respecte a Edwards i salvant distàncies plausibles i diferències d'estils, intencions i qualitats, el que Rota és a Fellini i Badalamenti a Lynch. De vegades la música inspira les imatges i no a l'inrevés. Resulta innegable que Mancini va brindar al cinema d'Edwards, o al de Donen, les millors bandes sonores possibles entre el jazz melòdic, el pop de l'època, les orquestracions vellutades, el gust per les sonoritats llatines i la música ambiental.

Els films

La Universal va brindar a Edwards la possibilitat d'assentar-se com a director i desenvolupar un estil de comèdia que, conservant ensenyances bàsiques del gènere, de Sennett a Hawks, de Lubitsch a Tashlin, de Sturges als Marx, de McCarey a Wilder, va plantejar noves situacions, personatges i, sobretot, ambients ubicats en una mirada absolutament personal on es fona la vitalitat i la malenconia sense deixar mai de banda el sarcasme i el cinisme.

Bastant més aconseguides i concorres amb l'obra posterior d'Edwards resulten VACACIONES SIN NOVIA i OPERACIÓN PACÍFICO, dues comèdies d'ambient bèl·lic on Tony Curtis sembla desplaçar-se sense cap problema d'un film a un altre, ateses les característiques dels seus personatges i l'estil que imposa amb la seva gairebé idèntica interpretació. Curtis és, en tots dos films, un militar *postis*, mai un militar convengut de la seva professió. Vividor, seductor, enginyós i espavilat, el caporal Paul Hodges del

Breakfast at Tiffany's de Blake Edwards

primer film es prolonga en el tinent Nick Holden del segon, gràcies al treball de Curtis, l'aproximació d'Edwards als personatges i, sens dubte, la presència de Stanley Shapiro com a guionista en totes dues ocasions. És, d'acord amb el que en diuen els rudes tripulants del submarí on té lloc tota l'acció d'OPERACIÓN PACÍFICO, un oficial gomós: addicte a les festes que celebra la jerarquia militar, amant del tennis i abillat sempre amb impecables uniformes fets a mida a les botigues de la Cinquena Avinguda, Holden s'ha especialitzat a organitzar desfilades militars. És un oficial d'embargiments, un home d'idees, d'acord amb com a ell li agrada definir-se. Destinat en qualitat d'oficial de reemplaçament a un submarí en reparacions, es guanya la confiança del seu superior, l'almirall Sherman (Cary Grant), per conductes obviament diferents dels desplegats per Curtis davant Janet Leigh a VACACIONES SIN NOVIA. Aquí es tracta de saltar-se totes les regles burocràtiques per aconseguir els subministraments necessaris robant peces, roba, menjar o el que faci falta als magatzems militars o a qualsevol base que estigui a l'abast. Arribistes de pinta diferent i, en tot cas, menys ambiciosos que Curtis mateix a EL TEMIBLE MR. CORY, els dos protagonistes de VACACIONES SIN NOVIA i OPERACIÓN PACÍFICO defineixen una parcel·la més irònica del cinema d'Edwards en la seva primera etapa. No hi ha personatges de característiques similars a les seves pel·lícules posteriors a 1970, quan el director ja havia forjat el motlle de la tipologia caricaturesca que tan bons resultats li havia de donar a LA PANTERA ROSA i EL GUATEQUE. Holden re-





Victor Victoria de Blake Edwards

sulta, en aquest sentit, un dels personatges més atractius del seu cinema. "Vaig créixer en un barri anomenat "L'arca de Noè" perquè, o t'hi movies en parella o no t'hi movies", li diu Holden a Sherman per explicar-li els seus orígens, semblants als de Mister Cory, i el seu no gens heroic lligam amb l'estament militar. Un uniforme obre totes les portes de la riquesa, i Holden necessita emergir del món viat on va créixer, una situació molt diferent de la del personatge de Curtis mateix a VACACIONES SIN NOVIA, atrapat simplement a les xarxes del seu bon ofici de seductor.

A l'invrés de Fuller, que va decidir filmar en format ample les tensions peripècies a l'interior del submarí d'EL DIABLO DE LAS AGUAS TURBIAS, Edwards va optar en aquest cas pel més còmode i va tancar els personatges d'OPERACIÓN PACÍFICO en un altre submarí contemplat amb enquadraments curts, objectius pròxims i pantalla quadrada.

OPERACIÓN PACÍFICO és, doncs, la lluita d'un grup humà, representant d'una companyonia no gaire distant de la mostrada per Hawks en el gruix de la seva filmografia, per salvar el submarí que els ha albergat durant els llargs dies de la contesa. És una empresa gairebé impossible i, com totes les metes inabastables, té un hàbit de poètica aventura. Edwards contempla la gesta amb el seu habitual sentit de l'humor i incrusta en la claustrofòbica peripècia alguns trets del seu estil sofisticat, malgrat les concepcions diametralment oposades del decorat respecte a d'altres de les seves pel·lícules. A OPERACIÓN PACÍFICO ja hi apareixen alguns dels temes preferits d'Edwards: Sherman ha d'acceptar al submarí la presència de cinc dones, també militars, que defineixen totes soles la teoria dels personatges que es troben on mai no haurien de ser, una idea sobre què gira la posterior EL GUATEQUE. Una d'aquestes dones, Dolores Crandall (Joan O'Brien), sembla que ha heretat les malalties del major Collins de VACACIONES SIN NOVIA i, per aquesta raó, es converteix en un esbós femení de Clouseau.

Essent una pel·lícula recordada essencialment pels seus detalls sorprenents —el submarí pintat de rosa—, el redimensionament d'objectes i vestuari al ventre de la nau —les dones posen a eixugar la seva roba interior a les calderes— i els seus tocs de sofisticació malgrat el context en què es desenvolupa l'acció —els jocs seductors de Holden al seu reduït camarot—, OPERACIÓN PACÍFICO disposa d'altres detalls dignes de tenir en compte. No n'és el menor la seva capacitat per aïllar-se de la contesa bèl·lica que ser veix de detonant al relat, fent-ne una abstracció permanent o, sobretot, l'habilitat manifesta d'Edwards per canviar el sentit d'un personatge entre dues seqüències seguides, el que va de la presentació de Holden com un fantotxe a les seves decidides accions amb roba de camu-

flament per aconseguir els subministraments que no arriben per la via legal. En el cinema d'Edwards les aparicions de vegades també enganyen i s'ha d'aprofundir en els personatges abans de jutjar-los i sentenciar-los. Poc se'n sap de HIGH TIME (1959), la pel·lícula que va servir d'encadenament entre dècades, temes i estils, i va fer de pont anònim entre el període d'esplendor a la Universal i l'estilitzada aparició de DESAYUNO CON DIAMANTES (BREAKFAST AT TIFFANY'S, 1961), un dels millors films, i un dels que han gaudit de més consens, del seu autor.

Edwards va arribar al projecte quan el guió de George Axelrod ja estava enllestit, però va tenir temps d'introduir-hi seqüències de la seva pròpia col·lecta, com ara la de la festa a l'apartament de la protagonista.

L'engranatge va funcionar a la perfecció. Audrey va oferir en tota la seva plenitud aquella imatge distingida, sofisticada, ingènua i gairebé ingràvida que degué captivar un Edwards més interessat, com ja hem dit abans, pels actors mateixos que no per la seva capacitat interpretativa. George Peppard, en el paper d'un escriptor mantingut per una dama rica, no hi va desentonar gens. Mickey Rooney, l'estràfolari veí japonès, va tenir carta blanca per part del director, i les seves intermitents i irades aparicions no s'han de comptabilitzar com el més inspirat del film. Patricia Neal broda el personatge de la dona madura que compra els favors de l'escriptor —alguna nit de sexe que li permeti sentir-se encara desitjada—, a canvi del manteniment d'un pis i d'un xec setmanal. Franz Planer brinda els millors colors i il·luminació possibles a aquesta història d'aparença intimista i molt estilitzada que es desenvolupa en la frontera amb la irrealitat. I Henry Mancini, per descomptat, apuntala amb les seves diverses variacions del tema estrella, "Moon River", la malenconia que s'adhereix a la pell dels personatges en tot moment.

En el seu llibre sobre el cinema nord-americà de les tres últimes dècades, *Mort i transfiguració*, José Luis Guerner va delimitar amb precisió els contorns de DESAYUNO CON DIAMANTES: "La crònica agredolça de la complexitat platònica entre una *call girl* i un aspirant a escriptor s'edulcora en una malenconica comèdia romàntica on regna la nostàlgia d'un món d'il·lusió, sempre més seductor que no el real; és segurament l'únic film d'aquest període capaç de competir amb Minnelli en el mateix terreny". Edwards va actuar damunt la novel·la de Truman Capote edulcorant-la, certament, en rebaixar les faccions més dures dels personatges, en modificar el final amb un previsible però coherent *happy end* i en incrustar a l'itinerari dramàtic fugues còmiques impensables en l'autor de *Música per a camaleons*, amb la convicció d'un fi estilitzat que construeix un món propi sobre una base aliena. Però l'empremta de Capote, per dir-ne d'alguna manera,

no és del tot absent de la pel·lícula, des de la complexa relació d'afecte, desassossec i atracció que experimenta la parella protagonista fins al desenllaç aquós a la recerca d'un gat pels carrers de Nova York.

Però és precisament en les aportacions personals, com en el cas de la festa al pis de Holly Golightly, Audrey Hepburn, improvisada pràcticament del tot al mateix plató de rodatge, o l'escena del robatori als grans magatzems a ritme de comèdia musical, i en la visualització dels passatges més dolorosos del relat, on Edwards s'allunya de qualsevol etiqueta relacionada amb els termes afectació, manierisme, preciosisme, esteticisme i altres ismes recorrents en aquests casos, i on DESAYUNO CON DIAMANTES cobra una força singular i se situa en la medul·lar, no tan sols temporal, de l'obra del seu director. DESAYUNO CON DIAMANTES hereta el món fantasiós i estilitzat de VACACIONES SIN NOVIA, però sense la seva existència, sense la seva aprehensió íntima de les pors de dos éssers inadaptats en qualsevol gran ciutat, potser no hi hauria hagut obres posteriors com ara DIAS DE VINO Y ROSAS o MIS PROBLEMAS CON LAS MUJERES.

DESAYUNO CON DIAMANTES no és una pel·lícula reflexiva i calculada, sinó instintiva. La seva contemplació ha de proporcionar el mateix sentiment i el mateix plaer, lluny de la sofisticació que poden destil·lar les seves imatges i prop de l'emoció que transmeten pla rere pla els seus personatges.

LA PANTERA ROSA és, entre d'altres coses, el primer intent de *slapstick* en estat pur que trobem en l'obra com a director d'Edwards, una barreja enginyosa, encara que menys destructiva del que s'ha dit algunes vegades, de la comèdia irracional i esbojarrada que tant li agrada al director —model Mack Sennett o Laurel i Hardy— i la comèdia fina i sofisticada de què Edwards seguia essent, l'any de la realització de la primera pantera, un condecorador modèlic. En la pel·lícula hi ha també, fruit de la pròpia estructura i col·locació dels personatges en la trama, una certa tendència cap al cinema fantàstic tal com el va definir Juan Molina Foix en el seu ja esmentat estudi sobre Edwards: "LA PANTERA ROSA, en efecte, més que no un film espectacular i sofisticat, és la primera incursió del seu autor en els fascinants dominis del cinema fantàstic.

Tota la seva estructuració còmica es basa en un precari equilibri entre l'irracionalisme màgic de les seves caracteritzacions i el determinisme gairebé científic, per bé que il·lògic, de les situacions per les quals fa passar els seus personatges".

LA PANTERA ROSA, rodada en un format encara més llarg i estret que l'Scope, el Technirama, resumeix aquella elegància innata en la manera de filmar persones, objectes, decorat, interiors i localitzacions exteriors, un segell distintiu d'Edwards, en clara oposició a com en són, de delirants, les situacions que generalment la càmera mostra. L'inici del film certifica una vegada més la vocació europeïsta, internacionalista en aquest cas, del seu director, amb el pròleg situat a l'Índia que descriu el famós diamant amb una imperfecció en forma de pantera rosa, el robatori d'una valuosa joia a Roma, la persecució de dos gàngsters i el personatge de Robert Wagner a Hollywood, una altra persecució, aquesta vegada de la policia, a Capucine i el seu sequaç pels carrers de París, la trobada de tots els personat-

ges a l'estació d'esquí fronterera de Cortina d'Ampezzo i el desenllaç novament en escenaris romans.

L'itinerari de la pel·lícula bascula entre la recreació d'una comèdia policíaca i sofisticada, el principal referent de la qual pel que fa a l'ambientació és la hitchcockiana ATRAPA A UN LADRÓN, i l'encadenament de gags que tenen com a centre neuràlgic les malalties quotidianes de l'inspector Clouseau, aquell inefable personatge que s'havia de convertir, al llarg dels anys, en una mena de salvavides circumstancial en la trajectòria en decadència tant d'Edwards com de l'actor que el va encarnar per primera vegada, Peter Sellers. No s'ha d'oblidar que Sellers va arribar de rebot al projecte que va significar la seva consagració a Hollywood: Peter Ustinov havia d'interpretar Clouseau, però va declinar el paper en saber que Ava Gardner havia estat substituïda per Capucine per al personatge de Simone Clouseau, esposa de l'inspector i també amant del lladre refinat anomenat "El Fantasma", David Niven al film.

A diferència de la resta dels films de la sèrie, l'atribolat inspector de la Sûreté francesa es manté a l'ombra durant una bona part del relat. L'efectivitat i l'èxit del personatge en aquesta primera pel·lícula rau precisament en la seva funció de comparsa en molts passatges, ja que Edwards reparteix el protagonisme en almenys cinc personatges. Si tot el pes hagués recaigut en la figura de Clouseau, Edwards



Blake Edwards amb la seva esposa, l'actriu Julie Andrews

no s'hauria pogut permetre el luxe d'alternar elements de l'*slapstick* amb d'altres procedents de la comèdia sofisticada i la intriga criminal, una combinació a què és aliena la resta d'entregues de la feixuga sèrie. I si resulta feixuga és, precisament, a causa del progressiu deteriorament i l'esgotament de la fórmula de l'inspector Clouseau, utilitzat a LA PANTERA ROSA a la manera dels brillants secundaris de la comèdia clàssica, des de Charles Coburn a Edward Everett Horton, encara que amb l'entitat que proporcionen les seqüències que el tenen com a solista de la peça. L'arribada de l'inspector i la seva esposa a l'hotel de Cortina d'Ampezzo es comptabilitza per gags, cinc de consecutius.

És difícil trobar en algun altre moment decisiu de la saga Clouseau un encadenament de gags tan ben conduït, plantejat, interpretat i filmat. Resulta també impossible trobar en les múltiples seqüeles una escena tan imaginativa com la de la persecució auto-

mobilitat nocturna pels carrers de Roma, amb els vehicles passant una vegada i una altra per la mateixa plaça, mentre el solitari vianant que intentava travessar-la opta per asseure's a la porta d'un petit restaurant per contemplar en silenci l'absurd que Edwards mostra a l'espectador, o la idea, que sembla agafada dels germans Marx, dels dos lladres disfressats de goril·la mirant-se a través del forat de la caixa forta com si es tractés d'un mirall que reflectís el seu propi rostre, o la senzillesa amb què Edwards construeix seqüències de pur vodevil, com ara aquella en què Sir Charles i el seu nebot s'amaguen sota el llit i a la banyera de l'habitació de Simone davant la inoportuna arribada de Clouseau.

La pel·lícula va funcionar, els números manen, i Edwards es va trobar, sense esperar-ho, dirigit una nova aventura del maldestre inspector. Es tracta d'EL NUEVO CASO DEL INSPECTOR CLOUSEAU (A SHOT IN THE DARK, 1964), rodada apressadament per rendibilitzar el filó aconseguit amb l'anterior film. De fet, la va iniciar Anatole Litvak a Anglaterra, amb Walter Matthau i Sophia Loren com a protagonistes. Walter Mirish, productor de LA PANTERA ROSA i el millor valetor que va tenir Edwards en aquella època —a l'empara de la Mirish Company va crear la seva pròpia companyia, la Geoffrey—, no va veure clar el projecte i li va demanar al director que se'n fes càrrec ell. Edwards ho va acceptar amb la condició de poder refer el guió i atorgar-li a Clouseau, i per extensió a Sellers, el protagonisme absolut. Això no obstant, es va treure de la màniga el personatge de l'inspector en cap Charles Dreyfuss (Herbert Lom), un policia disciplinat i autoritari a qui Clouseau treu de polleguera progressivament. Sobre aquesta relació enflorida havia d'establir Edwards les febles bases de diversos films de la sèrie realitzats als anys setanta.

Desplaçat del món sofisticat i fantasiós de LA PANTERA ROSA, Clouseau viu en aquesta segona pel·lícula una peripecia més ortodoxa, malgrat que les seves accions són igualment delirants. La trama policíaca, de més envergadura que en el film precedent, obvia la mítica joia oriental —Clouseau guanya punts enfront de la pantera rosa en els títols de crèdit animats— i contempla les aventures de l'inspector a la recerca de l'autor d'un assassinat del qual ha estat acusada una serventa, Elke Sommer. El pròleg remet, aquesta vegada d'una manera directa, a Jerry Lewis: la càmera se situa a l'exterior de la façana frontal d'una mansió i filma les evolucions d'una desena de persones diferents per les finestres i les escales interiors de la casa.

En el record llunyà queden, això no obstant, alguns gags certament engegnyosos, com ara la violenta irrupció de l'inspector en una sala de concerts o la manera que té de destruir els tacs del billar de Sanders, i d'altres encertadament demolidors: el crispat Dreyfuss es disposa a tallar la punta d'un havà i acaba escapçant-se el polze. Edwards encara no havia oblidat el sadisme present en moltes de les comèdies mudes que adorava.

LA CARRERA DEL SIGLO (THE GREAT RACE, 1965) està dedicada a Mr. Laurel i Mr. Hardy, sens dubte els dos còmics cinematogràfics més admirats per Edwards. Però el film, desgavellat, espectacular i anàrquic, a estones redundants i a estones artificial, participa més del món il·lusionista de LA PANTERA ROSA i, sobretot, de l'estèti-



Operation Petticoat de Blake Edwards



The Pink Panther de Blake Edwards

ca i la narrativa dels *cartoons*, que no de les comèdies de Stan Laurel i Oliver Hardy, dels curts de Sennett o Chaplin i, fins i tot, d'aquell univers de destruccions anamòrfiques, creat per Frank Tashlin i Jerry Lewis, amb què de vegades s'ha comparat el cinema d'Edwards.

La pel·lícula il·lustra una cursa amb cotxe des de Nova York fins a París, a l'inici de segle. La imatgeria és sempre la de les sèries de dibuixos animats en el seu vessant més atropellat i sàdic: estranys globus aerostàtics, zepelins amb xassis de bicicleta, rudimentàries llanxes ràpides, vehicles ultraràpids en forma de bales de canó, submarins irrisoris, automòbils plens de *gadgets* gairebé propis de James Bond, individus que cauen per precipicis i fan forats a terra sense patir ni una esgarrapada, i mansions que exploten una vegada i una altra. El film és un gran *cartoon* interpretat per éssers de carn i ossos que gestículen, parlen i caminen com personatges del cinema d'animació. Aquí rau l'originalitat, i també les limitacions, de LA CARRERA DEL SIGLO, un film que en tot moment es queda en el seu aparat extern i que mai no funciona com a reflexió i homenatge amb sentit cap al tipus de cinema que pretén reconstruir. Això sí, en la seva simbiosi entre el *cartoon* i l'*slapstick* a costa dels grans ginyes mòbils de l'inici de segle, resulta més agradable, pràctica i intermitentment atractiva que no una producció de característiques similars rodada el mateix any pel britànic Ken Annakin, AQUELLOS CHALADOS EN SUS LOCOS CACHARRROS.

Potser conscient de les limitacions de la pròpia història i de la caricatura plana dels personatges, ben emparats, això sí, pels millors actors que sobre el paper Edwards podia aconseguir en aquell moment, un Curtis que sap riure's de la pròpia condició d'aventurer i un Lemmon que pot ser grotesc sense resultar estrident, el director va escampar per tot el relat una sèrie de cites genèriques que busquen l'adhesió incondicional de l'espectador, sumit de ple en el caràcter d'homenatge/paròdia que la pel·lícula conté. És el cas de la batalla de pastissos (comèdia muda), de la baralla al *saloon* (*western*) i de la paròdia d'EL PRISIONERO DE ZENDA (fulletó d'aventures), tres simples detalls en un sisme submàri de referències tan nostàlgiques com necessàries per a la supervivència artística i emotiva d'Edwards.

EL GUATEQUE (THE PARTY, 1968) és una comèdia, però no una comèdia com les altres. Té elements afins als anteriors films del gènere realitzats pel director, però concreta molt millor la seva devoció per l'*slapstick* i, d'acord amb el seu plantejament argumental, busca en la depuració de tot element accessori l'autèntica essen-

cia de la comèdia muda. De fet, EL GUATEQUE és com un curtmetratge estirat —ben estirat—, un relat minimalista que parteix d'una situació única i inalterable, i que experimenta, encara que amb resultats no sempre aconseguits, a l'entorn del gag químicament pur, el gag visual.

Només la situació relativament còmoda en què es trobava Edwards en l'últim tram de la dècada, l'apadrinament de la Mirish Company i la possibilitat de tornar a fer renèixer l'orers econòmics al costat del seu bon amic Peter Sellers podien fer viable un producte amb les característiques experimentals, sempre dins el context de Hollywood, que té EL GUATEQUE.

El guió inicial només tenia dotze pàgines, no era més que l'esbós d'unes situacions i la descripció d'un ambient, la gran mansió de Hollywood on se celebra la festa i que es converteix de mica en mica en una espècie d'organisme viu. Edwards definia en una entrevista el procés d'elaboració d'EL GUATEQUE: "Vam idear fer una pel·lícula sobre un guió curt, però amb una situació de base. Vam construir el film a mesura que avançàvem, era l'única manera de fer-lo progressar. Només teníem la idea de la recepció. A Peter Sellers li va agradar molt. I els Mirish em van donar carta blanca. Va ser fascinant; ens divertíem discutint el que podria passar després de tal cosa o tal altra, quin podria ser la conseqüència natural de tal acció o tal altra, la reacció d'això o d'allò" (*Positif*, número 151, traduït a *Dirigido por*, número 11). Edwards, els seus guionistes Tom i Frank Waldman, i Sellers van dibuixar la variada gamma de personatges que se citen durant una nit a la luxosa mansió: cineastes, grans magnats, productors, actors de pa sucuat amb oli, aspirants a actriu, majors doms borratxos, músics de jazz, ballarins russos, joves contestataris, perruquers, polítics, les esposes d'aquests i, fins i tot, un elefant empastifat amb signes i proclames pacifistes. L'escenari físic i humà estava dissenyat, i per damunt hi havia de lliscar el personatge de Hrduni V. Bakshi —Sellers—, un maldestre actor d'origen hindú que mai no hauria d'haver estat convidat a la recepció, i que il·lustra, com les cinc dones d'OPERACIÓN PACÍFICO, el tema que hem apuntat abans a l'entorn dels personatges que lluiten, cadascun a la seva manera, per sortir del context equivocant on es troben.

Hi ha dos aspectes que em semblen especialment destacables a EL GUATEQUE. El primer és la seva formulació visual. Essent una pel·lícula d'interiors tancats, on no hi ha gaires plans amb multitud de personatges —només durant el sopar i en l'espectacular escena final a la piscina—, sinó que l'acció acostuma a girar a l'entorn d'un, dos o tres personatges com a màxim, Edwards no va renegar del seu gust pel format panoràmic, un fet que dona una concepció visual extremament arriscada a la pel·lícula. La seva entesa perfecta amb el gran operador Lucien Ballard es troba a la base dels assoliments del film. Acostumat a filmar en exteriors per a Boetticher, Walsh, Hathaway o Peckinpah, Ballard va haver de filmar panoràmic sobre espais reduïts i fer pinzellades amb aquells colors avui dia una mica *démodés*, un aspecte del qual no es lliuren una bona part de les pel·lícules d'Edwards, hereves de l'estètica *pop* del moment. Si fem cas de les declaracions del director, els moviments li van correspondre a ell: "Les il·luminacions les deixo gairebé

sempre per a l'operador, però els objectius, els moviments, són del meu domini" (*Positif*, número 151). En tot cas, l'associació única —Ballard no va tornar a fotografiar cap altra pel·lícula d'Edwards— va donar els seus fruits, i EL GUATEQUE té una lluminositat i un ritme visual més propis d'una esbojarrada comèdia en espais oberts que no d'una successió de gags en un decorat inalterable.

El segon aspecte que s'ha de destacar és la concepció del personatge de Bakshi pel que fa a la seva relació amb el que l'envolta. S'ha parlat de Lewis, dels elements clàssics de l'*slapstick*, presents, d'una manera o altra, al llarg del film, però és Jacques Tati, un autor escassament esmentat per Edwards i no gaire tingut en compte pels cineastes de Hollywood, el millor punt de referència. EL GUATEQUE recorda, en molts moments, MI TIO, un film rodat per Tati just deu anys abans. Oi que la relació de Sellers amb els sofisticats aparells i quadres de comandaments de la mansió és similar a la que mantenia Hulot amb la moderníssima tecnologia de la vil·la dels seus familiars a MI TIO? Oi que són igualment gèlids i asèptics, tots dos decorats? Oi que la petita estàtua que escup un dèbil raig d'aigua a la piscina interior d'EL GUATEQUE recorda aquell peix d'on sorgia un raig de líquid blau en els moments més inesperats de MI TIO? Oi que Sellers sembla imitar Tati quan ha de caminar sobre les pedres col·locades en filera a l'estany, de la mateixa manera que Hulot havia de caminar curiosament per les rajoles del jardí? Oi que mantenen una relació constant, els invents domèstics de la mansió del productor amb els que mostraven orgullosament als seus veïns els familiars d'Hulot? Per una vegada, i sense que servís de precedent, el sofisticat Edwards va sintonitzar igualment amb l'humanista Tati, el sarcàstic tàndem Tashlin-Lewis i la gran escola de la comèdia muda nord-americana. El resultat, més enllà dels assoliments puntuals, s'ha de veure com un film que va saber aglutinar diferents tendències de la comèdia en un moment en què el gènere, a Hollywood, entrava en la primera fase del seu ocàs.

¿VÍCTOR O VICTORIA? va constituir una més que agradable sorpresa, pel seu tractament del transvestisme i la seva filiació amb el musical de tall més clàssic, i continua essent avui dia la millor de les pel·lícules realitzades per Edwards en les dues últimes dècades. Es tracta d'una versió del film alemany VIKTOR UND VIKTORIA, rodat per Rheinhold Schünzel el 1933, i que ja havia estat adaptat a Anglaterra per Victor Saville a FIRST A GIRL (1935). L'escenari és un París glaçat i plujós, pertinençment recreat als estudis Pinewood, on intenten albergar-se dos personatges a la recerca d'una oportunitat, la cantant sense feina Victòria (Julie Andrews) i l'homosexual sense amants Toddy (Robert Preston). Aquesta oportunitat la troben amb el triomf de les aparences, l'art de l'engany i l'ambigüitat del sexe, temes vectors del film.

A ¿VÍCTOR O VICTORIA? conviuen el més distingit i el més previsible d'Edwards. Pel que fa al primer aspecte, hi ha la presència d'un cambrer (el fidel Graham Stark) igual d'aclaparat però menys ebri que el d'EL GUATEQUE; la construcció d'un gag per mitjà de la planificació, com ara el pla general exterior que mostra l'evolució històrica dels clients d'un restaurant després de l'aparició d'un escarabat col·locat

per Victòria al seu menjar per no haver-lo de pagar, o la recuperació de la sonoritat orquestral i ambiental característica de Mancini, que sap evocar el musical clàssic sense deixar de citar-se ell mateix ni d'introduir números amb accent espanyol. Pel que fa al segon aspecte, la feixuga rememoració de l'estil Clouseau, aquesta vegada metamorfosada en el personatge del detectiu contractat pel propietari d'un club de transvestits perquè esbrini l'autèntica identitat de Victor, i l'habilitat del maldestre personatge per atraure les desgràcies —un llamp li cau damunt el paraigua i l'incendia, un tamboret es trenca quan ell s'hi asseu, i Victor li trenca un dit de la mà quan tanca l'armari on el detectiu s'ha amagat—, funcionen com una reiterada evocació d'aquell tipus de comèdia de la qual Edwards sembla que no es pot sotstreure, ni tan sols quan realitza una pel·lícula diametralment oposada pel tema i l'estil. Diferent i coincident és MICKI Y MAUDE, una revisitació de l'etern tema del triangle sentimental que Edwards va rodar per encàrrec per poder treballar novament amb Dudley Moore, precisament l'actor que, gesticulador i excessiu, espantava alguns dels millors moments de la pel·lícula. Un guió aliè, firmat per Jonathan Reynolds —des de l'inici dels setanta fins al moment actual, Edwards només ha deixat d'escriure dues de les seves pel·lícules, aquesta i CITA A CIEGAS—, li serveix de base per a una nova mirada sobre l'alteració de la confortable existència d'un americà mitjà a causa de la seva relació amb el sexe oposat, una alteració que en aquest cas arriba a conseqüències ben diferents de les d'altres relats d'Edwards: la bigàmia. És coincident amb MIS PROBLEMAS CON LAS MUJERES en la perfecta equació entre drama i comèdia, entre intimitat i comicitat una mica barroera i esflagarsada. És diferent en la seva recerca d'aquella elegància formal, d'aquella sofisticació del personatge, l'enquadrament o la partitura sonora —és un dels seus escassos films sense Mancini, substituït en aquesta ocasió per Michel Legrand—, que aquí sorgeix d'una manera molt més artificiosa. MICKI Y MAUDE és una pel·lícula atonal i estranya al mateix temps, esbiaixada en dos de la mateixa manera que l'existència del protagonista masculí està com dividida en dues parts, en dues relacions sentimentals. Després de la plúmbia aportació a l'univers de la comèdia desenfrenada oferta amb EL GRAN ENREDO, Edwards va retornar una vegada més als seus orígens i va recuperar, o almenys va intentar fer-ho, la seva inspiració per a la creació d'ambients sofisticats que són degradats, subvertits o literalment destrossats per personatges que floten entre la realitat i la fantasia. Així es podria definir el que encarna Kim Basinger a CITA A CIEGAS (BLIND DATE, 1987), una dona atractiva, simpàtica i mesurada que, quan beu unes copes de massa, es desinhibeix fins a uns extrems certament insospitats. Nadia, Kim Basinger, defineix una altra vegada la teoria dels personatges que es troben on no haurien de ser: mai no hauria hagut d'acompanyar el pobre i atribolat Walter (Bruce Willis) al sopar amb l'important client japonès. En una sola nit, per culpa de Nadia, l'acomiaten de la feina, el colpegen en una discoteca,

li desballesten el cotxe, l'atraquen, l'arresten per presumpta borratxera, pateix l'assetjament de l'expromès d'ella i finalment el detenen per disparar, ara sí, completament begut. Així s'acaba la nit més llarga de Walter, i així construeix Edwards una de les seves comèdies més polides i encertades, per bé que massa devota, en arquetips i situacions, d'altres títols de l'autor. A CITA A CIEGAS, tornen les festes sofisticades, els cambres a la piscina, la sonoritat del mambo i el gag reiterat com a efecte còmic per la seva mateixa repetició. De tant tornar, fins i tot torna Graham Stark, l'actor que va encarnar l'ajudant de Clouseau i que en aquesta ocasió incorpora un dels tradicionals majordoms del cinema d'Edwards, i es recupera la presència d'un instrument musical, la guitarra, subratllant una instantània amorosa, com a DESAYUNO CON DIAMANTES o EL GUATEQUE; Edwards formula aquí l'escena d'una manera diferent, i hi introdueix un tercer personatge passiu, el guitarrista Stanley Jordan, que executa en directe un passatge musical a l'estudi de gravació, mentre Nadia i Walter el contemplen i coquetegen a l'habitació del costat. Llàstima que els actors, en una pel·lícula essencialment de personatges, no acompanyin. Ni Willis ni John Larroquette, l'expromès gelós, aconseguen frenar els seus impulsos i, per tant, ridiculitzen els seus papers allà on Edwards intentava una major contenció. En canvi, Kim Basinger se sotmet a la millor cirurgia "a la manera d'Edwards". Menys rossa del que és habitual i versemblant en la seva increïble transformació etilica digna de Jekyll i Hyde, Basinger proposa un personatge que sembla en determinats moments la imitació de Katharine Hepburn a LA FIERA DE MI NIÑA —Nadia li destrossa el vestit a Walter com Hepburn destrossava el de Grant en el film de Hawks—, però que està també en sintonia amb l'esposa de Grant mateix en un títol d'Edwards, OPERACIÓN PACÍFICO. Sobre la seva malaptesa, prenada en determinats moments de tendresa, i la seva capacitat per violentar el món dels altres en una clau més realista que no ho feia Clouseau, s'assenta CITA A CIEGAS. Nadia, amb les seves accions delirants, llança una mica de llum sobre el caràcter insatisfet, voluble, miserable i egocèntric de tots els qui l'envolten. Com escrivia Antonio Castro en la seva crítica de la pel·lícula (*Dirigido por...*, número 149), "el cinema d'Edwards recolza sobre l'absurd del comportament de l'ésser humà tan capaç de veure com en pot ser, d'estúpid, el pròxim com incapaç d'apreciar com en pot arribar a ser, d'estúpid, un mateix".

Quim Casas (*Dirigido, números 234-235, abril-maig de 1995*)

BIBLIOGRAFIA: LA COMÈDIA CLÀSSICA I BLAKE EDWARDS Selecció de documents consultables a la biblioteca:

LA COMÈDIA CLÀSSICA Monografies

- Balmori, Guillermo. *La Comedia clásica norteamericana*. Madrid: JC, 2002.
- Brion, Patrick. *La Comédie américaine: les grands classiques américains: de "L'Admirable Crichton" à "Un Jour*



The Great Race de Blake Edwards



Blind Date de Blake Edwards

- sans fin*". Paris: La Martinière, 1998.
- Byrne, Duane; Robert Milton Miller. *The Screwball comedy films: a history and filmography, 1934-1942*. London: Chicago: St. James Press, 1991.
- Cavell, Stanley. *La Búsqueda de la felicidad: la comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Edició en francès: Paris: Éditions de l'Étoile: Cahiers du cinéma, 1993.
- Classical Hollywood comedy. Ed. Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins. New York; London: Routledge, 1995.
- Durgnat, Raymond. *The Crazy mirror: Hollywood comedy and the american image*. London: Faber and Faber, 1969.
- Kendall, Elizabeth. *The Runaway bride: Hollywood romantic comedy of the 1930's*. New York: Doubleday, 1991
- Lobby cards: the classic comedies: the Michael Hawks collection. Los Angeles; London: Pomegranate, 1988.
- Mast, Gerald. *The Comic mind: comedy and the movies*. London: New English Library, 1974.
- Mena, José Luis; Javier Cuesta. *Las 100 mejores comedias de la historia del cine*. Madrid: Cacitel, 2002.

Articles de revista

- Cieutat, Michel. *Aux antipodes de la comédie italienne la "screwball comedy" hollywoodienne*, "CinémAction" no 42 (mar. 1987), p. 48-55.
- Dossier: Comedia americana, "Dirigido por..." no 136 (mayo 1986), p. 42-57; no 137 (jun. 1986), p. 56-65; no 139 (sept. 1986), p. 62-67; no 144 (feb. 1987), p. 38-45; no 145 (marzo 1987), p. 18-29.
- Dossier: La comedia clásica americana. *Las comedias más votadas* (1), "Dirigido por..." no 322 (abr. 2003), p. 30-89.
- *Hollywood années 30*, "Positif" no 434 (avril 1997), p. 72-103.
- Krutnik, Frank. *The faint aroma of performing seals: the "nervous" romance and the comedy of the sexes*, "The Velvet light trap" no. 26 (Fall 1990), p. 57-72.
- *Screwball comedy a reappraisal*, "Films in review" vol. 34, no. 10 (Dec. 1983), p. 578-584.
- *Screwball comedies*, "Nickel odeon" no 6 (primavera 1997), 241 p.
- Shumway, David R. *Screwball comedies: constructing romance, mystif-*

ying marriage, "Cinema journal" vol. 30, no. 4 (Summer 1991), p. 7-23.

- Thomaier, William. *Early sound comedy was influenced by the instability of the '30s and was therefore screwball*, "Films in review" vol. 9, no. 15 (May 1958), p. 254-262.

BLAKE EDWARDS Monografies

- Lehman, Peter; William Luhr. *Blake Edwards*. Athens, Ohio: London: Ohio University Press, 1981.
- Vaccino, Roberto. *Blake Edwards*. Firenze: La nuova Italia, 1979.

Articles de revista

- Arroita-Jauregui, Marcelo. *Blake Edwards o la pasión por lo vivo*, "Film ideal" no 133 (1 dic. 1963), p. 705-711.
- Benito González, Carlos. *La venganza de la Pantera Rosa*, "Cinema 2002" no 48 (feb. 1979), p. 20-21.
- Bernard, Marc C.; Pierre Rissient. *Blake Edwards*, "Film ideal" no 123 (1 jul. 1963), p. 397-399.
- Birchard, Robert S. *Making 'A fine mess'*, "American cinematographer" vol. 67, no. 8 (Aug. 1986), p. 28-32.
- *Blake Edwards*, "Positif" no 151 (juin 1973), p. 28-54.
- *Blake Edwards*, "Positif" no 290 (avril 1985), p. 2-10.
- *Blake Edwards*, "Positif" no 347 (janv. 1990), p. 20-41.
- *Blake Edwards: la convicción del estilista*, "Dirigido por..." no 11 (marzo 1974), p. 1-19.
- Casas, Quim. *Estudio Blake Edwards*, "Dirigido por..." no 234 (abr. 1995), p. 52-71; no 235 (mayo 1995), p. 46-68.
- Falwell, John. *The art of digression: Blake Edwards's "Skin deep"*, "Literature/film quarterly" vol. 24, no. 2 (1996), p. 177-182.
- Glatzer, Richard; André Leroux. *Hollywood et homosexualité*, "24 images" no 16 (mars 1983), p. 26-34.
- Guérif, François. *Blake Edwards*, "Revue du cinéma" no 405 (mai 1985), p. 67-74.
- Iglesias, Jaime. *Blake Edwards: S.O.B.*, "Los Olvidados" no 3 (enero 2003), p. 44-45.
- Kennedy, Harlan. *Blake Edwards: life after 10*, "American film" vol. 6, no. 9 (July-Aug. 1991), p. 24-28.
- Krohn, Bill; Jean-Marc Lalanne. *Blake Edwards*, "Cahiers du cinéma" no. 578 (avril 2003), p. 54-63.
- Magid, Ron. *The son of the Pink Panther inherits titles*, "American cinematographer" vol. 74, no. 12 (Dec. 1993), p. 75-80.
- Mendez-Leite, Fernando. *'Bring your smile along' de Blake Edwards*, "Film ideal" no 210 (1969), p. 122-125.
- *On location with 'Revenge of the Pink Panther'*, "American cinematographer" vol. 59, no. 7 (July 1978), p. 652-671, 675, 682-687, 692-693, 696-699, 703-707, 710-713, 719-722.
- Palá, José María. *Desayuno con diamantes*, "Film ideal" no 133 (1 dic. 1963), p. 726-728.
- *Positif fête Blake Edwards à Cannes*, "Positif" no 375-376 (mai 1992), p. 38-54.
- Replinger, Christophe. *La mélodie du malheur: Blake Edwards, Henry Mancini et la musique de comédie des années 60*, "Positif" no 452 (oct. 1998), p. 86-88.
- Solares, Jorge Ricardo. *Entre fiestas y panteras transita el buen humor de Blake Edwards*, "Cinemateca revista" no 33 (agosto 1982), 14-19.
- Vega, Felipe. *Blake Edwards: en rosa*, "Casablanca" no 25 (enero 1983), 23-26.