



Cineclub Universitario / Aula de Cine

Programación de  
mayo 2 0 1 7



***CINEASTAS DEL SIGLO XXI (II):***  
Wes Anderson





**Proyector "Marín" de 35mm (ca.1970). Cineclub Universitario**

*Foto: Jacar [indiscreetlens.blogspot.com] (2015).*

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 2016-2017 cumplimos 63 (67) años.



**MAYO 2017**  
**CINEASTAS DEL SIGLO XXI (II): WES ANDERSON**

MAY 2017  
FILMMAKERS OF THE 21<sup>st</sup> CENTURY (II): WES ANDERSON

**Martes 9** / Tuesday 9<sup>th</sup> • 21 h.  
**LOS TENENBAUMS** (2001)  
(THE ROYAL TENENBAUMS)  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 12** / Friday 12<sup>th</sup> • 21 h.  
**LIFE AQUATIC** (2004)  
(THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU)  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 16** / Tuesday 16<sup>th</sup> • 21 h.  
**VIAJE A DARJEELING** (2007)  
(THE DARJEELING LIMITED)  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 19** / Friday 19<sup>th</sup> • 21 h.  
**FANTÁSTICO MR. FOX** (2009)  
(FANTASTIC MR. FOX)  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 23** / Tuesday 23<sup>th</sup> • 21 h.  
**MOONRISE KINGDOM** (2012)  
(MOONRISE KINGDOM)  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 26** / Friday 26<sup>th</sup> • 21 h.  
**EL GRAN HOTEL BUDAPEST** (2014)  
(THE GRAND BUDAPEST HOTEL)  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en la Sala Máxima del ESPACIO V CENTENARIO  
(ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA en Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

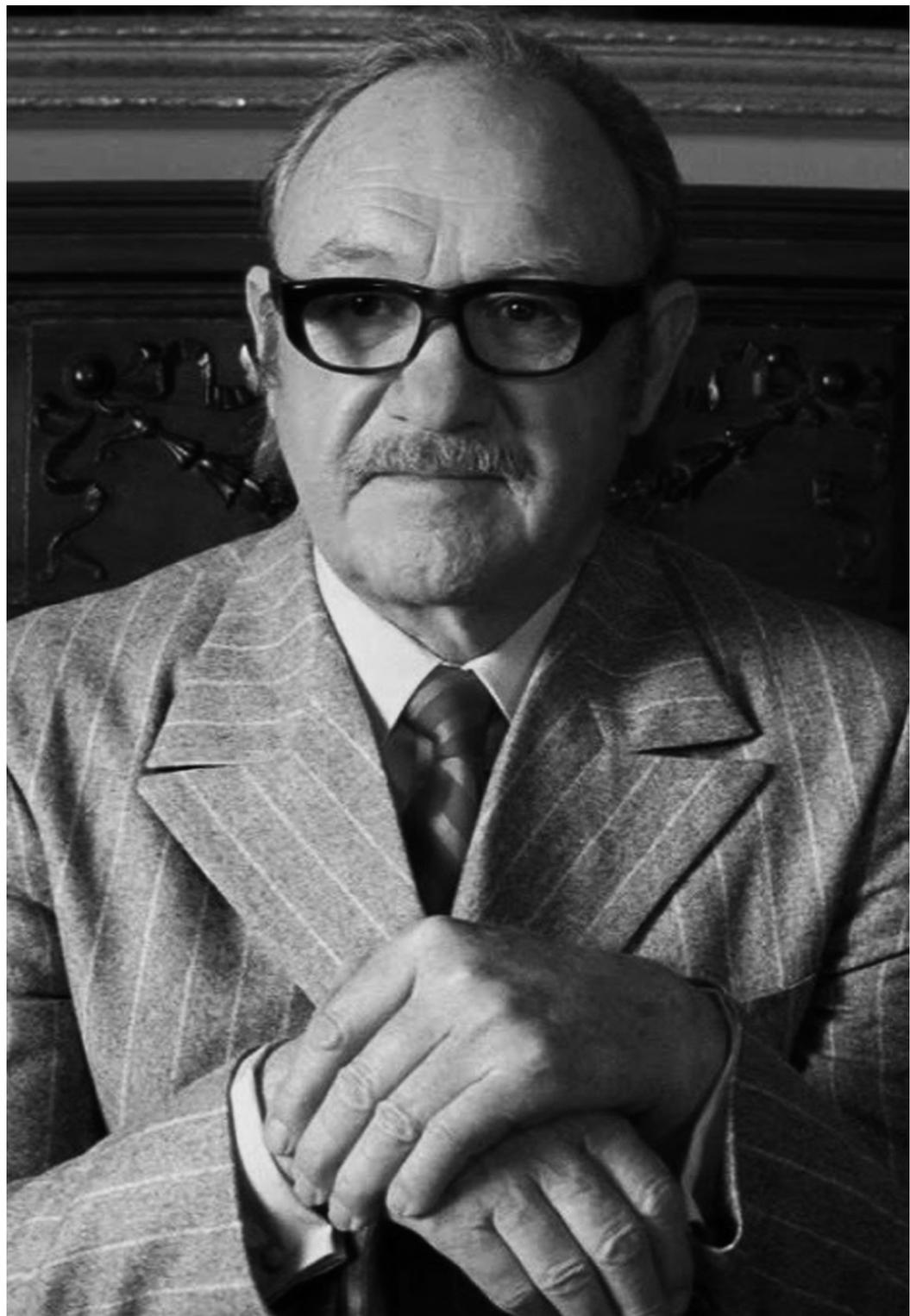
*All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)*  
*Free admission up to full room*

**Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 17**

**Viernes 5**, a las 17 h.

**EL CINE DE WES ANDERSON**

*Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza*



Martes 9 • 21 h.

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**(Antigua Facultad de Medicina**  
**en Av. de Madrid)**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## LOS TENENBAUMS

(2001) • EE. UU. • 108 min.

**Título Orig.** The Royal Tenenbaums. **Director.** Wes Anderson. **Guión.** Wes Anderson y Owen Wilson. **Fotografía.** Robert Yeoman (2.35 Panavision - Technicolor). **Montaje.** Dylan Tichenor. **Música.** Mark Mothersbaugh. **Productor.** Wes Anderson, Barry Mendel y Scott Rubin. **Producción.** American Empirical Pictures para Touchstone Pictures.

**Intérpretes.** Gene Hackman (*Royal Tenenbaum*), Angelica Huston (*Etheline Tenenbaum*), Ben Stiller (*Chas Tenenbaum*), Gwyneth Paltrow (*Margot Tenenbaum*), Luke Wilson (*Richie Tenenbaum*), Owen Wilson (*Eli Cash*), Danny Glover (*Henry Sherman*), Bill Murray (*Ra-leigh St. Clair*), Seymour Cassel (*Dusty*), Kumar Pallana (*Pagoda*), Grant Rosenmeyer (*Ari Tenenbaum*), Alec Baldwin (*el narrador*). **Versión original en inglés con subtítulos en castellano**



1 candidatura a los Oscars: Guión Original.

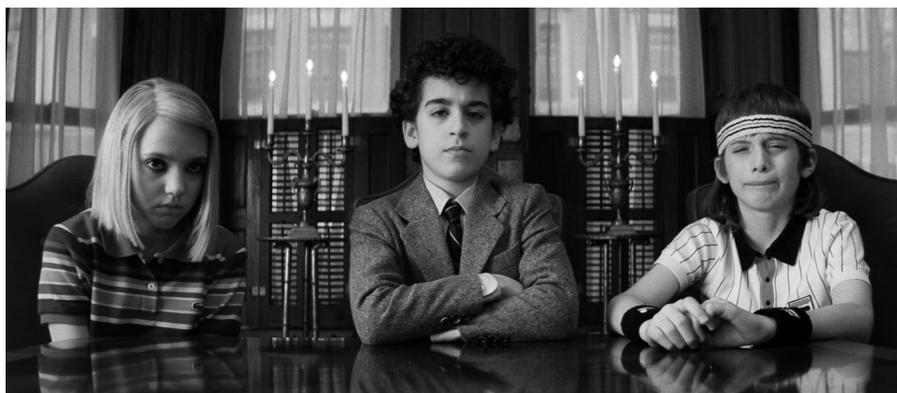
Película nº 4 de la filmografía de Wes Anderson (de 17 como director)

Música de sala:

**Los Tenenbaums** (*The Royal Tenenbaums*, 2001) de Wes Anderson

Banda sonora original de **Mark Mothersbaugh**

Quien haya leído a Flann O'Brien, a James Joyce o a Samuel Beckett sabrá de sobra que la risa se origina a veces en el epicentro de una tragedia. También se puede pensar, no obstante, que, dada la coincidencia de tratarse en los tres casos mencionados de escritores irlandeses el humor irlandés ha de ser triste como él solo: puede ser. Lo cierto es que el humor universal ha sido desde hace siglos el compañero fiel de los



tristes de corazón, de quienes saludaban a cada mañana de sus rutinarias y devastadoras existencias con una sonrisa, como le sucede a Jim Carrey en la piel del personaje principal de **El show de Truman** (*The Truman Show*, 1998), el estupendo film de Peter Weir. El humor no sólo consiste en jugar a ser Stan Laurel y Oliver Hardy, aunque incluso ellos no se libraron de la melancolía de los clowns de circo, tan bien retratados por Federico Fellini.

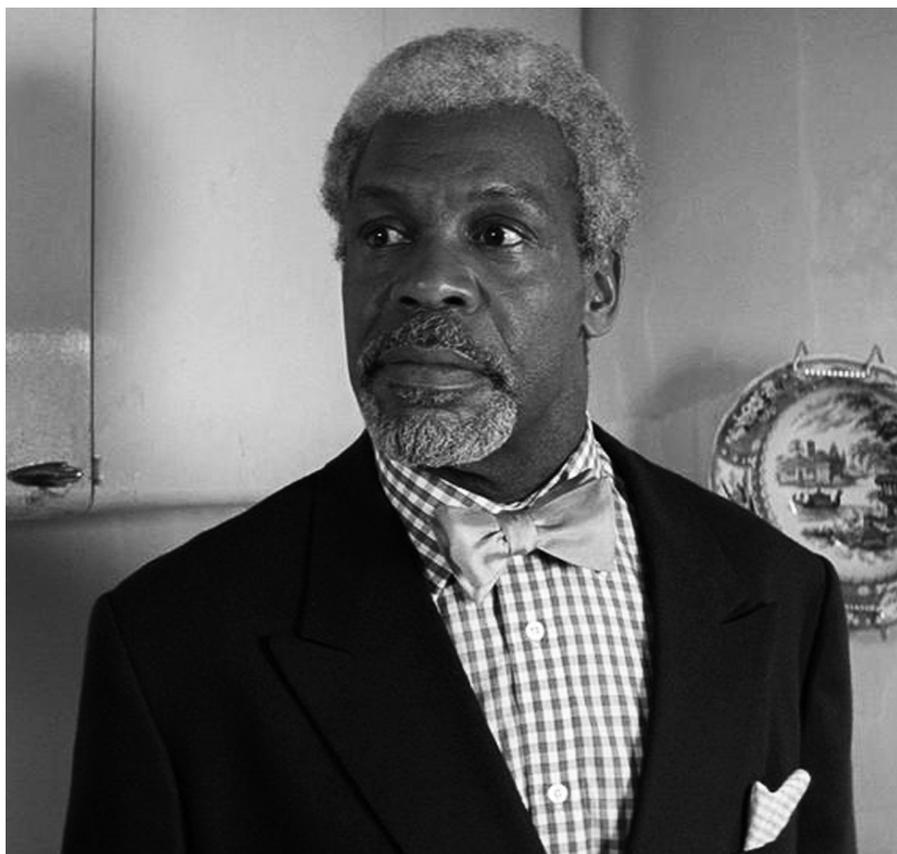
A la galería de excéntricos capaces de arrancarle a un espectador sonrisas y lágrimas con la misma felicidad se unen ahora **LOS TENEMBAUMS**, una familia de marcianos que podrían rivalizar con cualquier creación de P. G. Woodhouse, John Irving o los “english eccentrics” (ingleses excéntricos) que describe Edith Sitwell en el libro homónimo. Todos los miembros de la familia *Tenenbaum* serían seres a punto de resultar imposibles si no fuese porque tienen problemas tan banales como carencias afectivas, miedo, rencor o uno cualquier de esos sentimientos que se empeña en arrastrar la gente normal.

Ya desde el principio este film de Wes Anderson se presenta como una anomalía, abogando por una división en capítulos de un libro que abre la historia con su propia portada, para luego recordar continuamente su filiación literaria antes que cinematográfica intercalando el comienzo del texto de cada capítulo antes de dar paso a la acción. Eso sin olvidarse la continua narración que se hace con voz en off a lo largo de todo el film, acompañando a muchas secuencias. Salta a la vista, por tanto, la vocación solipsista que adopta este film, algo no tan extraño viniendo de quien viene, el mismo director de **Bottle Rocket** (1996) y **Academia Rushmore** (1998), dos antecedentes que demuestran la insólita coherencia que tiene hasta el momento la obra de Wes Anderson. Sin embargo, incluso ante una comedia tan extraña, por su falta de énfasis estilístico o conceptual, uno no puede evitar las comparaciones, trazando paralelas con algunos films de los hermanos Coen y con los de los hermanos Farrelly. Pero, a Dios gracias, a **LOS TENEMBAUMS** le falta la conciencia formal

de los Coen y tampoco llega al tono hiperbólico de los Farrelly, cerca demasiado a menudo de la vulgaridad. Si su distanciamiento de un código genérico férreo la acerca más al mundo de los Coen, su estructura narrativa, por el contrario, es más parecida a la que suelen proponer los hermanos Farrelly, siempre cerca del film a base de sketches. Claro que al final lo que la distingue es una peculiar idiosincrasia donde nada resulta llamativo en exceso, ni tampoco cómico o melodramático.



Un día, después de haberse separado de su marido, *Etheline Tenenbaum* (Anjelica Huston) decide, para educar a sus hijos, convertirlos en genios. Y le salen un as de las finanzas, una prometidora dramaturga y un campeón de tenis. La cosa sería maravillosa, casi perfecta, si no fuese porque la precariedad es la nota común en quienes, sean una cosa o la otra, genios o seres mediocres, sienten las veleidades de sus corazones; por desgracia, *los Tenenbaum* no son una excepción en ese sentido. Su historia, de hecho, comienza bajo el signo de la disolución, cuando *Royal* (Gene Hackman), el padre, abandona el hogar familiar después de haber sido rechazado por su mujer a causa de sus continuas infidelidades. Así, con el tiempo *los Tenenbaum* van descubriendo en sí mismos su deriva vital al cabo de los años, justo cuando termina el prólogo y comienza la verdadera historia del film. *Margot* (Gwyneth Paltrow), en realidad una hija adoptada por *la familia Tenenbaum*, se encierra ya mayor en el cuarto de baño de su casa para ver la televisión horas y horas y para fumar en secreto, mientras su marido, el neurólogo *Raleigh St. Clair* (Bill Murray), llama a la puerta. *Chas* (Ben Stiller) no es capaz de superar la pérdida de su mujer, que murió hace un año en un accidente de aviación, y asalta todas las noches el sueño de sus hijos con ensayos de



evacuaciones en caso de fuego o cualquier otro peligro. Y *Richie* (Luke Wilson) es un ídolo caído después de haber sido un verdadero terror en las pistas de tenis, donde fue campeón nacional durante varios años, hasta que *Margot*, su hermanastra, de quien siempre ha estado enamorado, anunciase su boda con *Raleigh*. Sólo *Eli Cash* (Owen Wilson), un vecino que únicamente ha deseado ser un *Tenenbaum* más desde su infancia, ha conseguido cierto éxito de ventas con sus obras literarias, aunque la crítica sea cruel con ellas.

Nadie en la familia tiene lo que quiere, ni siquiera la madre, que quiere casarse con su contable *Henry Sherman* (Danny Glover) pero para ello necesita conseguir el divorcio de *Royal*, su marido, que no parece dispuesto a concedérselo.

Los actores elegidos para interpretar a la peculiar tribu que propone el film de Wes Anderson provienen de casi todos los puntos geográficos del cine norteamericano. Gene Hackman, por ejemplo, recupera con su interpretación en este film su lado más hiriente y cínico, dejando de lado sus caras de militar fascista de



muchos de sus últimos personajes. Anjelica Huston regresa al género que le dio la fama con **El honor de los Prizzi** (Prizzi's honor, 1983), dirigida por John Huston, su padre. Ben Stiller nada en su piscina habitual, sólo que aquí sin su flotador habitual, menos tendente a enfatizar, aunque sea el peor de todos en el excelente reparto del film. Gwyneth Paltrow, por su parte, vuelve a recordar que ella siempre está dispuesta a poner un poco de su parte, se trate de una comedia o de una comedia donde actúe. Y Bill Murray esconde en una poblada barba su rostro más insoportable, para hacer creíble a su personaje de neurólogo que experimenta con su hijo. Todos ellos son la diáspora de diferentes formas de entender la comedia, como si Wes Anderson hubiese metido en una túrmix el género para salir con algo completamente nuevo. Desde luego, comparado con **Amelie** (2001) de Jean-Pierre Jeunet, con el que guarda extrañas concomitancias, **LOS TENENBAUMS** renuncia a la frescura y trivialidad del film francés, para proponer una historia de redención quizás un poco forzada hacia el final, aunque demuestre que todavía existen directores que se toman la risa muy en serio.

**Texto (extractos):**

Hilario J. Rodríguez, "The Royal Tenenbaums: la carcajada más triste",  
en rev. Dirigido, febrero 2002.



**Viernes 12 • 21 h.**

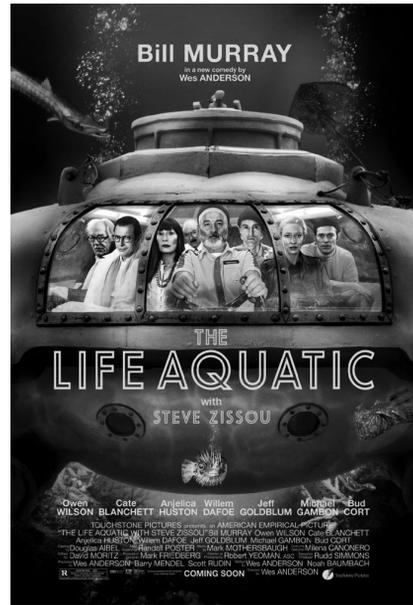
**Sala Máxima del Espacio V Centenario  
(Antigua Facultad de Medicina  
en Av. de Madrid)**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **LIFE AQUATIC**

(2004) • EE. UU. • 118 min.

**Título Orig.** The life aquatic with Steve Zissou. **Director.** Wes Anderson. **Guión.** Wes Anderson y Noah Baumbach. **Fotografía.** Robert Yeoman (2.35 Panavision - Technicolor). **Montaje.** David Moritz y Daniel R. Padgett. **Música.** Mark Mothersbaugh. **Productor.** Wes Anderson, Barry Mendel y Scott Rubin. **Producción.** Life Aquatic / Scott Rudin Productions / American Empirical Pictures para Touchstone Pictures. **Intérpretes.** Bill Murray (*Steve Zissou*), Owen Wilson (*Ned Plimpton*), Cate Blanchett (*Jane Winslett-Richardson*), Angelica Huston (*Eleanor Zissou*), Willem Dafoe (*Klaus Daimler*), Jeff Goldblum (*Alistair Hennessey*), Michael Gambon (*Oseary Drakoulis*). **Versión original en inglés con subtítulos en castellano.**



*Película nº 5 de la filmografía de Wes Anderson (de 17 como director)*

*Música de sala:*

**Life Aquatic** (*The life aquatic with Steve Zissou*, 2004) de Wes Anderson

Banda sonora original de **Mark Mothersbaugh**

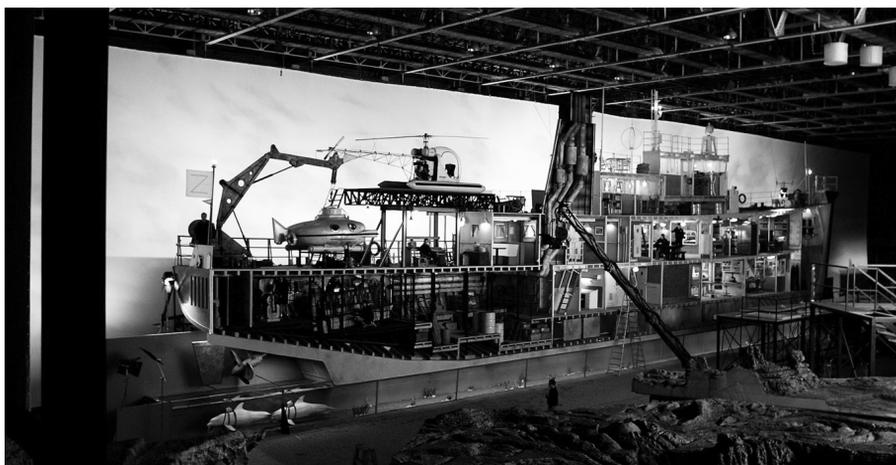
Hay un tipo de crítica cinematográfica que utiliza procedimientos descriptivos para establecer a partir de qué momento la ejecución de un film se va al traste. En lugar de darle a cada elemento su valor, establece cuáles son los elementos que deberían haberse utilizado o no. Quienes practican ese tipo de análisis creen ante todo en la gramática de la creación y no tanto en la creación como propuesta de un modelo gramatical (por llamarlo de algún modo).

El método, desde luego, puede valer para cierto tipo de films de carácter narrativo y de apariencia realista, pero se da de bruces cuando trata de abarcar obras más ex-



perimentales o de carácter sensual. Mucha gente, de hecho, rechaza cualquier film que no se ajuste a sus parámetros analíticos, reacia a proponer un modelo crítico donde lo intuitivo también tenga cabida, porque pone patas arriba las cuatro permutaciones de la misma idea que suele utilizar para juzgarlo todo. Un problema similar tuvo lugar en el terreno de la pintura durante las primeras décadas del siglo XX, cuando las vanguardias obligaron a replantear los discursos teóricos. Lo cierto es que no resulta fácil hablar en los mismos términos de una obra de Ingres y de una obra de Mondrian, como tampoco resulta fácil hablar en los mismos términos de un film de James L. Brooks y de un film de Wes Anderson.

Comienzo así esta breve reseña porque **LIFE AQUATIC** seguramente desconcertará a quienes busquen en sus imágenes el rastro de una comedia y porque incluso como melodrama tiene un carácter demasiado ligero. ¿Qué es entonces? Desde luego, *Steve Zissou* (Bill Murray), el héroe de la historia, da pocas muestras de estar divirtiéndose a lo largo del metraje. Al principio pierde a su mejor amigo (Seymour Cassel), a quien devora un tiburón; poco después *Ned* (Owen Wilson) se presenta ante él como su posible hijo y le pide que le deje formar parte de la particular tripulación que lidera; su esposa (Anjelica Huston) lo abandona; las películas que realizaba han dejado de encontrar el favor del público; su productor (Michael Gambon)



le da malas noticias sobre su futuro como cineasta y aventurero; se enamora de *Jane* (Cate Blanchett), una joven embarazada que en realidad a quien quiere es a *Ned*; su barco sufre el asalto de unos piratas filipinos... Todo este inventario de desgracias e inconvenientes aparece esparcido a lo largo del film sin demasiado sentido de la progresión, aunque con una gran unidad formal. Los planos puede ir narrativamente a la deriva pero la sensibilidad detrás de la cámara es siempre la misma. Wes Anderson en ese sentido, no deja jamás de estar presente en cuanto nos muestra. Sus composiciones con el formato panorámico tienden a darle bastante más importancia a los colores que a los objetos. A menudo, la desnudez de sus planos nos permite apreciar mejor la música, el sonido y también la aparente frialdad de algunos de los personajes, sobre quienes no llegamos a saber qué les sucede emocionalmente, como si fueran enigmas. Quizas lo anterior explique lo llamativos que se hacen los pocos efectos especiales que Henry Selick distribuyó de principio a fin. Lo cierto es que casi cualquier cosa destaca en un estilo tan esencialista y depurado como el de Wes Anderson.

En otros films de este cineasta, lo más sobresaliente era su habilidad para armonizar comportamientos anómalos y personajes bastante dispares en un mismo paisaje de tintes realistas, consiguiendo una extraña poesía que nos habla más sobre los sentimientos de las personas que sobre las cosas que les suceden. **LIFE AQUATIC** va por ese camino aunque dé una impresión diferente. Nadie podría objetar que el grupo que lidera *Steve Zissou* es de lo más variopinto, como tampoco podría objetar que aun así uno va acostumbrándose a él a medida que avanza el film. *Ned*, por ejemplo, deja de resultar un extraño que puede ser o no ser el hijo de *Steve*, para afirmar esa condición poco a poco. *Klaus Daimler* (Willem Dafoe), uno de los ayudantes de *Steve*, al final se presenta asimismo como hijo suyo. No es de extrañar, por tanto, que el propio *Steve*



se sienta atraído hacia *Jane* más por el hijo que va a tener que por ella misma. El film entero parece hablarnos sobre padres que quieren ser hijos y sobre hijos que jamás tuvieron padres; sobre personas que se sienten solas porque han perdido a sus mejores amigos o porque no han sabido querer a sus esposas o porque no se han sentido queridas de forma conveniente.

Para definir **LIFE AQUATIC** cabría decir que es un melodrama con apariencia de comedia, en el que el color y la música, los animales acuáticos y muchas situaciones sin pies ni cabeza, la mirada cansada y triste de Bill Murray... y en general todos los elementos del film nos describen a adultos que parecen niños, corriendo sin demasiado sentido en busca de un tiburón. El tono lánguido del relato y los colores nos proponen imágenes que en apariencia podría resultar cómicas y que, sin embargo, en contadas ocasiones nos arrancan una sonrisa siquiera, dejándonos al final una misteriosa sensación de melancolía, de deriva, no sé si incluso de pesadumbre. *Steve Zissou* quiere embarcarse en su última aventura antes de madurar, eso le empuja a ser él quien defienda a su tripulación cuando los abordan los piratas filipinos. Su mundo resulta imposible (casi como el hecho de que un film como **LIFE AQUATIC** haya salido del cine "mainstream" de Hollywood por mucho que fuese rodado en Cinecittà). Aun entre quienes le rodean, *Steve* es el

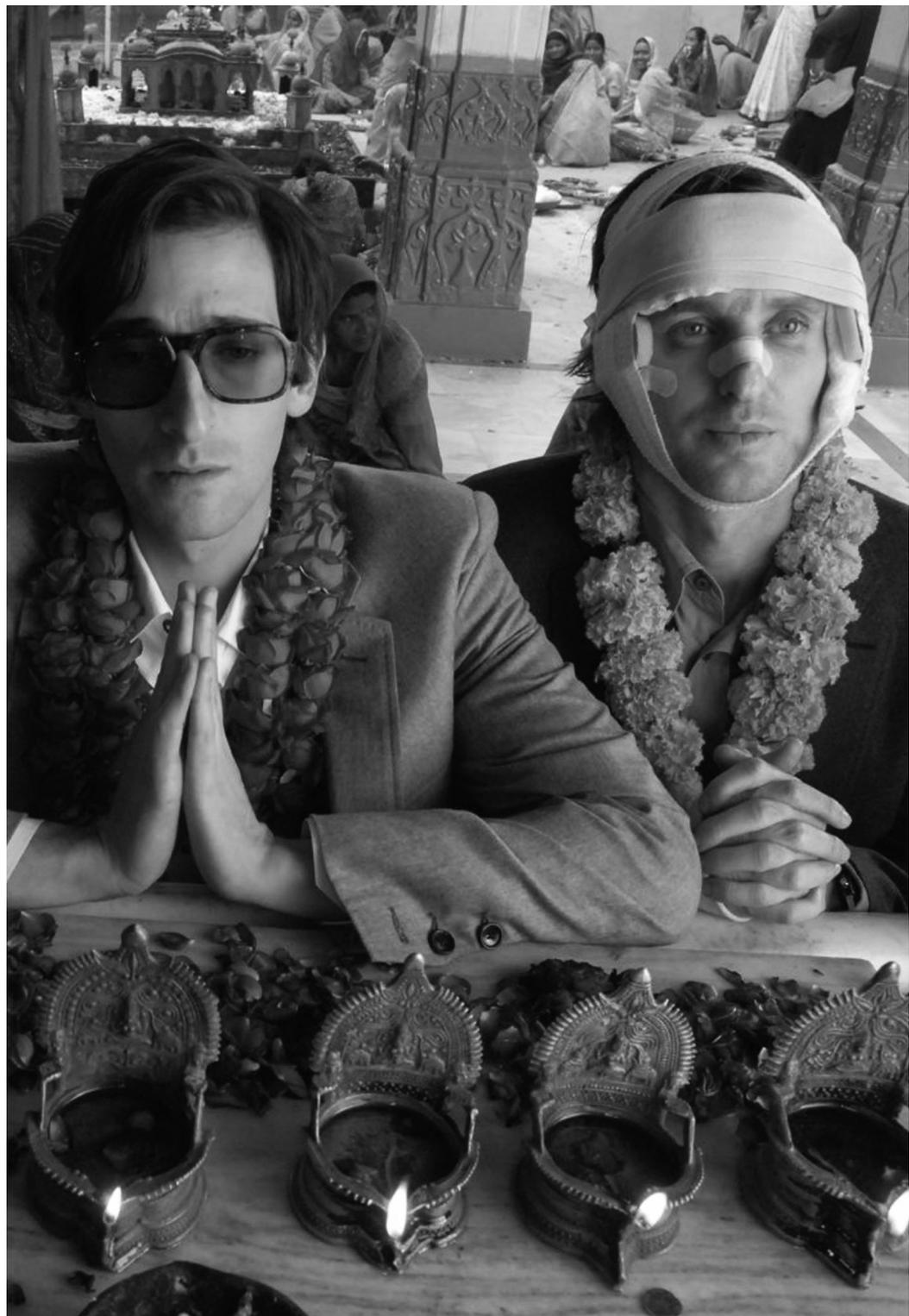


único que da la impresión de estar fuera de lugar, él y cuanto le define: el azul de su uniforme, las versiones portuguesas de antiguas canciones de David Bowie que suenan de vez en cuando, el interior de su barco (tan preciso y falso a la vez como los laboratorios del *doctor Frankenstein* en los films de la Hammer), sus veleidades de niño pequeño...

Hace falta tener la fantasía de un niño para ser *Steve Zissou*, posiblemente porque *Steve Zissou* es un niño que cree ser mayor. Y eso también es el film: se trata de un melodrama infantil que cree poder llegar al público adulto transformado en una comedia (o viceversa). Algo así pondrá a **LIFE AQUATIC** en serios problemas en su contacto con los espectadores y con la crítica, porque ambos saldrán confundidos por la mezcla de realismo y tenue surrealismo que puebla sus imágenes, por sus infantiles imágenes luchando por transformarse en algo más serio o bien defendiendo su peculiar forma de encarar la seriedad.

Texto (extractos):

Hilario J. Rodríguez, "Life acuatic: mi vida con los peces", en rev. Dirigido, febrero 2005.



Martes 16 • 21 h.

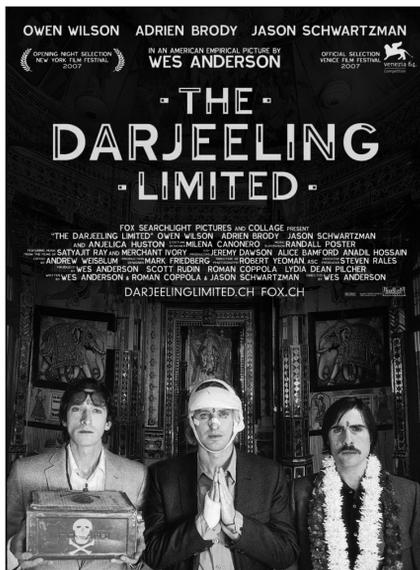
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
(Antigua Facultad de Medicina  
en Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

### VIAJE A DARJEELING

(2007) • EE. UU. • 91 min.

**Título Orig.** The Darjeeling Limited. **Director.** Wes Anderson. **Guión.** Wes Anderson, Roman Coppola y Jason Schwartzman. **Fotografía.** Robert Yeoman (2.35 Panavision - Technicolor). **Montaje.** Andrew Weisblum. **Productor.** Wes Anderson, Roman Coppola, Lydia Dean Pilcher y Scott Rudin. **Producción.** Scott Rudin Productions / American Empirical Pictures / Cine Mosaic para Fox Searchlight. **Interpretes.** Owen Wilson (*Francis*), Adrien Brody (*Peter*), Jason Schwartzman (*Jack*), Angelica Huston (*Patricia*), Amara Karan (*Rita*), Camilla Rutherford (*Alice*), Irrfan Khan (*el padre*), Wallace Wolodarsky (*Brendan*), Barbet Schroeder (*el mecánico*), Bill Murray (*el hombre de negocios*), Natalie Portman (*la novia de Jack*). **Versión original en inglés con subtítulos en castellano.**



*Pequeño León de Oro el festival de Venecia*

*Película n° 7 de la filmografía de Wes Anderson (de 17 como director)*

*Música de sala:*

**Viaje a Darjeeling** (*The Darjeeling Limited*, 2007) de Wes Anderson

**Varios Autores**

Empecemos por definir las fronteras que abarcan la conocida como “Nueva Comedia Americana” (NCA): un indómito paraje donde conviven por igual los miembros del “Frat Pack”, las producciones de Judd Apatow, los guiones de Charlie Kaufman, el despiorro interpretativo de Jim Carrey y la labor de realizadores-francotiradores como, por citar a unos pocos, Paul Thomas Anderson, Todd Solondz, Christopher Guest, Jared Hess o Wes Anderson. Tan heterogénea mezcla ha acabado por definir dos pape-



les básicos dentro, ya no sólo de la comedia, sino de buena parte del cine norteamericano. El primero vendría a revitalizar la figura del actor-autor englobada dentro de cierta “política de actores” donde

las figuras interpretativas acaban dotando a los films de entidad propia. Ben Stiller, Owen Wilson, Steve Carell, Will Ferrell, Adam Sandler, Jack Black o el propio Jim Carrey arrastran consigo, y a través de sus películas, una misma manera de representar a sus personajes, de somatizar los guiones, de dar forma a una misma filosofía vital indiferentemente de que la película venga firmada por los hermanos Farrelly, Frank Coraci, Woody Allen, James L. Brooks, Adam McKay o el propio Ben Stiller. Esta herencia clásica nos retrotrae -salvando la distancia cualitativa que la memoria cinéfila impone- tanto a Charles Chaplin como a Jerry Lewis, a Peter Sellers como al Woody Allen actor.

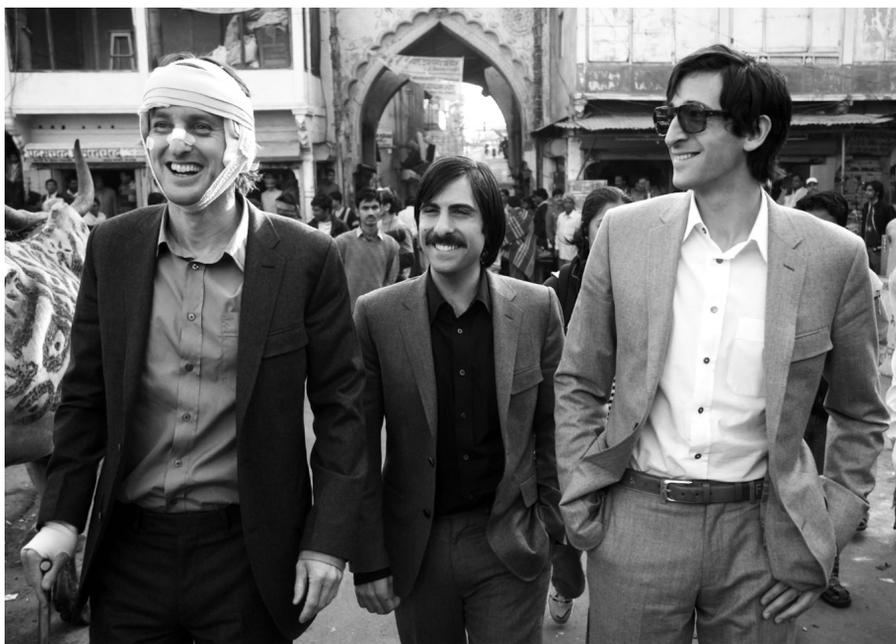
El segundo rasgo de la NCA interesante a destacar a propósito del nuevo film de Wes Anderson, sería el del extrañamiento del humor presente en dichas películas. Cuenta el crítico cinematográfico Jordi Costa que el “posthumor” sería el fruto de la perplejidad del espectador frente a una respuesta pretendidamente cómica. De esa rareza, a la postre chocante y descacharrante, surge una media sonrisa fruto generalmente de la ambigüedad moral de la broma contada. Todo ello no es debido a una simple línea de diálogo, sino que las propias expresiones faciales del intérprete, así como una marcada puesta en escena -con predilección por la gelidez de la mirada y cierta tendencia a la abstracción- son necesarias para dar lugar a esta arquitectura del posthumor, que más que un mecanismo narrativo o un principio estético, que también, es una manera hiperrealista de entender la vida. Son tiempos extraños, está claro, aunque tampoco es nada nuevo. Si hubiéramos de buscar un referente en la historia del cine rescataríamos del olvido a todo un genio como fue el realizador Hal Ashby -aunque no deberíamos olvidarnos de John Landis y Blake Edwards-, pues son las piezas magistrales **Harold y Maude** (*Harold & Maude*, 1971) y **Bienvenido Mr.Chance** (*Being There*, 1979) donde se encuentran los rasgos base de buena parte de la NCA. Es imposible no reconocer la figura del *Mr.Chance* de Peter Sellers en el Steve Carell de **Virgen a los 40** (*The 40 year old virgin*, Judd Apatow, 2005) o en cualquiera de las interpretaciones de Bill Murray; o trasladar en el tiempo esa definición de personajes limítrofes con la locura, esa puesta en imágenes de lo anómalo o esa mirada límpida, libre de prejuicios, que extrae la belleza de los rincones más absurdos del comportamiento humano presentes en **Harold y Maude** y proyectarlos en **Punch Drunk Love** (Paul Thomas Anderson, 2002), **Las**



**vírgenes suicidas** (*The virgin suicides*, Sofia Coppola, 1999) o **Los Tenenbaum** (*The Royal Tenenbaums*, Wes Anderson, 2001).

**VIAJE A DARJEELING**, en realidad, empieza fuera de la propia película, en el cortometraje **Hotel Chevalier** (2007), donde el pequeño de la disfuncional familia *Whitman*, Jack -interpretado por Jason Schwartzman, coguionista del largo junto a Roman Coppola y Wes Anderson-, se reúne con una antigua amante (Natalie Portman). En esta pequeña pieza de pulido orfebre Anderson confronta a sus protagonistas mediante un estudiado despojamiento emocional; los problemas que presentan los personajes de Anderson para comunicarse, para expresar sus emociones -otro rasgo habitual en la NCA-, aquí se expone como la mejor manera para que dos amantes se reconcilien, hasta se reconozcan. La hilaridad controlada proveniente de un comportamiento al que el autismo convierte en absurdo otorga una fragilidad al relato que potencia con sutileza implacable la belleza del encuentro. Este sublime cortometraje no es un mero adelanto de lo que veremos en **VIAJE A DARJEELING**, pues aunque puede funcionar como elemento metonímico, lo que en realidad hace es definir (y concentrar) los rasgos estéticos y psicológicos del largometraje.

Wes Anderson es un confeso iconoclasta que no suele reñir nunca con el buen gusto. Su predilección por personajes pintorescos encerrados en sí mismos, así como su afición por resaltar la hiperrealidad tonal del conjunto, siempre tiene el mismo propósito: la construcción de un mundo solipsista -y, por ende, inintercambiable- donde toda perspectiva está destinada a reflejar la belleza que habita en la tristeza. Y es que detrás de esos personajes torpes, confundidos y hasta estúpidos -todos ellos, eso sí, con singularidades marcadas destinadas a definirlos en el relato-, existe una amargura existencial generalmente provocada por su incapacidad para encajar en el mundo real.



Anderson potencia tales sentimientos estilizando su puesta en escena, encuadrándoles en planos conjuntos donde los elementos anómalos riman por contraste opuesto. Dicha autarquía de la imagen acaba supeditando los múltiples elementos que la conforman a la definición final del plano/secuencia.

Como toda película de Anderson, **VIAJE A DARJEELING** nos muestra a una familia desestructurada en busca de una reconciliación imposible que al final del relato se conforma con una especie de pacto entre iguales en aras de conseguir cierta paz. Para ello los tres *hermanos Whitman* -Jack, Peter (Adrien Brody) y Francis (Owen Wilson)- deberán atravesar la India a bordo del ferrocarril Darjeeling Limited buscando una reconciliación espiritual que, al menos, sirva para recuperar una relación fraternal digna. La ausencia paterna, el padre está muerto y la madre exiliada en un convento en el mismo país que recorren, marca la desestructuración de sus personalidades así como su idiosincrasia más puntillista.

La peregrinación de los Whitman será tan en balde como el viaje acuático de *Steve Zissou* o el fingimiento de la enfermedad de *Royal Tenenbaum*. El nudo dramático persigue el corte clásico: lo que a priori son mentiras bienintencionadas acaban desbocándose en violentos conflictos que sitúan a los personajes en el límite de la supervivencia emocional. Una nueva vuelta de tuerca, por lo general desesperada -en este caso en el momento en que los echan del tren por su terrible conducta que incluye el transporte de una serpiente venenosa-, reconducirá las intenciones primigenias hacia un final,

que sin dejar de ser absurdo, sirve de empuje táctico para encarar el futuro con algo parecido a cierta ilusión.

Los detalles en el cine de Anderson son incontables. Existe en su cine un fetichismo desorbitado que otorga valor a las partículas y los gestos más inanes. Hasta cierto punto, se



podría hablar de un leit-motiv atrezoístico que en **VIAJE A DARJEELING** vendría representado por ese magnífico juego de maletas heredado de su difunto padre. Pero hay más: un comportamiento repetitivo que convierte el hecho en ritual -por poner un ejemplo: el consumo desaforado de medicamentos-, personajes que aparecen, desaparecen y reaparecen (incluso en secuencias imposibles), la presencia continua de la fatalidad -que acaba tomando cuerpo en la muerte del chico indio en el río-, etc...

Una pregunta interesante sería si no acusamos en las imágenes de Anderson cierto aroma a reiteración. Me explico: una cosa es que seamos capaces de disfrutar, lógicamente, de este viaje por lo festivo, delicado y extravagante que nos resulta, pero puestos a desnudar la sinceridad: ¿no son los mecanismos de representación, el diseño de personajes, la construcción dramática e incluso el entramado argumental demasiado similares a los de la obra anterior del realizador? La respuesta es afirmativa, es inútil negarlo, repito, por más que nos guste **VIAJE A DARJEELING**.

Y es que existe cierto valor en la repetición cuando ésta no cansa al espectador. Si hubiera una mínima falta de rigor en el entramado narrativo del film éste sería tan llamativo que nos sacaría a empujones de la película. Cosa que no sólo no sucede, sino que ésta vuelve a fijar un cúmulo de buenos momentos estéticos para el recuerdo (si alguien no se emociona cada vez que Jack conecta el iPod y suena el "Strangers" de The Kinks no merece ser considerado persona). De todas maneras no hay que ignorar lo dicho y estar atentos a **Fantástico Mr. Fox**, la próxima película de Anderson que, en formato animado, adapta a Roald Dahl, a ver a dónde nos lleva esta continua aventura emocional.

#### **Texto (extractos):**

*Alejandro G. Calvo, "Viaje a Darjeeling: la familia al incompleto", en rev. Dirigido, enero 2008.*



**Viernes 19 • 21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**(Antigua Facultad de Medicina**  
**en Av. de Madrid)**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **FANTÁSTICO MR. FOX**

(2009) • EE. UU. • 87 min.

**Título Orig.** Fantastic Mr. Fox. **Director.**

Wes Anderson. **Argumento.** La novela ho-

mónina (1970) de Roald Dahl. **Guión.** Wes

Anderson y Noah Baumbach. **Fotografía.**

Tristan Oliver (1.85 - Technicolor). **Monta-**

**je.** Andrew Weisblum. **Música.** Alexandre

Desplat. **Productor.** Allison Abbate, Wes

Anderson, Jeremy Dwason y Scott Rudin.

**Producción.** American Empirical Pictures

/ Regency Enterprises / Indian Paintbrush

para 20th Century Fox. **Intérpretes.** (voces) George

Clooney (Mr. Fox), Meryl Streep (Mrs. Fox),

Jason Schwartzman (Ash), Bill Murray (Badger),

Wallace Wolodarsky (Kylie), Eric Chase Anderson

(Kristofferson), Michael Gambon (Franklin Bean),

Willem Dafoe (Rat), Owen Wilson (Coach),

Jarvis Cocker (Petey), Wes Anderson (Weasel),

Karen Duffy (Linda Otter), Robin Hurlstone

(Walter Boggis), Hugo Guinness (Nathan Bunce),

Adrien Brody (ratón de campo). **Versión original en inglés con subtítulos en castellano.**



2 candidaturas a los Oscars: Film de animación y Música.

Película nº 9 de la filmografía de Wes Anderson (de 17 como director)

Música de sala:

**Fantástico Mr. Fox** (Fantastic Mr. Fox, 2009) de Wes Anderson

Banda sonora original de **Alexandre Desplat**

*“Tuve la idea de hacer esta adaptación de la novela de Dahl hace diez años y, como siempre he tenido ganas de realizar una película en stop-motion, estos dos proyectos se aunaron: desde la infancia me ha encantado Mr. Fox y era el material ideal para este proyecto. La única forma de animación que me atrae es el stop-motion, pero tampoco puedo afirmar que sea una pasión. Empecé a interesarme realmente trabajando en esta*

película. Me gusta en particular el trabajo de los hermanos Quay y el de Ray Harryhausen en **Simbad y la princesa** (*The 7th voyage of Sinbad*, Nathan Juran, 1958) o en **Jasón y los Argonautas** (*Jason and the Argonauts*, Don Chaffey, 1963)."

"Me gusta mucho **El cuento del zorro** [*Le Roman de Renard*, realizada en 1930, en París, por Ladislav Starewitch, realizador ruso, maestro de la animación en volumen] especialmente la utilización de grandes marionetas para los primeros planos y de figuritas muy pequeñas para los planos generales. En Mr. Fox el tamaño de las marionetas varía: para los primeros planos o las escenas dialogadas utilizábamos marionetas de 30 cm, para los planos más amplios, marionetas de 10 cm, y para los planos aún más amplios teníamos marionetas de 3 o 4 cm. No teníamos dinero para hacer grandes decorados, así que jugamos con las escalas para crear una ilusión de grandes espacios. Los esqueletos de las marionetas grandes estaban hechos de acero o de titanio, pero los de las pequeñas eran más flexibles y nos permitían variar los movimientos y multiplicar los efectos. Para la escena de apertura, utilizamos tres tallas diferentes de marionetas y jugamos con los efectos de contraste entre lo más pequeño y lo más grande. Esta idea está inspirada en **El cuento del zorro**."

"Ya en **Academia Rushmore** utilicé los montajes, las viñetas, los tableaux vivants, y en **Los Tenenbaums** también. No estoy seguro de saber de dónde procede todo esto. La inspiración debe ser francesa, quizás esté conectado con Truffaut, no lo sé, o con Godard. En **Bottle Rocket**, Godard era el cineasta en el que más pensaba: la puesta en escena, los planos filmados contra las paredes..."

Wes Anderson

Tengo la impresión de que los directores que han adaptado de forma más rica y personal los libros infantiles de Roald Dahl a la gran pantalla son, al mismo tiempo, los que más empatía sentían hacia la obra para adultos del escritor británico. Sobre todo, porque considero que, para entender el humor negro y el sentido crítico que se encuentran en formato embrionario en novelas como "Charlie y la fábrica de chocolate" (1964) o "Danny, el campeón del mundo" (1975), resulta imprescindible comprender y admirar la libertad con la que el autor desarrolla ambas características en trabajos como "Mi tío Oswald" (1979) o sus relatos cortos —los cuales gustaban lo suficiente a Hitchcock como para adaptar seis de ellos<sup>1</sup> en su serie **Alfred Hitchcock presenta** (*Alfred Hitchcock Presents*, 1955-1962)—. De la misma manera, tras la supuesta inocencia y los mensajes constructivos que encierra una novela corta para niños como "El super-

1. En concreto, "Apuestas", "Veneno", "La señora Bixby y el abrigo del coronel", "La patrona", y los muy populares "Hombre del Sur" y "Cordero asado", la mayoría de ellos recopilados en "Relatos de lo inesperado" (1979).



zorro" (1970), Dahl ofrecía una visión bastante belicosa de la lucha de clase —con el Sr. Zorro, representante de la clase trabajadora, robando para sobrevivir a la burguesía que forman los granjeros, Benito, Buñuelo y Bufón—, así como ciertas imágenes que parecen referir a su experiencia directa en la Segunda Guerra Mundial —como las excavadoras destruyendo el hogar de los zorros, o los animales escondidos bajo tierra como refugiados, desesperados y hambrientos—.

A la hora de convertirla en un largometraje en **FANTÁSTICO MR. FOX**, Wes Anderson ha respetado a rajatabla esas ideas, pero además las ha enriquecido aportando su propia personalidad como cineasta. Ahí reside, de hecho, la mayor virtud que atesora esta adaptación: que el respeto reverencial que el director demuestra tanto hacia la obra original como al propio Dahl —hasta el punto de que la campiña en la que está ambientada la historia está inspirada en Great Missenden, el pueblo de Buckinghamshire en el que vivía el escritor<sup>2</sup>— no le impide llevársela a su propio terreno, transformándola en una comedia repleta de guiños postmodernos que convierte el sencillo conflicto del libro primigenio en una profunda exploración de las discrepancias sociales de sus personajes protagonistas, obligados a encajar dentro de constructos que no les hacen felices. No me parece casual que un director de la misma generación de Anderson como Spike Jonze haya realizado también un film como **Donde viven los monstruos** (*Where the Wild Things Are*, 2009), que también extiende una historia corta, en

2. Es más, el despacho del Sr. Zorro es una reproducción casi fotorrealista del auténtico lugar de trabajo del propio Roald Dahl.



su caso de Maurice Sendak, para acercarse a la infancia desde una sensibilidad adulta, madura: ambos directores se esfuerzan en comprender la mente de los niños, en conectar con ellos y con su mundo, pero en su intento se aprecia cierta dosis de

imposibilidad peterpanesca. De ahí que ambos hayan llevado a cabo películas infantiles que, a la hora de la verdad, no son tales, sino más bien (maravillosos) retornos a la niñez concebidos para el público más veterano.

Al aire melancólico que desprende la película también contribuye su animación stop-motion, supervisada por el especialista Mark Gustafson, y que ha sido llevada a cabo con un cuidado exquisito en la expresividad y en el movimiento de sus personajes animalizados, lo que evidencia la influencia sobre el proyecto —reconocida por el propio Anderson— de **El cuento del zorro** (*Le roman de Renard*, 1937). No sólo porque el autor ha intentado acercarse a la maestría con la que Ladislav Starewicz llevara a la gran pantalla las fábulas englobadas dentro del conjunto de poemas “Roman de Renart” —cfr. el similar uso de planos de conjunto, que les sirve a ambos para vincular a los personajes con más fuerza con los paisajes en los que se mueven—, sino también porque ha transformado el mundo puramente animal de Dahl, empleando el antropomorfismo mucho más radical de dicha obra literaria francesa. Así, de la misma forma que ésta llevaba a cabo una deliciosa sátira social mediante una parodia de la novela cortés de los siglos XII y XIII, el director estadounidense ha utilizado “El superzorro” como base para ironizar sobre nuestro entorno actual y, volviendo un poco a su mensaje original de fondo, sobre los condicionamientos y las restricciones de comportamiento que nos marca la sociedad. De hecho, en esta adaptación cinematográfica, el Sr. Zorro no es el padre voluntarioso y decidido que describía Dahl en su texto, sino que se parece bastante más al pícaro y embaucador *Renart* de las mencionadas fábulas galas —la transformación del *Tejón* (Bill Murray) del original en el abogado del protagonista también es un claro guiño a la película de Starewicz—. La decisión de escoger a George Clooney para el papel responde, pues, a un inteligente aprovechamiento por parte de Anderson de su imagen de crápula cultivada, sobre todo, en la saga iniciada con **Ocean’s Eleven** (Steven Soderbergh, 2001): de ahí que los robos en las granjas estén planteados como si salieran de una “caper movie”, todo un guiño a dichos films.

Un cambio que le permite al director introducir en la construcción dramática del film un tema que, lógicamente, esquivaba un texto tan (en apariencia) ingenuo como

el de Dahl, y que sintoniza tanto con el género noir como con el western: el enfrentamiento de su protagonista a las consecuencias de un pasado delictivo. Mediante su labor de puesta en escena, Anderson remarca esa doble influencia en algunos momentos —cfr. la música de Alexandre Desplat durante los tiroteos de los granjeros, claramente influida por las incursiones en el spaghetti-western de Morricone— o en otros —cfr. la presentación de *Franklin Bean* (Michael Gambon) entre sombras, caracterizándolo como un cruce entre un capo mafioso y una “mastermind” criminal a lo *Mabuse*—, en una nueva muestra del postmodernismo (bien entendido) que caracteriza su estilo cinematográfico. No obstante, no se trata tanto de un simple detalle formal, meramente estético, como una oportunidad para introducir un cierto itinerario de redención para el *Sr. Zorro*, al que el director muestra como un cleptómano reincidente —el retrato que el film realiza de dicho trastorno, sin ser demasiado realista, sí refleja con cierta fidelidad el conflicto moral que éste provoca— que arrastra a la miseria, sin pretenderlo, a toda la comunidad animal. La asimilación de su papel de líder no surge, pues, de la egolatría y la seguridad del personaje, sino que también supone una forma de intentar compensar el daño causado por su vuelta a las andadas, de reubicar las cosas y subsanar todo lo que ha provocado. Ahí juega un papel fundamental la *Rata* (Willem Dafoe), en esta adaptación cinematográfica una especie de pandillero afrancesado que viene a ser una proyección tanto del pasado del protagonista como de lo que éste podría haber llegado a ser de haber continuado con su carrera criminal. Su enfrentamiento es, pues, una lucha entre doppelgangers —no es casualidad que ambos sigan enamorados de la misma mujer, la *Sra. Zorro* (Meryl Streep)— que marca un definitivo paso adelante por parte del personaje de Clooney a la hora de asumir la responsabilidad respecto a sus actos pasados.



Pero además, Anderson le añade a la narración de Dahl otra dimensión que no estaba presente en la misma, el conflicto paterno-filial del protagonista con su hijo, *Ash* (Jason Schwartzman) —un tema que, en todo caso, sintoniza a la perfección con la obra infantil del escritor británico—. No es casual que el protagonista de **Academia Rushmore** vuelva a interpretar, aunque sea solamente a través de un trabajo vocal, un papel de adolescente peculiar y desclasado tan en sintonía con su anterior *Max Fischer*: si Kent Jones afirmaba que **Life Aquatic** parecía una película dirigida por dicho personaje, otro tanto podría decirse de **FANTÁSTICO MR. FOX** —en lo que quizá



encajarían los homenajes videojueguiles que van apareciendo durante el metraje, como ese robo planteado como un juego de plataformas de “scroll” lateral o esa persecución en primera persona, al más puro estilo “shooter”—. Lo más interesante es que su personaje viene a representar el conflicto, recurrente en la obra del director estadounidense desde sus primeros films, entre una figura paterna (o materna) de personalidad abrumadora y su vástago (o vástagos), que intenta no quedar empequeñecido por la alargada sombra de su progenitor, e incluso se atreve a competir con él para demostrar su valía. Claro que en este caso, y a diferencia del resto de sus películas, se produce una reconciliación final entre ambos personajes porque su recorrido dramático les lleva a una misma

conclusión íntima relativa a las expectativas ajenas, y que Anderson resume en la bellísima imagen del lobo salvaje —otro guiño del autor a **El cuento del zorro**— alzando el puño en solidaridad con el protagonista: una emotiva reivindicación de la necesidad de aceptar la propia naturaleza. Pero que la película se cierre con un previsible happy ending —aunque el director altere el final escrito por Dahl, dándole un giro irónico repleto de retranca— no significa que no exude tanta personalidad como el resto del metraje. Y es que hay pocos directores que tengan la sabiduría necesaria para combinar el uso de una canción pop —en este caso, “Let Her Dance” de The Bobby Fuller Four— con un movimiento de cámara, provocando con ello una emoción tan auténtica y tan intensa.

#### Texto (extractos):

*Tonio L. Alarcón, “Fantastic Mr. Fox: carta de amor a la infancia”,  
en rev. Dirigido, marzo 2010.*

*Vincent Malausa & Jean-Philippe Tessé, “Conversación con Wes Anderson:  
a bordo del Anderson Limited”, rev. Cahiers du Cinema España, abril 2010.*

Aunque lo parezca, **FANTÁSTICO MR. FOX** no es una película de animación. Es, simple y llanamente, una película de Wes Anderson. Dada la ingente cantidad de



tecnología que requieren, la animación y la ciencia ficción semejan los géneros menos propicios para el autor cinematográfico, reconvertido de repente en un mero capataz encargado de lidiar con un batallón humano tan altamente tecnificado como carente de alma. Cine de productor por excelencia, la animación hasta constituye un hábitat hostil para una película como **FANTÁSTICO MR. FOX**. Quizá por esa razón resultaba tan extraño ver la película de Anderson entre las nominadas en la categoría de mejor producción de animación en la última ceremonia de los Oscar. Y claro, la ganadora fue **Up**, una (gran) película de animación. Pero **FANTÁSTICO MR. FOX** tendría que haber competido en otra categoría, la de películas (a secas)..., y haber ganado no hubiese constituido ninguna injusticia.

Podemos reconocer sin embargo la deuda de Anderson con la animación o con el cómic, tanto en sus personajes como en su forma de concebir el relato, a la manera de una sucesión sintética y elíptica de viñetas. De ahí que ante una historia protagonizada por zorros, topos, conejos o zarigüeyas, antes que por un género, Anderson se haya decantado por una técnica que le posibilitaba un dominio absoluto de todos sus recursos expresivos. Esta es la gran ventaja de la animación, recrear todo un universo y, la gran paradoja, ponerlo al servicio de un autor protegiéndolo de las inclemencias de la imagen real, de las caprichosas voluntades del azar. Anderson y su director de animación, Mark Gustafson, algo así como su "intérprete", se han inclinado por un estilo tradicional, la artesanía de la stop-motion, tan alejado de la aparatosidad de la animación digital, tan imperfecto, pero también mucho menos artificial, más "vivo" podríamos decir, en la medida en que saca a la luz todas las costuras, facilitando que prestemos



atención al grano de las voces antes que al virtuosismo de la técnica. Detrás de esas voces, por supuesto, están unos actores que dan cuerpo a unos personajes debidos a Roald Dahl, pero que, con sus sempiternos conflictos paterno-filiales, son puro Wes Anderson. O el Wes Anderson más puro y perfecto.

Con ocasión del estreno de **Los Tenenbaums** y a propósito de las tres primeras películas de Wes Anderson, el gran Marcelo Panozzo escribía en la revista argentina "El Amante": "...son

cuentos en los que hay rencor y hay desolación, en los que hay pérdidas reales que apenas se mencionan y pérdidas simbólicas del tamaño de la pantalla, sobre las que están bordadas las historias. Pero es muy fácil ver la gracia que sigue a la tormenta, esa manera única en la que los tres abatidos protagonistas de las películas de Anderson pelean (muchas veces con malas armas) por encontrar un lugar en el mundo que sea más mullido y más cálido. Ese eterno retorno a un lugar en el que jamás habían estado". El cine de Anderson es un cine melancólico por excelencia, un cine que, particularmente en las dos películas que suceden a **Los Tenenbaums**, **Life Aquatic** y **Viaje a Darjeeling**, nos habla del pasado, de un mundo perdido, de la necesidad de recuperar algo, una relación familiar, afectiva o un estado de ánimo, que se perdió irremediamente en algún momento. Es un Anderson nostálgico y ensimismado que dilata el tiempo y los planos, el Anderson más reflexivo y menos físico. **FANTÁSTICO MR. FOX** apenas responde a esa tipología y, como ya ocurría con **Bottle Rocket** o **Academia Rushmore**, se trata de una película más atenta al futuro de sus personajes, hasta cierto punto una película que podríamos calificar de optimista, aunque se trate en última instancia de un optimismo desencantado. El destino parece condenar a todos los personajes de Anderson, en los que palpita el sentido trágico de lo inexorable: son prisioneros de una forma de ser que los condena a tomar las decisiones equivocadas, aún a sabiendas de las consecuencias que acarrearán. "Somos animales salvajes", reconoce la resignada esposa, *Felicity*, casi como la única forma de aceptar la pulsión de Foxy por el peligro. Pero también ahí late el reconocimiento de los

errores del pasado (“No debería haberme casado contigo”), el pensar que Foxy podría llegar a aceptar una vida más acomodada viviendo, como todos los zorros, en una madriguera y dedicado a sus artículos periodísticos. Una utopía que pretende desterrar la crueldad, maquillando unas formas de vida en las que la muerte está muy presente, para las gallinas, las ratas o los zorros. El mismo Sr. Fox se pregunta “cómo puede ser feliz un zorro sin una gallina entre sus dientes” para de inmediato devolvernos al Foxy cruel, cínico y amante de los riesgos, aunque esos riesgos sean innecesarios la mayor parte de las veces. Anderson parece renegar también de sus películas precedentes, un peligroso callejón sin salida, y volver a sus orígenes, a su esencia.

No puede haber acción cuando no se deja de mirar atrás o cuando la única razón para avanzar es restañar las heridas del pasado. Una vez que Foxy decide retomar su vida salvaje, esa a la que se debe todo zorro, y pone en marcha su plan maestro, la melancolía desaparece y el presente adquiere todo el protagonismo, de una forma si se quiere un tanto irresponsable, pero eso es algo que Foxy será incapaz de reconducir. Lo hecho, hecho está y Anderson ya puede acelerar el relato y convertirlo en un enfrentamiento físico entre unos héroes, en algunos casos héroes muy a su pesar, y los villanos representados por los granjero, *Boggis, Bunce y Bean*. Todos ellos retratados con mucho amor, pero sin ocultar los aspectos más sórdidos, en especial la indisimulada codicia de unos y otros. El montaje se vuelve trepidante; todas las acciones parecen presididas por una sensación de urgencia. Un único plano de apenas veinte segundos resume el asalto de Foxy y Kylie a la granja de Bunce: en primer plano un vigilante y a su espalda, cinco monitores en los que vamos viendo el desarrollo de toda la acción.

Las canciones presiden la puesta en escena y son éstas (Beach Boys, Rolling Stones, la autoparodia de Jarvis Cocker) las que, en conjunción con la música de Alexandre Desplat, definen el cine de Anderson: olvidémonos de la animación, **FANTÁSTICO MR. FOX** es una película musical. La letra que entonan Anderson y sus personajes es la de la solidaridad del mundo animal, los habitantes del subsuelo a los que Foxy alienta a ser aquello que su ADN dicta que son, animales salvajes, y a no desperdiciar el tiempo con absurdas pretensiones (familiares, económicas, humanas, en definitiva) que no hacen más que traicionar a su raza. De ahí esos dos bellos momentos que sintetizan este mensaje y que Anderson reserva para la conclusión. En primer lugar, el encuentro fortuito con el lobo, sabedores el uno y otro, el zorro y el lobo, de su mutua animadversión, pero que ambos salvan con un saludo ¡puño en alto! El brindis final tampoco deja lugar a dudas y ese grito (“¡Por nuestra supervivencia!”) anuncia que todos ellos son conscientes de que han ganado una batalla, pero que la guerra exigirá nuevos sacrificios.

Texto (extractos):

Jaime Pena, “Fantástico Mr. Fox: con amor y sordidez”,  
en rev. Cahiers du Cinema España, abril 2010.







mas canónicas que es difícil encontrar en otras épocas recientes, al menos en el género de la comedia, que se distancia del estilo Allen y la impronta Apatow. Anderson, como Payne, llega a la comedia por otras vías y apuesta por una mescolanza estilística que ha tomado un cuerpo preciso y diferencial desde los tiempos de **Los Tenenbaums**.

De nuevo la familia aparece como eje vertebrador, aunque en este caso no es eje vector. Las familias organizadas como tales aunque al modo de Anderson —**Los Tenenbaums**, **Viaje a Darjeeling**, **Fantástico Mr. Fox**— o las familias imaginarias —la que monta el oceanógrafo *Steve Zissou* con su tripulación en **Life Aquatic**— vuelven a estar presente en **MOONRISE KINGDOM**.

Son familias, por supuesto, completamente fuera de lo común, construidas a partir de clichés que son revisitados de manera airada y cruel, pero también comprensiva, cálida y hasta edénica: mundos imposibles desde un acercamiento realista que conforman, curiosamente, una mirada frontal a las relaciones más características del ente familiar.

Pero la familia es solo el sustento del relato, la familia de la adolescente huida y la familia o núcleo familiar que forman los boy scouts, de cuyo campamento escapa el chico. Como si se tratara de una revisitación de las películas sobre parejas adolescentes en fuga del género negro, los dos atípicos personajes creados por Anderson huyen tras un año de desencanto en cada uno de sus contextos y la promesa de que, juntos, encontrarán un mundo mejor. Tampoco es que escapen de un ambiente castrador. Puede serlo el del campamento de boy scouts, llamado campamento “Ivanhoe” aunque no tenga nada de heroico ni de medieval o aventurero, pero el tratamiento que le confiere



Anderson ridiculiza la jerarquía y la disciplina inherentes a este tipo de vida desde la primera secuencia. Por el contrario, la familia de la muchacha, capitaneada por Bill Murray y Frances McDormand y con otros tres hijos que escuchan música clásica por la radio, es la característica familia disfuncional —siempre al estilo Anderson— pero a la vez atractiva en su propia locura. Huir de allí es escapar de una cierta libertad.

De estas dos formas de vida antagonicas huyen los jóvenes *Sam* y *Suzy* por bosques y montañas hasta instalarse en una suerte de edén perdido filmado por Anderson con esa intencionalidad (no en vano se convierte en la última y casi nostálgica imagen de la película). Un lugar en la costa, en la arena, donde instalan su tienda de campaña y bailan y se abrazan, y se besan por vez primera —con molesta arena en los labios, como recalca *Sam*— mientras un viejo aparato reproductor de discos permite escuchar una canción de Françoise Hardy, icono del pop francés de los sesenta, que lo dice todo sobre los primeros amores y los amores de un verano, “Le temps de l’amour”.

Evidentemente, la historia está tratada por Anderson en clave de fantasía malévola e imposible, en un espasmo de parodia surrealista de algunos de los tópicos más reconocibles de la sociedad norteamericana, de los sesenta y de la actual. La huida de los dos muchachos, él ataviado aún de boy scout y con el característico sombrero de trampero a lo Davy Crockett, ella con una boina rosada a lo Bonnie Parker —dos personajes que representan dos maneras distintas de vida violenta norteamericana—, no es más que una buena excusa, apuntalada en momentos de distensión neoromántica como el anteriormente citado o en secuencias de violencia elíptica —cuando el resto de boy scouts cerca a la pareja



en lo alto de la loma y acaban corriendo des-pavoridos tras ver cómo se maneja Suzy con las tijeras—, para mostrar el retrato de una comunidad cerrada y ridiculizada en todos sus elementos escénicos: el estilo de filmación compartimentado de Anderson, el

vestuario llevado al límite, el tipo de fotografía y color y el juego cómplice de los actores, algo indispensable en el cine de Anderson y que aquí se cobra jugosas víctimas en Bruce Willis como jefe de la policía, Tilda Swinton en el papel de una estirada representante de los servicios sociales, el culto al orfanato y el manejo indiscriminado del electroshock, Edward Norton en la piel del comprensivo jefe de los boy scouts, Frances McDormand —que casi siempre tiende hacia una cierta parodia salvo casos muy puntuales— y Bill Murray haciendo de Bill Murray en el cine de Anderson, que no es lo mismo que ejecutar su estilo hierático de comicidad a las órdenes de Jim Jarmusch o Sofia Coppola, otros dos cineastas que han entendido perfectamente el reciclaje cómico de uno de los cazafantasmas originales. No falta la figura de un narrador que está tan dentro como fuera del relato (divertido Bob Balaban) y el concurso de actores representativos del estilo Anderson (Jason Schwartzman), así como un buen número de secuencias casi autónomas tanto en casa de los *Bishop*, la familia de *Suzy*, como en la comisaría de policía —filmada siempre de la misma manera, en un plano lateral de Bruce Willis al teléfono conjugado, mediante simple polivisión, con el de su interlocutor al otro lado de la línea— y en el campamento de boy scouts, más cercano a un “cartoon” que a una película con personajes de carne y hueso.

Precisamente la influencia de los dibujos animados en Anderson se expande aún más que en otras ocasiones en **MOONRISE KINGDOM**, donde muchos de los personajes son más “cartoon” que en la propia **Fantástico Mr. Fox**. De hecho, el guión firmado por Anderson y Roman Coppola para **MOONRISE KINGDOM** podría haberlo escrito, con variantes, el Roald Dahl de la familia de *Sr. Fox*. *Los Bishop* parecen una continuación de *los Tenenbaums*, aunque con otras edades y otros problemas de relación, filtrados por *la familia Fox*, un universo propio, cerrado en sí mismo, sin leyes naturales más allá del deseo lícito por parte de los padres de recuperar a su hija extrañada y huida con un chico ataviado con sombrero de castor. A partir de esa huida, y como es habitual en los relatos literarios o fílmicos que horadan en una superficie apacible para adentrarse por vericuetos más sorprendentes e inesperados, salen a la luz determinados conflictos y relaciones entre los “mayores” que Anderson observa desde

la distancia, entre el respeto y la corrosión: así, la historia entre la señora *Bishop* y el jefe de policía, filmada inicialmente en plano general en teleobjetivo, en plena naturaleza, lejos de los espacios cerrados e inalterables que componen la mayor parte de la película.



Los escenarios definen casi mejor a los personajes que su propio comportamiento o aquello que dicen y cuando lo dicen. La comisaría, el campamento y la casa de los *Bishop*, espaciosa y vintage, de colores vivos filmados a veces de manera opaca, lo que crea un contraste muy sugerente y provisto de esa irrealidad con la que Anderson trabaja a fondo en casi todas sus películas, la misma irrealidad que emana de la confección del vestuario, especialmente en todo lo concerniente al espectáculo del Arca de Noé en la iglesia, previo a la catarsis final aumentada por el componente eléctrico de una tormenta y el flujo de una riada. El resultado es una especie de fabulación americana que muestra el reverso de la estética de Norman Rockwell operando a veces sobre el ideario de aquel minucioso retratista del “american way of life”: los encuadres en casa de los *Bishop*, con *Suzy* leyendo apoyada entre dos estanterías de discos situadas encima de un armario bajo mientras sus tres hermanos pequeños juegan frente a ella estirados en el suelo alfombrado, remiten forzosamente a la clásica imagen familiar estadounidense de los sesenta, aunque lo que muestra el film no es el edén —el edén queda escondido en la costa de Nueva Inglaterra, junto a la playa donde pueden refugiarse durante una solo día los adolescentes evadidos—, sino la antesala de la rebelión y el inconformismo. Nada puede tomarse definitivamente en serio en el cine de Wes Anderson, tan irreal, tan situado fuera del mundo que conocemos, tan estilizado y al mismo tiempo mordaz y cruel, extraño hasta de sí mismo, pero tampoco conviene tomárselo a broma. **MOONRISE KINGDOM** fue definida en Cannes por su director como lo más parecido a un libro de literatura infantil (*Suzy* lleva en su viaje una maleta repleta de libros para niños). En definitiva, una película artesanal, emotiva, evocadora, fabuladora, cruel, absurda, con ese toque excéntrico antes en el gesto que en la pausa, en el detalle que en el conjunto, una comedia de autor en tiempos de inclemencia social.

Texto (extractos):

Quim Casas, “Moonrise kingdom: mundos absurdos y emotivos”,  
en rev. Dirigido, junio 2012.



**Viernes 26 • 21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario  
(Antigua Facultad de Medicina  
en Av. de Madrid)**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **EL GRAN HOTEL BUDAPEST**

(2014) • EE. UU.-Alemania • 100 min.

**Título Orig.** The Grand Budapest Hotel.

**Director.** Wes Anderson. **Argumento.**

Hugo Guinness y Wes Anderson. **Guión.**

Wes Anderson. **Fotografía.** Robert Yeoman (1.37 / 1.85 / 2.35 Technovision -

Kodakcolor). **Montaje.** Barney Pilling. **Música.**

Alexandre Desplat. **Productor.** Wes

Anderson, Scott Rubin, Jeremy Dawson y

Steven M. Rales. **Producción.** Scott Rudin

Productions - American Empirical Pictures

- Indian Paintbrush - Studio Babelsberg

**Intérpretes.** Ralph Finnes (*Gustave*), F. Murray Abraham (*Moustafa*), Mathieu Amalric (*Serge*), Adrien Brody (*Dimitri*), Williem Dafoe (*Jopling*), Jeff Goldblum (*Kovacs*), Harvey Keitel (*Ludwig*), Jude Law (*el joven escritor*), Bill Murray (*Ivan*), Edward Norton (*Henckels*), Saoirse Ronan (*Agatha*), Léa Seydoux (*Clo-tilde*), Jason Schwartzman (*Jean*), Tilda Swinton (*madame D.*), Tom Wilkinson (*el autor*), Owen Wilson (*Chuck*). **Versión original en inglés con subtítulos en castellano.**

*Oso de Plata del festival de Berlín.*

*4 Oscars: Música, Dirección Artística (Adam Stockhausen & Anna Pinnock), Vestuario (Milena Canonero) y Maquillaje y Peluquería (Frances Hannon & Mark Coulier).*

*5 candidaturas: Película, Director, Fotografía, Guión Original y Montaje.*

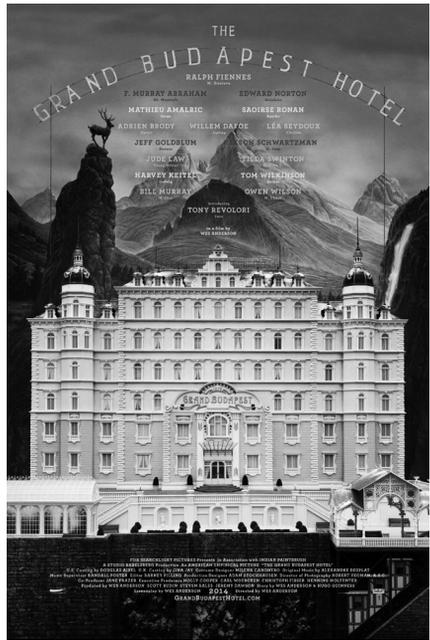
*Película nº 15 de la filmografía de Wes Anderson (de 17 como director)*

*Música de sala:*

**El Gran Hotel Budapest** (*The Grand Hotel Budapest*, 2014) de Wes Anderson

Banda sonora original de **Alexandre Desplat**

Wes Anderson es uno de los directores norteamericanos actuales que han generado un mundo más personal, único e intransferible, consiguiendo poco a poco cautivar a un tipo de fan ilustrado, a medio camino entre el cinéfilo clásico y el aficionado más joven,





gracias a su esencial referencia a modelos clásicos (la screwball comedy, la animación stop motion, el cine de aventuras de la época dorada o el melodrama deconstructivo de los años 70) conjugado con un espíritu transgresor de formas narrativas y visuales. El resultado de todo ello es una filmografía brillante, rica, unida por denominadores comunes claros pero también evolutiva en cada título. En muchas ocasiones, Anderson no ha sido muy bien comprendido o ha sufrido un cierto rechazo inicial por su excesiva introspección en sus obsesiones, como pudo ser el caso de la magistral **Life Aquatic**, que tuvo la mala fortuna de ser la siguiente película que dirigió tras **Los Tenenbaums**, que provocó su espectacular reconocimiento por crítica y público. Tras llevar hasta el límite el concepto de la fábula y el cuento en sus últimas películas, sobre todo en **Fantástico Mr. Fox**, un precioso y preciosista film con alma de fábula de Esopo animado en stop-motion, Anderson se plantea en **EL GRAN HOTEL BUDAPEST** una especie de “summa” de lo que ha venido siendo su cine hasta el momento. En cierta manera, la galería de personajes que pueblan la última película de Anderson son versiones más o menos reconocibles de personajes ya conocidos, e incluso las historias que circulan por el laberíntico recorrido de la película tienen ecos de otros títulos del autor. **EL GRAN HOTEL BUDAPEST** intenta ser la obra cumbre del director, quizá un punto y aparte para poder dirigir sus próximos trabajos a otros universos formales y conceptuales, o simplemente un deseo de codificar su filmografía en una historia de historias, situada en un lugar imaginario —en la mejor tradición de las comedias en países de ficción como **Sopa de ganso** (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933), imprescindible la cita a los hermanos Marx— en una época que ya pertenece a la leyenda.

La estructura de **EL GRAN HOTEL BUDAPEST** es la del típico cuento dentro de otro cuento dentro de mil historias. El personaje bisagra que sirve para recorrer ese territorio



plagado de personajes fantasmales y narraciones imposibles es el legendario conserje del Gran Hotel Budapest, *Gustave H.* (el mejor Fiennes desde **La lista de Schindler**), siempre ayudado por el fiel botones *Zero Moustafa* (Tony Revolori), que se verá involucrado en un caso de robo y asesinato de la misteriosa condesa *Madame D* (excelente Tilda Swinton). Las historias de personajes, siempre sorprendentes e inusuales se suceden, teniendo además el privilegio de estar interpretados por rostros como Bill Murray, Owen Wilson, Tom Wilkinson, Bob Balaban o Léa Seydoux. Todo ello ilustrado con una preciosista dirección artística, la inclusión de la inevitable animación y toques personales del director, como ese amor siempre explícito por los trenes. Anderson decide además romper la narrativa con un clímax final de acción (poco frecuente en el realizador) que incluye un tiroteo y que recuerda los mejores momentos de la comedia clásica, un slapstick contenido entre Frank Tashlin, Jerry Lewis, Stanley Donen y Richard Quine que inserta el sentido de la comedia mágica de un Mitchell Leisen o un Preston Sturges.

**EL GRAN HOTEL BUDAPEST** es una alegoría sobre la memoria de lo diferente, de lo bello, de cómo la historia destruye no solo a hombres y lugares, sino también la imaginación. Es un retrato de una época perdida, de una forma de vivir olvidada, que solo pertenece ya al poder de la fabulación de unos pocos. Porque el cineasta empleando la cámara de 35 mm de manera interactiva, cambiando formatos y lentes según la época o las historias (llegando a utilizar el formato 1:37 de manera brillante) está invocando una forma de hacer cine que, inexorablemente, están matando las nuevas tecnologías y su abuso mediático. Anderson es un arqueólogo de la memoria, un fabulador de los sueños perdidos, siendo su mundo los restos de una forma de entender



el relato que solo se puede articular desde lo narrado. No es de extrañar que la principal referencia literaria de la película de Anderson la podamos encontrar en el escritor austriaco Stefan Zweig, autor de brillantes biografías de personajes ilustres y malvados —la mejor, sin duda “Fouché, el genio tenebroso” (1929)— y novelas de inexplicable

poder ficcional como “Novela de ajedrez” (1941), ejemplo de ilustrado en una época destruida por el fascismo y la vulgaridad cultural que surgió de la posguerra.

**EL GRAN HOTEL BUDAPEST** se convierte de esta manera en el mejor y el más completo de los cuentos visuales de Anderson (junto con **Life Aquatic y Fantástico Mr. Fox**), un film que culmina una trayectoria brillante y coherente y plantea interrogantes sobre el futuro de la carrera del director. Es difícil, por no decir casi imposible, que Anderson pueda superar con éxito la complejidad referencial, visual e íntima de esta última obra suya sin caer en el exceso. **EL GRAN HOTEL BUDAPEST** da pistas sobre ese cambio necesario en el autor al incluir acción, prescindir de canciones pop y dejar, por ejemplo, el protagonismo musical al gran Alexandre Desplat, posiblemente el compositor más en forma de la actualidad. Sus imágenes desprenden un sentimiento de legado, de fascinación por el camino andado, pero en cierto modo pone el listón de la próxima obra de Anderson muy, muy alto. Cuento de un tiempo perdido, que podría ser definido como una versión pop de **El año pasado en Marienbad** (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961) o referenciar sin problemas al Ophuls de **La ronda** (*La ronde*, 1950) o al Powell de **Vida y muerte del Coronel Blimp** (*The life and death of colonel Blimp*, 1943), la última obra de Anderson nos plantea un debate más allá de sus hermosas imágenes y de la fascinación de sus personajes. La opción entre un cine que realmente abra vías emocionales y enriquezca la memoria del espectador o un espectáculo vacío, coyuntural; no ya pura exhibición tecnológica sino productos, cada vez más habituales, que son elevados a la categoría de obras maestras por opiniones cada vez menos reflexivas. La belleza de **EL GRAN HOTEL BUDAPEST** subraya el poder de fascinación que tiene el verdadero carácter de autor, algo que pocos realizadores de Hollywood y Europa parecen conservar, y que no es sinónimo de aislamiento, audiencias minoritarias ni bostezos generalizados. El reconocimiento que **EL GRAN HOTEL BUDAPEST** tuvo en el Palmarés de la reciente Berlinale puede ser un buen mea culpa por parte de un

evento que, en ocasiones, ha encumbrado mediocridades al Olimpo de los dioses, y que reconocía así que la bella, decisiva, sublime y, porque no, divertida película de Anderson era, posiblemente, lo mejor que se vio en el festival alemán. Anderson fabula desde el bagaje cultural y pop de un norteamericano fiel a sus referencias culturales, que le



serven para reinterpretar y descubrir la grandeza de una Europa que hemos perdido en siglos de guerra, incompreensión, fascismo y, ahora, globalidad mal entendida. Anderson rescata el poder del cuento estrictamente europeo, y lo adapta a la visión multicultural propia de su país, en un proceso de salvación cultural a través de la narración y la imagen que es prácticamente imposible descubrir en el cine de nuestro continente, a no ser por gritos desesperados como el de Paolo Sorrentino y su sublime **La gran belleza** (*La grande bellezza*, 2013). Y ese es el gran poder de la película de Anderson, el de ajustar desde lo imaginario un orden cultural transmitido, en ocasiones perdido y olvidado. **EL GRAN HOTEL BUDAPEST**, además de una película imprescindible y extraordinaria, es una misión noble, un ejercicio de memoria histórica cultural que ejerce de puente entre tradiciones y mensajes en el espacio y en el tiempo. Anderson transgrede así la epidemia de vanalidad y coyunturalidad que disgrega y corrompe el cine contemporáneo y, no solo eso, una cultura sometida al acoso de la barbarie de los necios.

**Texto (extractos):**

Ángel Sala, "El Gran Hotel Budapest: el año pasado en Neo-Freedonia", en rev. Dirigido, marzo 2014.

**Selección y montaje de textos e imágenes:**

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2017

**Agradecimientos:**

Ramón Reina/Manderley  
Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

*In memoriam*

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,  
Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez

# **WES ANDERSON**

Wesley Wales Anderson

Houston, Texas, EE.UU., 1 de mayo de 1969

## **FILMOGRAFÍA** *(como director)*<sup>1</sup>



1. [www.imdb.com/name/nm0027572/?ref\\_=fn\\_al\\_nm\\_1](http://www.imdb.com/name/nm0027572/?ref_=fn_al_nm_1).

- 1994** **Bottle Rocket** [cortometraje].
- 1996** **Ladrón que roba a otro ladrón** (*Bottle Rocket*).
- 1998** **Academia Rushmore** (*Rushmore*).
- 2001** **LOS TENENBAUMS** (*The Royal Tenenbaums*).
- 2004** **LIFE AQUATIC** (*The Life Aquatic with Steve Zissou*).
- 2006** **American Express: My Life. My Card.** [cortometraje publicitario].
- 2007** **Hotel Chevalier** [cortometraje]; **VIAJE A DARJEELING** (*The Darjeeling Limited*).
- 2009** **FANTÁSTICO MR. FOX** (*Fantastic Mr. Fox*).
- 2012** **Cousin Ben Troop Screening with Jason Schwartzman** [cortometraje]; **Moonrise Kingdom: Animated Book short** [cortometraje]; **MOONRISE KINGDOM.**
- 2013** **Prada: Candy** [cortometraje publicitario]; **Castello Cavalcanti** [cortometraje publicitario].
- 2014** **EL GRAN HOTEL BUDAPEST** (*The Grand Budapest Hotel*).
- 2016** **Come together: A Fashion Picture in Motionv** [cortometraje publicitario].
- 2018** **Isle of Dogs.**



EVENTO ESPECIAL / SPECIAL EVENT

**Miércoles 24 mayo** / Wednesday 24<sup>th</sup> may • 20,30 h.

CINEMA-CONCIERTO

*Proyección de western mudo con música en directo*

*Silent western accompanied with live music*

PEDRO DE DIOS (música)

**THE TOLL GATE** (1920) Lambert Hillyer & William S. Hart  
Intertítulos en inglés subtítulos en español / English intertitles with spanish subtitles

Organiza:

Catedra Manuel de Falla

&

Cineclub Universitario / Aula de Cine

**MAYO-JUNIO 2017**

**MEMENTO (II):  
GRANDES PELÍCULAS OLVIDADAS DEL SIGLO XXI  
(especial Neo-Western)**

*MAY-JUNE 2017*

*MEMENTO (II)  
GREAT FORGOTTEN FILMS OF THE 21<sup>st</sup> CENTURY  
(Neo-Western special)*

**Martes 30 mayo** / Tuesday 30<sup>th</sup> may • 21 h.

**APPALOOSA** (2008) Ed Harris  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 2 junio** / Friday 2<sup>nd</sup> june • 21 h.

**DEUDA DE HONOR** (2014) Tommy Lee Jones  
(THE HOMESMAN)  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 6 junio** / Tuesday 6<sup>th</sup> june • 21 h.

**HACHA DE HUESO** (2015) S. Craig Zahler  
(BONE TOMAHAWK)  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 9 junio** / Friday 9<sup>th</sup> june • 21 h.

**SLOW WEST** (2014) John Maclean  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en  
la Sala Máxima del ESPACIO V CENTENARIO  
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

*All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)  
Free admission up to full room*

Organiza:  
CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

Descarga nuestro cuaderno de este ciclo en  
[lamadraza.ugr.es/publicaciones](http://lamadraza.ugr.es/publicaciones)

<http://veucd.ugr.es/pages/auladecineycineclub>  
<http://veucd.ugr.es/pages/AgendaCultural>



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

**LA MADRAZA**  
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR



[lamadraza.ugr.es](http://lamadraza.ugr.es)  
Síguenos en redes sociales:  
facebook, twitter e instagram