

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
CENTRO DE EDUCACIÓN CONTINUA
PROGRAMA DE NUEVAS MODALIDADES DE TITULACIÓN

Los estilemas audiovisuales y narrativos
como elementos representativos de la obra
cinematográfica de Wes Anderson

T E S I S A
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

P R E S E N T A :
NAYELY BARRERA UGARTE



DIRECTOR DE TESIS:
MTRA LILIA RAMOS ORDÓÑEZ
CIUDAD UNIVERSITARIA CD. MX. 2018





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	07
--------------------	----

CAPÍTULO 1

La semiótica general y la semiótica fílmica	15
1.1 El estudio del cine como lenguaje	29
1.2 Definición de estilema y conformación de los estilemas	57
1.3 Bases del análisis cinematográfico	63

CAPÍTULO 2

El cine de Wes Anderson	69
2.1. Biografía	73
2.2. Largometrajes: temáticas e historias	83
2.3. Condiciones de producción y equipo de trabajo.....	105

CAPÍTULO 3

Análisis de los estilemas en el cine de Wes Anderson	119
3.1. Análisis audiovisual	133
3.2 Análisis narrativo	181
3.3 Modelización	221

Conclusiones	225
Fuentes de consulta	233
Filmografía de largometrajes de Wes Anderson	239



INTRODUCCIÓN

La presente investigación se llevó a cabo con la finalidad de demostrar que el cine de Wes Anderson está conformado por estilemas tanto audiovisuales como narrativos, los cuales representan, significan y expresan su obra como artista. Los estilemas surgen a partir de una selección y un uso predilecto de elementos cinematográficos, los cuales ayudan a identificar y caracterizar el discurso y la obra de un autor dotándola de un valor estilístico.

Nos interesaba mucho analizar la presencia y el comportamiento de los elementos que constituyen a los estilemas, y averiguar cómo su selección y utilización le otorgan un valor específico y representativo al cine de Anderson pues siempre hemos admirado y considerado su trabajo interesante y criticable, al grado de cuestionar su constitución y estructura. Por lo tanto decidimos que la mejor herramienta para proceder a investigar sería mediante un análisis cinematográfico, este nos llevaría a lo más profundo de los filmes para poder desentrañar su expresión, composición y significado dentro de sus estructuras narrativas.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

El método que seguimos fue el presentado por Francesco Casetti y Federico Di Chio, ya que lo consideramos adecuado gracias a su sistematicidad y apertura de abordaje. Casetti y Di Chio proponían pensar al texto fílmico como una totalidad para después dividirla en secciones representativas, las cuales pudieran dar información necesaria para el análisis. Después de esta división se estratificaba en partes más pequeñas hasta poder encontrar la raíz, para analizar con base en los códigos cinematográficos y elementos narrativos.

Antes de comenzar con el análisis era necesario conceptualizar y teorizar con base en nuestro objeto de estudio y para ello comenzamos con la definición de cine como lenguaje y así justificar la existencia de los *estilemas* dentro de un sistema correspondiente. En el primer capítulo nos inmiscuimos en la teoría y descubrimos que no podíamos abordar al cine simplemente desde la semiótica general, ya que a pesar de que nuestro problema de investigación precisaba de un análisis del funcionamiento de los signos como elementos, necesitábamos una teoría que se enfocara totalmente al mecanismo o sistema de funcionamiento del cine, que utilizara los conceptos específicos de este lenguaje para poder estudiarlo de manera precisa, y fue así que recurrimos a la *semiótica fílmica*, que como teoría específica se enfoca únicamente al análisis de nuestro objeto de estudio.

Así fue que realizamos un pequeño recorrido por la historia de la semiótica, lo cual nos ayudó en este proceso preanalítico para se-

leccionar de mejor forma la teoría base de la investigación, así como los elementos audiovisuales y narrativos que conforman al lenguaje cinematográfico y que seleccionamos con base en el método antes mencionado para su análisis, tales como la composición, la iluminación, el color, los *inserts*, las tomas cenitales, *slow motion*, *close ups*, paneos, *travellings*, *zooms*, la música y el texto. En el capítulo 1 presentamos una descripción detallada de estos y otros componentes audiovisuales que nos ayudan a entender de mejor forma la composición y creación de los estilemas.

A su vez, describimos brevemente la historia del cine y cómo este se fue transformando naturalmente en un arte que recreaba a la realidad desde una perspectiva fantástica con base del uso de ciertos elementos audiovisuales y narrativos que después se reconocerían como parte de un lenguaje cinematográfico. Este lenguaje es lo que permite al creador articular un mensaje mediante imágenes en movimiento y sonidos, los cuales consideramos adecuados de estudiar desde la perspectiva semiótica ya que funcionan como símbolos.

Partiendo del hecho de que nuestro análisis se basa en el cine de un autor en específico, era también necesario describir y contextualizar sus características principales para poder conocerlo y entenderlo. De esta forma en el capítulo 2 presentamos una semblanza de su biografía y su trabajo profesional. Nos inmiscuimos en algunos datos profundos sobre la niñez y adolescencia de Anderson para

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

establecer un panorama general sobre sus decisiones creativas y artísticas que desde muy temprana edad comenzó a formalizar.

Dentro de ese capítulo también describimos, a grandes rasgos, algunas de las características y temáticas de sus largometrajes, para poder establecer una relación con su obra antes de comenzar el análisis. Consideramos que esto es de gran relevancia pues no podíamos dar paso al estudio sin previamente conocer parte de sus tendencias o preferencias tanto visuales como artísticas.

Otro punto importante dentro de esta contextualización de la vida y el trabajo de Wes Anderson, es la conformación de su equipo de trabajo, ya que debemos reconocer que él no es el único responsable de la creación del significado cinematográfico, pues está respaldado por un grupo de creativos y profesionales del cine que con base en las necesidades estilísticas de Anderson, son las adecuadas para traer a la realidad la idea que él lidera.

Diversos departamentos que conforman las producciones cinematográficas, tales como fotografía, música, diseño de producción, vestuario y reparto, entre otros, están integrados en su mayoría por las mismas personas, con algunas variantes que corresponden a las necesidades de cada realización. En el capítulo 2 expusimos detalladamente a los representantes de este equipo laboral que ayudan y fortalecen la creación de los *estilemas*, no sólo en una película sino

en conjunto, armonizando y entrelazando toda la obra cinematográfica pues su sello estilístico también es constante.

Finalmente, en el capítulo 3 procedemos al análisis audiovisual y narrativo. En el primero describimos los *estilemas* más representativos, los cuales están presentes en todas o en la gran mayoría de sus largometrajes y los ejemplificamos con imágenes para su mejor exposición. Estos elementos fueron seleccionados con base a los códigos cinematográficos que Casetti y Di Chio proponen en su modelo y por supuesto, a los elementos que encontramos pertinentes de estudio una vez que comenzamos a indagar.

El análisis narrativo se realizó con base en los personajes, los ambientes y las acciones para poder describir los sucesos y las resoluciones de los ocho largometrajes. Los resultados pudieron responder satisfactoriamente a la pregunta de investigación y se pudo comprobar que tanto de manera audiovisual como narrativa Wes Anderson ya tiene una muy específica forma de hacer cine, la cual se constituyó desde los inicios de su carrera y se ha mantenido constante hasta la fecha. Aunque sí existe una evolución y perfeccionamiento de su trabajo, es realmente visible un firme uso de elementos específicos en su discurso y expresión audiovisual.

- CAPÍTULO 1 -

**LA SEMIÓTICA
GENERAL Y
LA SEMIÓTICA
FÍLMICA**

En este primer capítulo se especificarán los fundamentos de la teoría semiótica y de la semiótica fílmica que funcionan como base teórica para dar soporte a la investigación. Se definirá al cine como un lenguaje para poder visualizar el campo en el que se encuentra y prevalece nuestro objeto de estudio, los estilemas audiovisuales y narrativos. Se describirán sus características y definirán los elementos que los conforman. A su vez se detallará el concepto de *estilema* y se esclarecerá cómo su existencia aporta en la forma de hacer cine. Finalmente se explicará la estructura y el funcionamiento básico del análisis cinematográfico que utilizaremos como método analítico.

Para poder definir el objeto de estudio de la *semiótica* necesitamos conocer el origen del concepto. Éste nació como *semiología* a partir de la noción de *signo* de Ferdinand de Saussure (1857- 1913), quien la categorizó como “una ciencia que estudi[a] la vida de los signos en el seno de la vida social...” (Casetti, 1980:21).

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

De Saussure fue el pionero en el estudio de la lingüística sincrónica, o bien del estudio del estado de la lengua en general y de sus condiciones necesarias para la existencia (Cobley & Jansz, 2004:7). Su investigación se basaba en las relaciones del signo lingüístico, conformado por un *significante* y un *significado*. A partir de este concepto, todo elemento que conformara un lenguaje era considerado como *signo*, el cual tenía estas dos características que referían a un aspecto material y a un concepto mental respectivamente. Así, la semiología se convierte en la herramienta para estudiar al signo y su funcionamiento dentro de un sistema (García & Finol, 2006:78).

Con el transcurso del tiempo el concepto cambió a *semiótica* cuando el filósofo estadounidense Charles Pierce comienza a teorizar a la realidad desde una perspectiva lógica y metafísica, con lo que “buscaba aquella universalidad de pensamiento que le permitiera comprender la totalidad del mundo, y para ello vio la necesidad de elaborar un sistema con categorías lo más ampliamente abarcativas de las realidades conocidas y cognoscibles” (Zechetto, 2005:49); así, la semiótica de Pierce pretendía ser la ciencia de la “explicación e interpretación del conocimiento”. (Zechetto, 2005:49)

Para Pierce, el signo no se componía sólo de dos categorías, sino de tres: el *objeto*, el *representamen* y el *interpretante*, los cuales, al igual

que el significante y significado de De Saussure involucraban un proceso mental e interpretativo del signo. Con base en esta concepción el signo se clasificaba en *ícono*, *índice* y *símbolo* (Zechetto, 2005:63).

Las terminología de semiología y semiótica se utilizaba arbitrariamente, la primera por los teóricos europeos que seguían el pensamiento de Saussure, tales como Hjelmslev, Barthes, Levi-Strauss, Jakobson y Eco, entre otros; y la segunda por teóricos estadounidenses que se referenciaban a Pierce, algunos como Morris y Sebeok (Casetti, 1980:23). Pero con el desarrollo del estudio de esta ciencia se logró una “homologación <<institucional>> [que] ha permitido terminar con el conflicto: *semiótica* ha sido asumido como término de conjunto <<neutro>>, y es en ese sentido en el que lo usaremos nosotros (Casetti, 1980:23).

Las limitaciones de la semiótica en un inicio recaían justamente en su base, la expresión de signo. Humberto Eco critica esta restricción, ya que “si la semiótica fuera la ciencia que estudia los signos, quedarían excluidos de este campo muchos fenómenos que actualmente se llaman <<semióticos>> o son de su competencia” (Eco,1986:19).

Algunos de los fenómenos que Eco considera capaces de ser analizados por una semiótica son, por ejemplo, *la teoría de la información*. Ésta se refiere a la mera transmisión de señales, que

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

no son rigurosamente signos ya que unitariamente no tienen un significado por ellos mismos. En el lenguaje animal, que transmite información entre animales, no se puede saber con exactitud qué significa el sonido que emulan, y por último el lenguaje musical, cuya unidad mínima sería la nota, no funciona como signo tampoco (Eco,1986:20).

De esta forma surge la necesidad de una semiótica que pudiera abarcar el estudio de diferentes lenguajes y procesos comunicativos. Umberto Eco (1932-2016) postula en su libro *La estructura ausente* que la semiótica no sólo debe estudiar los sistemas de signos formales, sino también la cultura como procesos de comunicación (Eco,1986:32-40). La cultura entonces se puede ver desde una perspectiva comunicativa y ésta puede tornarse como unidad de significado, o, en otras palabras, utilizarse como signo (Eco,1986:40).

Con base en estas necesidades se da el concepto de *semiótica general*, la cual es “capaz de explicar toda clase de casos de función semiótica desde el punto de vista de sistemas subyacentes relacionados por uno o más códigos” (Eco, 2000:17). Para esto, Eco tuvo que establecer dos teorías que pudieran sustentar la semiótica general: *la teoría de los códigos* y *la teoría de la producción de signos*.

La teoría de los códigos “propone un número limitado de categorías que pueden aplicarse a cualquier función de signo, tanto si se refiere ésta al universo verbal como si se refiere al universo de los artificios no verbales” (Eco, 2000:12). Mientras que la teoría de la producción de signos busca cambiar el paradigma de la necesidad de “hacer una tipología simplificada de los diferentes tipos de signos, en particular al reducirlos a la tricotomía de Pierce de símbolo, ícono e indicio, que [...] ya no se sostiene” (Eco, 2000:12), se busca ampliar estas categorías para abarcar el estudio de más lenguajes.

Los códigos podían ser reconocidos como una serie de señales, un conjunto de contenidos -o sea un sistema semántico- y como una respuesta del receptor de un mensaje y Eco retoma todas estas características para sintetizarlos en un “sistema o estructuras independientes de otros sistemas”. Con base en esta definición, “el código es el que determina las reglas para generar signos” con un valor expresivo y de contenido (Muñoz, 2005: 350).

De la teoría de la producción de signos, Eco pretendía esclarecer una nueva tipología, “ya no basada en los modos de significar, sino en los modos de ser producidos” (Beuchot, 2004:172) Para la producción de signos era necesario el reconocimiento, la extensión, la reproducción y la invención.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

Desde una perspectiva más actual, el italiano Francesco Casetti (1947), teórico y estudioso del cine y la televisión a través de teorías psicológicas, antropológicas, pero sobre todo semióticas, detalla que en la semiótica general existe un común denominador que funciona de base para las semióticas específicas, “son puntos de acuerdo, provisionales, temporales, alterables y criticables” (Casetti, 1980:9). En el apartado de *Generalidades* del libro de Casetti, *Introducción a la Semiótica*, José Manuel Pérez Tornero y Lorenzo Vilches especifican algunas características y objetivos de la semiótica general:

Comienzan declarando que la semiótica trata de ser un conocimiento riguroso, ya que el proceso interpretativo puede algunas veces caer en lo subjetivo, el estudio se debe utilizar de una manera coherente y organizada, con base en procedimientos de autocrítica y control.

Argumentan también que la semiótica general no trata de un tipo concreto de signos, sino de cualquier signo. Tal como Eco criticó la triada de Pierce y el significado y significante de De Saussure, es Hjelmslev quien le da las características de *forma* y *substancia* al signo.

La *substancia* es la versatilidad que tienen los signos para poder presentarse de distintas formas en los lenguajes (sonidos, imágenes), mientras que la *forma* es lo que los identifica como signo, la

esencia que no cambia y “guardan [como] aspecto común a todos ellos” (Casetti, 1980:10). Con base en la noción de forma, la semiótica general puede “utilizar procedimientos semejantes para analizar los distintos sistemas de signos, independientemente de la sustancia en que se manifiesten” (Casetti, 1980:10).

La semiótica general distingue entre el *signo arbitrario* y el *motivado* y con ello comprende las necesidades de análisis de cada lenguaje. El *signo motivado* es aquel que mantiene una relación de causa y efecto en su significación, por ejemplo el humo como efecto nos hace pensar en su causa, o sea el fuego; y los signos arbitrarios corresponden a aquellos que por sí solos dictaminan su significación, como *table* en inglés es a *mesa* en español, ambos signos corresponden al mismo significante sin una relación de causa y efecto (Casetti, 1980:11).

Y finalmente mencionan que en la semiótica general se reconoce la facultad metalingüística de los lenguajes. Un metalenguaje es cuando un lenguaje puede referirse o *hablar* de él mismo, como sucede en el lenguaje verbal cuando explicamos la forma en la que hablamos. A partir de esto, la semiótica se puede ver como un metalenguaje, ya que explica el sistema de los signos (Casetti, 1980:12).

Con base en lo anterior, se puede concluir que la evolución del estudio de los signos ha permitido la inclusión de lenguajes para su estudio científico. La semiótica general ya no admite sólo al signo lingüís-

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

tico en su campo, sino a todas las tipologías existentes del mismo, logrando el propósito de Umberto Eco de no excluir a los procesos comunicativos por el hecho de no contar con una unidad sígnica.

Ahora bien, si existe una semiótica general, deben existir semióticas específicas. La semiótica específica es una “descripción técnica de las reglas que rigen el funcionamiento de un ‘lenguaje’ particular, lenguaje considerado lo suficientemente distinto de otros como para garantizar la autonomía de su descripción” (Klinkerberg, 2006:40).

Para poder reconocer en qué casos es necesaria la utilización de una semiótica específica y no de una general, se debe establecer el sistema de signos que se busca analizar mediante las siguientes normas: a) Funciona sobre un repertorio coherente de reglas que pueden integrarse en un esquema único, y b) dichas reglas son totalmente diferentes de las que rigen el funcionamiento de una semiótica vecina (Klinkerberg, 2006:41).

Estas categorías permiten aceptar que los lenguajes, a pesar de compartir sistemas de funcionamiento, no son todos iguales. Más adelante detallaremos a profundidad por qué el cine puede ser un lenguaje con base en su estructura y elementos que son específicos y funcionan sólo en conjunto con ellos mismos a favor de la expresión cinematográfica.

Asimismo, es demostrable cómo la necesidad de una semiótica específica para el estudio del cine debía ser formalmente considerada para una investigación acertada del tema. El cine como lenguaje está conformado por sus propios “mecanismos de enunciación” (Paz, 2001:374) y necesitaba un método de análisis específico, adecuado al objeto fílmico, el cuál englobara la terminología y conceptualización específica del lenguaje, para así obtener los resultados esperados de una forma más precisa y confiable.

El estudio del cine se comienza a reflexionar con la *Teoría Semiótica Fílmica* la cual estaba dedicada en su totalidad al estudio semiótico del cine y su discurso. A esta teoría se le consideró primeramente como la *Semiótica Teórica Aplicada* (Paz, 2001:372) y uno de sus principales incursores fue Christian Metz, quien sin poderse desprender todavía de las raíces conceptuales de la lingüística, lleva al significante y significado al texto fílmico. Metz califica al cine como un lenguaje, el cual produce un mensaje formado por unidades de significación, y que su ordenamiento se utiliza como una sintaxis gramatical (Paz, 2001:372).

Esta aproximación se convirtió luego en la *Teoría de los Códigos* a cargo del mismo Metz (Paz, 2001:373), debido a que el cambio primordial fue el renombramiento de las unidades significativas a *códigos*, la teoría le da un poder mayor a estos elementos, haciendo que el discurso tuviera ahora la oportunidad de comunicar de una forma más clara y comprensible. Este acercamiento, por pequeño

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

que parezca fue uno de los avances más grandes en la teoría semiótica fílmica, ya que la investigación en el medio se abrió y se comprendió como una herramienta útil y específica.

Francesco Casetti (1947) denomina a una nueva evolución de la *Teoría de los Códigos* de Metz como la *Segunda Semiótica*, en la que el método inductivo es la base de la investigación para abordar al análisis desde la forma y el fondo. En otras palabras, la metodología se fundamenta con la lógica de la experimentación y la observación.

Con este método inductivo se perfeccionó la metodología y se abandona o se aleja un poco más del arraigo estructuralista formal. Ahora se recomienda ejercer el análisis bajo un estudio empírico de selecciones representativas del filme, por ejemplo en secuencias, plano, tomas o incluso fotogramas. Se podría pensar que con base en esta técnica el estudio se limita meramente a la descripción, pero por lo contrario lo que se propone es profundizar en el detalle, sobre algunas partes significativas.

Con estos avances en el campo semiótico, podemos reconocer la relevancia de hacer uso de la semiótica fílmica para el análisis cinematográfico, ya que está totalmente enfocada al objeto de estudio. Bien podría usarse la semiótica general, pero algunos elementos quedarían ambiguos o fuera del universo conceptual. José

María Paz Gago considera que “...la perspectiva semiótica no es uno de los componentes metodológicos... sino el más importante, pues aborda el análisis de los significantes fílmicos y de códigos que los organizan en el discurso audiovisual...” (2001:376).

La semiótica fílmica, separada de la general, desarrolla así sus propios instrumentos analíticos “gracias a la interdisciplinariedad y a la integración de perspectivas cognotivistas” (Paz, 2001:378). Pero uno de los elementos que más ha ayudado al crecimiento de la teoría es justamente la historia del cine, pues ha aportado datos para la nueva investigación en la que ahora se profundiza también en la narración.

Hablábamos de una evolución de la *Teoría de los Códigos a la Segunda Semiótica*, y como buena teoría que se mantiene en constante cambio, Casetti citado por Paz, vuelve a incurrir en llamar a una tercera evolución como la *Postsemiótica*, la cual es “el resultado (de) una especie de mutación genética; el estilo se hace menos rígido pero también a veces menos riguroso, más ágil pero más ecléctico.” (Paz, 2002:381)

Este avance en la semiótica fílmica es meramente positivo ya que favorece y potencializa la comunicación al abrirse a nuevos paradigmas, que benefician el estudio y profundización de conocimientos en materia del análisis cinematográfico.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

El objeto de estudio en esta investigación es claro y específico y ahora demostraremos que el cine es un lenguaje y por lo tanto es digno de un estudio de sus elementos con base en una semiótica específica, en este caso la fílmica. Esta teoría permitirá abarcar de manera precisa los estilemas que son parte del lenguaje, una forma de enunciación, como se planteará en el siguiente apartado.

1.1 EL ESTUDIO DEL CINE COMO LENGUAJE

El cine como concepto tiene múltiples significados. No tiene una definición exclusiva, ya que puede reconocerse a modo de una *industria cultural*, de un recinto en el que se proyectan filmes, como una manifestación artística o incluso como “un conjunto de películas cinematográficas” de acuerdo al Diccionario de la Real Academia (2016). Pero para poder pensar o considerar al cine como un lenguaje se ha tenido que teorizar e investigar a profundidad su funcionamiento y su significación como producto comunicativo.

El nacimiento del cine se considera a partir del invento de los hermanos Lumière: el cinematógrafo. Éste era “una máquina para registrar y reproducir el movimiento” (Mitry 1990:7), así entendemos al cine como un descubrimiento tecnológico, una novedad científica que estaba a disposición del humano para documentar la realidad ya existente.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

A pesar de que las primeras películas exponían sencillamente momentos y situaciones de la vida cotidiana, el posicionamiento del cinematógrafo durante la recolección de imágenes ya influía en la cantidad y en la forma de los elementos visuales filmados, esto de manera inconsciente tanto para el autor como para el espectador.

La realidad mediante el lente no es captada de la misma forma en la que el ojo humano percibe el mundo circundante, está limitada por un encuadre que obliga al público a enfocarse a un objeto definido a la vez, sin poder ver más allá de lo que la capacidad espacial de la pantalla permite. Esta circunstancia es precisamente la que abrió el panorama hacía la existencia de un lenguaje cinematográfico, a convencionalizar un lenguaje para representar a una realidad recreada (Fernández & Martínez,1999:21).

Con el paso del tiempo y los avances tecnológicos en el cinematógrafo, se fue perfeccionando su técnica y función. El cine adquirió un valor estético y artístico, y la realidad ya no podía ser presentada de manera rigurosa; ahora se buscaban alternativas visuales que con el uso de la creatividad podían presentar historias fantásticas que asombraban al espectador, mostrando un mundo nuevo lleno de situaciones fuera de lo común.

Uno de los precursores del cine de ficción y quizás el más importante, fue Georges Méliès (1861- 1938), quien hizo uso exclusivo del

cine para el entretenimiento. Retomando los actos ilusionistas del teatro, perfeccionó los recursos discursivos del cinematógrafo con el propósito de asombrar. Éstos eran creaciones originales poseedoras de belleza estética, tanto en la presentación actoral como en los elementos en escena que ayudaban a crear los actos de magia. Así, “el cine, primero espectáculo filmado, o simple reproducción de lo real, poco a poco se fue convirtiendo en lenguaje, es decir, en el medio de llevar un relato y de vehiculizar ideas”. (Martin,2002:20)

A partir de la obra de Méliès, el propósito del cine ya no era sólo documentar la realidad tal y como se presentaba en el mundo, ahora “la cámara registraba un universo preparado por anticipado, elaborado estéticamente, cargado de sentido” (Mitry,1990:11), ya no se podía dar por hecho el proceso de captación de imagen, ahora se debía conceptualizar como un proceso específico para lograr una intención, en este caso la de entretenimiento.

El cine de ficción ha sido el mejor aliado de la teorización de un lenguaje cinematográfico pues gracias a sus elementos de sonido y color le dieron el valor de *realidad* a lo capturado (Fernández & Martínez 1999: 21). Así surgió la necesidad de expresar los procesos mentales, ideas e historias ficcionales con base en reglas y códigos que tuvieran un significado común tanto para el autor como para el espectador y lograr un efecto comunicativo (Fernández & Martínez,1999:16) y no sólo de asombro.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

Para conseguir tales objetivos, el autor debía tener el conocimiento de cómo enunciar un mensaje con una intención determinada, que pudiera ser recibido y entendido por un público. El neuropsicólogo A. R. Luria considera que el lenguaje es “un sistema de códigos con la ayuda de los cuales se designan los objetos del mundo exterior, sus acciones, cualidades y relaciones entre los mismos” (Ríos,2010:3), mientras que el lingüista Noam Chomsky define al lenguaje como “un conjunto finito o infinito de oraciones, cada una de ellas de longitud finita y construida a partir de un conjunto finito de elementos” (Ríos,2010:3). Es debido a esta perspectiva lingüística que la aceptación del lenguaje cinematográfico comienza a cuestionarse.

El lenguaje verbal era considerado como “la forma exclusiva de todo lenguaje” (Mitry, 1990:20) y esto, más que negarle la existencia al lenguaje cinematográfico, ayudó a clarificar los elementos que componen al mismo mediante su comparación con el lenguaje verbal y a formalizarlo como tal.

Ambos procesos, tanto el “lenguaje verbal y lenguaje cinematográfico expresan y significan utilizando elementos diferentes según sistemas orgánicos diferentes” (Mitry, 1990:20). Es por esto que los dos tienen las características y los funcionamientos necesarios para ser considerados como lenguaje, sin la necesidad de superponerse el uno del otro.

El lenguaje cinematográfico “funciona a partir de la reproducción fotográfica de la realidad” (Martin,2002:22), así se define que la unidad mínima de significación en el cine es la fotografía, o en específico la imagen. La imagen funciona como un símbolo y no como un signo. Un signo en el lenguaje verbal son las palabras, y un símbolo en el lenguaje cinematográfico son las imágenes, ya que representan al objeto en sí mismo y no necesitan de un significante para su enunciación.

Christian Metz considera que:

Si el cine es lenguaje, lo es porque opera con la imagen de los objetos, no con los objetos mismos [...] las efigies del mundo, dispuestas de un modo distinto en la vida, tramadas y reestructuradas en el curso de una intensión narrativa, se convierten en elementos de un enunciado”. (Martin,2002:22)

La imagen que vemos en pantalla no es real, es una representación de la misma, mediante un procedimiento expresivo y lingüístico (Martin,2002:24).

A su vez, Jean Mitry, citado por Castillo (1988:47), puntualiza que los símbolos que representan la realidad están dentro de un sistema, que tienen como objetivo “describir, desarrollar y narrar un acontecimiento” (Castillo,1988:47). Este sistema permite el ordenamiento de sus elementos de distintas formas, para significar y comunicar un mensaje, de la misma manera que el lenguaje verbal utiliza a la sintaxis.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía enlistan los elementos que forman parte de la estructura del lenguaje cinematográfico, en su libro “Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual” (1999), de la siguiente manera: las secuencias, las escenas, la toma, los planos, campo y fuera de campo, espacio escénico, ángulo, el movimiento de cámara, la composición, elipsis y transiciones, continuidad, puesta en escena, montaje y edición, banda sonora y finalmente el guion. Estos elementos son todos necesarios para la formación de un discurso cinematográfico, unos podrán ser más relevantes que otros dependiendo del mensaje, pero siempre existirán dentro de la paleta de posibilidades.

Para Edgar Morin citado por Canizares, el ordenamiento de estos elementos presentados forma un discurso que se basa en “la sucesión de los planos, dentro del cual cada uno de ellos desempeña el papel de signo inteligible” (1992:110). Los planos son también unidades significativas, y mediante su ordenamiento el lenguaje cinematográfico evoca y traduce de lo invisible a lo visible (Martin, 2002:24). A este ordenamiento se le conoce como el ya antes referido *montaje*.

El montaje es uno de los elementos más importantes en la definición del cine como lenguaje. Desde la consideración de Bela Balazs, citado por Castillo (1988:44), el montaje es el elemento principal para diferenciar al cine del teatro, ya que este permite visualizar la imagen de una manera ordenada sin que ésta se vea alterada por el

punto de vista en el que es observada la secuencia fílmica. Eisenstein consideraba que el montaje era primordial para darle sentido y coherencia a los acontecimientos y brindarles un significado (Mistry,1990:14).

La ordenación sintagmática en el montaje derivó al pensamiento de que el lenguaje cinematográfico debería contar con una gramática que funcionara como una ley general (Castillo,1988:45) y así poder establecer una fórmula para la creación de filmes. Marcel Martin rechazó totalmente la proposición, ya que reconoce que no puede haber una estructura específica o procedimiento a seguir, porque no aportaría ningún valor estético a la obra (Martin,2002:46).

Aunque Martin tiene razón en que los procesos creativos son individuales y no pueden centralizarse en un solo modelo, la verdad es que hay elementos –tales como el fundido, encadenado, o la sobrimpresión- que funcionan como normas, que le dan ritmo, continuidad y pausas a un discurso cinematográfico, y esto se puede reconocer como una gramática (Cañizares,1992:111) aunque éstas no sean reglas estrictas, funcionan como herramientas para lograr que el mensaje enunciado tenga un sentido claro y entendible.

A pesar de que la discusión sobre la definición de un lenguaje cinematográfico sigue vigente hasta nuestras fechas, con base en los estudios y tesis que hemos presentado en este capítulo pode-

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

mos concluir que la forma cinematográfica como lenguaje es posible pues proporciona las herramientas necesarias para comunicar y representar. “Un realizador puede manipular estilísticamente la realidad empírica creando signos retóricos o, si no lo hace, busca transmitir el significado puro de la realidad.” (Cañizares,1992:105)

El cine entonces puede estudiarse como un lenguaje ya que cuando lo observamos entendemos lo que sucede gracias a “una articulación artificial de imágenes basada en la convención” (Fernández & Martínez,1999:22). Éste es el significado común que tanto autor como espectador comparten de todos los elementos del sistema, aunque éstos se presenten de manera simplificada en la pantalla, la experiencia visual se torna entendible y por ende un proceso comunicativo gracias al lenguaje.

Para poder tener una comprensión detallada del funcionamiento de cada elemento que conforma al sistema del lenguaje cinematográfico, se puntualizarán y definirán cada uno con base en el listado previamente citado del libro de Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía, “Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual” (1999).

- **Secuencia:** La secuencia puede entenderse como el conjunto o capitulación de escenas, en las que se mantiene una misma situación. No es precisamente necesario que las acciones sucedan dentro del mismo escenario, se puede cambiar de locación y de

acción, pero los personajes siempre permanecen constantes. En definición de Nora Watson, la secuencia “comprende una serie de escenas con unidad de sentido y de tiempo –real o aparente– aunque no necesariamente de lugar” (Anaya, 2008: 60).

- **Escena:** Es la unidad significativa en la que la acción de los personajes permanece constante, al igual que el escenario. En el *Diccionario Técnico Akal de Cine* se define a la escena como la “acción unificada contenida en la trama de una película, por lo general desarrollada en una sola localización y en un solo periodo de tiempo” (Konigsberg, 2004:203).
- **Toma:** Desde una perspectiva más técnica, la toma es la captación de una imagen mediante la cámara. Es esa información que la pantalla puede mostrar que inicia como un fotograma y mediante el movimiento de cámara, de plano, encuadre o acción va creciendo para convertirse en escena (Fernández & Martínez, 1999: 30). Ira Konigsberg la detalla como “única filmación sin solución de continuidad de un plano” (2004:548), refiriéndose a la información total que la cámara capta desde el inicio hasta que se pausa.
- **Plano y Encuadre:** El plano y el encuadre son muchas veces homologados, ya que ambos dependen de la cantidad de información que se presenta en la pantalla. Un plano “se refiere a la dimensión con que aparece el sujeto dentro del cuadro, o en la

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

cantidad de escenario captado por el lente” (Sánchez, 1994:85) y un encuadre es “la totalidad del área rectangular de la imagen proyectada sobre la pantalla” (Konigsberg, 2004:197). El encuadre depende más de factores técnicos como el tamaño y formato de elementos fotosensibles y ópticos (Fernández, 1999:30) y el plano visual surge dentro del encuadre.

Dependiendo de la posición y cantidad de información dentro del plano, y su capacidad informativa y dramática, éste se divide en:

- **Plano panorámico:** Es el plano con mayor apertura, lo que se puede ver en pantalla sobrepasa el tamaño de la figura humana, y es recomendado para posicionar en un escenario o mostrar un gran paisaje. (Fernández & Martínez,1999:32)
- **Plano general:** En el plano general se busca mostrar al sujeto de forma completa dentro del escenario, permitiéndole el movimiento dentro del mismo, para que éste tenga la libertad de desplazarse sin que la cámara pierda información de su alrededor. (Fernández & Martínez,1999:32)
- **Plano americano:** El nombre del plano americano tiene su origen de los planos que se utilizaban en las películas del género *Western* para darle prioridad a la posición de ataque del cowboy en el que se mantiene alerta para desenfundar su arma. Éste

plano corta al sujeto de la rodilla –o un poco más abajo- para arriba, y permite al espectador ver movimientos pero también expresiones del actor. (Fernández & Martínez,1999:33)

- **Plano medio:** En éste plano se corta regularmente al sujeto del pecho hacia arriba, se puede seguir observando la posición del actor en la pantalla, con un poco más de expresión facial, de brazos y manos. (Fernández & Martínez,1999:34)
- **Primer plano:** El primer plano muestra al sujeto de los hombros hacía arriba, por lo cual es un recurso para mostrar sentimientos o expresiones del rostro. (Fernández & Martínez,1999: 34)
- **Gran primer plano o Close Up:** Se utiliza para darle prioridad a una parte específica del rostro, puede ser un ojo, nariz o boca, o algún otro elemento externo que se encuentre en la zona de la cara. La mirada es lo que mejor se puede captar con este recurso. (Fernández & Martínez,1999:34)
- **Primerísimo primer plano:** Se enfoca sólo en un detalle mínimo del rostro, podría ser una lágrima, un lunar, o incluso el ojo o los labios. (Fernández & Martínez,1999: 35)
- **Plano de detalle o insert:** Es un plano que toma desde muy cerca a cualquier otro objeto que no está dentro del rostro, pue-

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

de ser un elemento representativo de la historia, (Fernández & Martínez,1999:35), como un anillo o una sombrilla.

- **Campo y fuera de campo:** La definición de campo en el cine se dirige a lo que se muestra dentro de la pantalla, o sea dentro del campo visual, toda la realidad captada por el lente y el encuadre, mientras que el fuera de campo es lo que el espectador sabe y reconoce que está en la misma situación sin ser mostrada, gracias a la información visible. (Fernández & Martínez,1999:39)
- **Espacio escénico:** Es el espacio en el que ocurre toda la acción encuadrada por la cámara. Éste puede estar reducido con intenciones narrativas o informativas, o ampliado para acciones que requieren mayor perspectiva visual. La diferencia del espacio escénico en el teatro y en el cine, reside en que en el primero se mantiene abierto y es el público el que dirige la atención hacia donde la acción sucede, mientras que en el cine, los planos y encuadres llevan al espectador a centrar la vista a un punto o acción específicos gracias a la reducción del espacio en general. (Fernández & Martínez, 1999:47)
- **Ángulo:** En el *Diccionario Técnico Akal de Cine* se define al ángulo como el “emplazamiento de la cámara en relación con el sujeto de la imagen” (Konigsberg, 2004:28). La perspectiva usual con la que vemos la realidad es a la altura del ojo, en el cine éste

posicionamiento de la cámara nos resulta natural, pero cuando mueve su eje por debajo o por arriba de ésta altura se forma una nueva angulación y muestra un punto de vista diferente. Existen distintos ángulos que permiten la expresión de diferentes emociones o sensaciones, y sus nombres varían de autor a autor, pero en general se pueden clasificar según Manuel Álvarez y Luis Manuel Timón (2010:30) en:

- **Ángulo normal:** El nivel de la cámara está centrado directamente al objeto o a los ojos del sujeto enfocado sin importar su altura o postura.
- **Ángulo picado:** El eje de la cámara se inclina hacia abajo. Este ángulo funciona para observar desde un punto alto a la situación o personajes, representa inferioridad o humillación.
- **Ángulo vista de pájaro:** Es también conocido como ángulo cenital, en el que el eje de la cámara es totalmente perpendicular al horizonte, y la cámara mira hacia abajo. Funciona para tomas aéreas o desde el punto de vista de un ser supremo.
- **Ángulo contrapicado:** Contrapuesto al ángulo picado, se inclina hacia arriba mirando hacia el cielo. Sirve para engrandecer al objeto o sujeto y expresa superioridad o triunfo.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

- **Ángulo vista de gusano:** El eje está perpendicular al horizonte a una altura del piso, que mira hacia arriba desde un punto de vista inferior, como el de un animal pequeño que mira al cielo.
- **Movimiento de cámara:** En los inicios del cine, la cámara permanecía fija dejando la narrativa a los acontecimientos en su totalidad. Los movimientos de cámara han permitido dar un punto de vista más indicado sobre las acciones (Fernández & Martínez, 1999:51) y pueden ser descriptivos o dramáticos.

Desde el punto de vista de Marcel Martin, los movimientos *descriptivos* acompañan un personaje en desplazamiento, crean por si mismos un avance ilusorio de un objeto estático, y describen un espacio o una acción, mientras que los *dramáticos* definen relaciones entre los personajes -como en un diálogo-, le da importancia a un personaje y sobrepone su punto de vista o su actitud ante la situación. (Fernández & Martínez, 1999:35).

Al igual que la tipología de los ángulos, la de los movimientos de cámara también puede cambiar de nombre, y desde un punto de vista resumido desde la perspectiva de Federico Fernández y José Martínez (1999:56-59) se dividirían en:

- **Cámara o toma fija:** La cámara permanece estática dejando que la acción en el espacio escénico conlleve todos los mo-

vimientos necesarios, los personajes pueden salir o entrar del campo, o puede también no haber movimiento alguno.

- **Giro o paneo:** En este movimiento, la cámara gira sobre su propio eje de manera horizontal, sin desplazarse, permitiendo ver en esta dirección los acontecimientos sin cambiar el punto de partida de la cámara, sólo el ángulo.
- **Paneo vertical:** también reconocida como *Tilt up/down* o *basculamiento*, el movimiento de la cámara va hacia arriba o hacia abajo desde su propio eje.
- **Barrido:** Con el mismo movimiento de una panorámica, se incluye la velocidad para que las imágenes captadas parezcan borrosas o barridas. Este es un recurso muchas veces utilizado como transición.
- **Travelling:** A diferencia del paneo, el travelling sí se desplaza en el espacio y no sobre su eje. Éste movimiento puede ser tanto horizontal, como vertical, en el caso del uso de un soporte tal como un Dolly para el movimiento horizontal y una grúa para el vertical. Gracias a este movimiento se puede seguir o acompañar a un personaje que se desplaza dentro de la escena.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

- **Zoom:** Este es un movimiento óptico, en el que el lente de la cámara se acerca o se aleja con una velocidad constante para configurar la visión predilecta, ya sea mostrar un detalle o alejarse de la situación.
- **Composición:** Como en la pintura o en la fotografía, la composición es el ordenamiento de los objetos y sujetos que aparecen en el encuadre. Esto dependerá de la importancia que se le quiera dar a los elementos. Debido a que el cine debe mantener un constante movimiento de imágenes, muchas veces este elemento se puede apreciar sólo en escenas que Fernández y Martínez consideran de “carácter contemplativo” en las que lo visual y sonoro se superpone a lo narrativo (1999:65).

Sin embargo es un concepto de gran importancia en el lenguaje cinematográfico ya que dota de valor artístico y de expresividad a las imágenes. En la composición “es preciso organizar los colores, texturas, tonos, luces y sombras [...]” (Fernández & Martínez,1999:65) para que se presente de una manera adecuada a la intención y el espectador pueda entender lo que sucede sin tener que cambiar de posición visual. El gran fotógrafo Néstor Almendros, citado por Fernández y Martínez, sintetiza la importancia de la composición en “[el] organizar sus distintivos elementos visuales de manera que el todo sea inteligible, útil a la narración y por lo tanto, agradable a la vista” (1999:66).

Dentro de la composición se pueden utilizar los conceptos de armonía, equilibrio, ritmo, contraste, peso de la imagen, la regla de los tercios, color, luces y sombras (entre muchos otros) para el ordenamiento significativo de la imagen.

- **Armonía:** Se basa en la selección de objetos que son físicamente semejantes, no hay grandes diferencias en los objetos que resalten al ojo como alteraciones, sino que los elementos son similares en forma y color por ejemplo (Fernández & Martínez,1999:66).
- **Equilibrio:** Es esa sensación de estabilidad en la imagen, es provocada por elementos que aparecen pasivos o en movimiento. El primero sería considerado como equilibrio estático y el segundo como equilibrio dinámico. El equilibrio estático se logra al utilizar elementos estables y continuos, que se mantengan uniformes, tales como la *simetría*, y el equilibrio dinámico es lo totalmente opuesto, se logra al usar alteraciones en el contraste, en el ritmo o incluso en la forma (Fernández & Martínez,1999:66).
- **Ritmo:** En el cine “se crea con la duración material y psicológica de los planos. Según se sucedan esos planos, el filme tendrá ritmo u otro” (Gómez, 2002:50). Aunque el ritmo también dependerá en la constancia –o no- del color, del

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

movimiento, o de iluminación en la que la acción se desarrolla, con la que se lleva una pauta constante en el desarrollo.

- **Contraste:** Es la degradación de luz entre los objetos, así algunos estarán más oscuros que otros contraponiéndose entre sí (Konigsberg, 2004:134). Para la composición esta característica le ayuda a remarcar, u omitir de cierta forma, elementos dentro del encuadre y así darle prioridad visual a los objetos requeridos.
- **Peso de la imagen:** Se refiere a la posición, tamaño, color, tono, contraste, movimiento o acción de un objeto respecto de otro, y permite un equilibrio compositivo (Fernández & Martínez, 1999:72). Por ejemplo, el suéter amarillo de una niña tendrá mayor peso visual que el azul opaco del traje de un hombre en la misma escena, ya que los colores cálidos son más pesados que los fríos, y por lo tanto al tener a los dos en un mismo plano, se forma un balance de color y de forma, ya que damos por hecho que la niña tiene menor estatura que el hombre.
- **La regla de los tercios:** Se utiliza para la composición visual desde los inicios de la fotografía y su finalidad es la de dividir matemáticamente al espacio para mostrar puntos de intersección estratégicos que son los que más resaltan a la

vista de una imagen. El encuadre se divide con dos líneas horizontales y dos verticales a una distancia proporcional para lograr fraccionarlo en nueve partes. En donde se unen las líneas imaginarias son los puntos visuales más fuertes y el mejor lugar para centrar un objeto o un sujeto (Espinosa & Abbate, 2005:81).

- **Color:** Puede variar en el matiz, el brillo y la saturación (Gómez, 2002:69). El matiz es el color determinado del espectro (Konigsberg, 2004: 310), o sea la selección del color. El brillo es la intensidad del color y la saturación es el nivel de pureza, que se considera cuando hay menor presencia de blanco en el color (Gómez, 2002:69).

Con todas estas posibilidades, el color puede comunicar y ayudar a generar un mensaje específico. No se detallará a profundidad la teoría del color, porque sería muy extensa y se perdería el objeto de estudio, pero es necesario comentar el efecto psicológico que el color provoca y que transmite fortaleciendo la idea de un sentimiento o una emoción (Ocampo, 1985:117) y por lo tanto ayuda a la composición al resaltar o equilibrar una imagen.

- **Luz:** brinda iluminación y trae a la vista al objeto iluminado. En su ausencia, la luz se vuelve sombra y esconde aquello

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

que el autor no quiere mostrar en ese momento. El uso de ambas fue el recurso más utilizado en el cine del *expresionismo alemán* “que se caracterizaba por un universo visual de contrastes y claroscuros” (Freer & et.al., 2000:109), así la luz y la sombra logran componer un espacio que puede ir de lo sutil a lo tenebroso.

- **Elipsis y transiciones:** Las transiciones son un recurso que permite a las acciones continuar de una escena a otra sin un corte abrupto, también posibilita el avance o el retroceso del *tiempo diegético*, esto es muy útil ya que si una historia dura 100 años en el relato, es imposible representar esto de manera real en la película, para eso se utiliza la elipsis que funciona como:

Una figura de estilo que tiene como efecto contraer la narración, subrayar el ritmo que le es propio, apartar tal episodio considerado secundario o del cual se piensa, por el contrario, que tendrá mayor peso si se lo aparta del relato, abriendo en él el hueco de una pregunta sin respuesta. (Comolli & Sorrel, 2015:162).

- **Continuidad:** La continuidad es lo que permite el “flujo continuo de una película, en el que un plano sigue a otro y una escena sigue a otra de forma inteligible y fluida” (Konigsberg, 2004:134). Para poder tener una historia con sentido, se necesita mantener un constante orden, en el que los personajes y acciones se pre-

senten de forma continua, o discontinua si es esta una finalidad narrativa. La continuidad ayuda al espectador a seguir el hilo narrativo y a entender el “desarrollo lógico y explícito de la trama de una escena a otra” (Konigsberg, 2004:134).

- **Puesta en escena:** Con base en el manual de Fernández y Martínez, la puesta en escena es un concepto que se retoma del teatro; se refiere al momento en el que se compone el escenario y se crea un ambiente con base en el uso de la escenografía, iluminación, color, vestuario, maquillaje y la interpretación artística, “en suma, [son] todos los elementos expresivos que configuran la creación de un filme [...]” (1999:153). El concepto puede llegar a parecerse al de composición, pero la puesta en escena es lo que sucede dentro del espacio escenográfico, mientras que la composición sucede en el encuadre. Esto no significa que no estén correlacionados, ya que los dos dependen del ordenamiento y de la función que los objetos y sujetos desarrollan con base en su posicionamiento o características físicas.
- **Escenografía:** Es “la forma en que la acción y el escenario se organizan y se integran” (Konigsberg, 2004:204), nuevamente es un concepto que se retoma del teatro, en el que los alrededores del escenario son decorados con base en un ambiente, lugar o situación (Freer & et.al., 2000:23). La escenografía es creada con base en la historia y sus necesidades expresivas, así esta

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

dependerá de cada situación y se adaptará a las necesidades generales de la película.

Para lograr que la escenografía ambiente la escena, se recurren a los *props* o *atrezzo*, que son “cualquier objeto del decorado que opera de una forma activa dentro de la acción” (Fernández & Martínez, 1999:154). La utilizaría para escenificar una recámara, por ejemplo, pueden ser mesas, cuadros, lámparas y una cama, entre otros.

- **Vestuario:** También puede considerarse como parte del *atrezzo*, porque refuerza la representación del personaje; por ejemplo, el hecho de que un personaje de policía use el traje y sombrero que se utiliza en la realidad, ayuda a que el espectador relacione y crea en el personaje y en la escena. En general, el vestuario es toda la “ropa, trajes y complementos que visten los intérpretes en una película” (Konigsberg, 2004:570) y que están completamente relacionados con el tema y ambiente de la historia y escenografía.
- **Iluminación:** También forma parte de la puesta en escena, y su clase o posición afectará el ambiente. La luz se divide por su clase en luz solar y la luz artificial (Gómez, 2002:64), que es aquella que proviene de lámparas y se utiliza regularmente en interiores.

Por su uso, la luz puede ser directa, “que cae directamente sobre el objeto, aplanando y recortando la imagen, haciendo perder la profundidad” (Gómez, 2002:64); de fondo, que ilumina el fondo del escenario y da profundidad; luz difusa, que a diferencia de la luz directa es menos fuerte y rellena suavemente el espacio. La luz de modelado se dirige al rostro del personaje quitándole sombras y resaltando facciones; y la contraluz proviene desde arriba y dirigida hacia un lado del sujeto dándole un contraste al objeto iluminado (Gómez, 2002:65).

- **El color** es parte de la puesta en escena ya que al igual que su función en la composición, sus características permiten crear un escenario correspondiente a una sensación o emoción. Zelanski y Fisher afirman que los colores con “los matices en el área roja de la rueda cromática son cálidos, mientras que los de gamas azul y verde se denominan fríos” (Zelanski & Fisher, 2001:35), con base en estas características se puede seleccionar colores de diferentes matices para los fines necesarios en la escenografía.

Si se planea una escena en un hospital, los colores deberán ser fríos y básicamente blancos, si el lugar es un restaurante de comida rápida, los colores deberán ser más cálidos y llamativos, que se puedan relacionar con la comida y el consumo, como el amarillo o el naranja (Zelanski & Fisher, 2001:35).

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

- **El maquillaje** ayuda a los actores en dos formas, una como caracterización si se va a interpretar a un personaje ficcional que requiera una alteración artística, o como *fondo* para corregir el tono adecuado de la piel que puede verse alterado por la iluminación, el sudor o por imperfecciones faciales (Fernández & Martínez,1999:167).

Finalmente la interpretación artística recae en las capacidades de los actores de representar al personaje que se les fue asignado. La actuación en el cine no es igual de dramática que en el teatro, ya que el lenguaje cinematográfico ayuda a enfatizar movimientos o acciones que en el teatro el actor debe mostrar de sobremanera (Fernández & Martínez,1999:168).

Con base en el guión, el actor deberá interpretar a su personaje e interactuar con los demás elementos a su alrededor para lograr el cometido de la escena y de la película en general.

- **Montaje y edición:** El montaje es uno de los elementos más importantes del lenguaje cinematográfico. Eisenstein consideraba que el montaje era primordial, ya que da sentido y coherencia a los acontecimientos, a esa asociación de imágenes y el surgimiento de un significado (Mitry 1990:14). En definición, el montaje es:

[La] totalidad del proceso de unir a la película hasta que la obra alcanza su forma definitiva, lo cual incluye seleccionar y dar forma a los planos,

disponer en un orden planos, escenas y secuencias, mezclar todas las bandas de sonido e integrar la banda de sonido definitiva con las imágenes (Konigsberg, 2004:327)

Así que la importancia del montaje recae en la unión de todos los elementos; sin él no habría discurso y todo sería como frases aisladas. Hay diferentes formas en las que el montaje puede componerse, y se engloban en dos: montaje narrativo y montaje expresivo.

- **El montaje narrativo** se basa en seguir una cronología de los sucesos, será lineal si se ordena primero lo que sucede al inicio de la historia y al final la conclusión. Será invertido si se mezclan situaciones del pasado y presente con la finalidad de alterar el tiempo narrativo. Será paralelo si se quiere demostrar que hay acciones iguales en distintos lugares y tiempos, y finalmente el montaje alterno se utilizará para mostrar acciones diferentes en el mismo tiempo narrativo (Gómez, 2002:52).
- **El montaje expresivo** se basa en las acciones y expresiones. Puede ser métrico si se basa en la duración de las escenas, planos y secuencias; rítmico cuando “el movimiento dentro del cuadro [es] lo que impulsa el movimiento del montaje de imagen a imagen” (Eisenstein, 2006:75), el movimiento puede ser de objetos o actores; e ideológico si se le da la importancia a “relaciones causales, consecutivas, temporales y simbólicas” (Gómez, 2002:53).

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

La edición es muchas veces igualada al montaje, pero el valor del segundo reside en sus posibilidades narrativas, mientras que la edición corresponde más a un proceso técnico, en el que se unen todas las piezas ya con una significación planeada en el montaje. La edición llevará el proceso de unión, corrección y mejoramiento visual y sonoro mediante un arreglo técnico.

- **Banda sonora:** La integración del sonido a la película fue uno de los avances más importantes del cine, ya que ayudó a fortalecer la imagen visual y a brindarle más realismo (Fernández & Martínez, 1999:193). Funciona como un complemento de lo visual, ya que en el cine se puede prescindir del sonido pero no de la imagen, pero esto no significa que no tenga importancia en la narración, “la banda sonora condiciona activamente la forma en que percibimos e interpretamos la imagen” (Fernández & Martínez, 1999:193) y su importancia recae tanto en la palabra como en el sonido ambiental.

La banda sonora se compone de palabras, ruidos, música y silencio (Gómez, 2002:78). Las palabras funcionan como diálogos que ayudan a conocer la psicología o el papel de un personaje. Los ruidos de la naturaleza, humanos o tecnológicos ayudan a describir situaciones o acciones (Gómez, 2002:78).

- **La música diegética:** Es la que está dentro de la historia y tiene un origen visual en la escena; por ejemplo, una mujer pone un

disco en el reproductor y la música que saldrá de él será parte de la realidad fílmica, en cambio la música extradiegética genera un ambiente en la escena, ayuda a establecer el estado anímico del momento, en este caso no se puede ver la procedencia de la misma, ya que funciona como recurso narrativo y está fuera de la diégesis. (Bordwell & Thompson, 1995:51).

- **El soundtrack:** Es parte del sonido extradiegético; pueden ser composiciones originales creadas únicamente para la película, con base en las expresiones dramáticas, o puede ser música ya existente que se pueda adecuar a lo que se quiere expresar.
- **El silencio:** Aunque no lo parezca, “es un elemento dramático de primer orden. La ausencia de sonido bien calculada precisa sentimientos y estimula sensaciones extremas de angustia, incomunicación o, en el extremo opuesto, de plenitud absoluta” (Gómez, 2002:79). La utilización del silencio debe ser inteligente, debe estar justificada y no se debe abusar de su uso ya que, como se mencionó, el sonido siempre complementa a lo visual.
- **Guion:** Una vez que el cine obtuvo la posibilidad de planeación y de intención de lo que se quería mostrar, en específico una historia ficcional, el guion surgió como la estructura de la idea misma. “El guión literario es la narración ordenada de la historia que se desarrollará en el futuro filme [...]” (Fernández & Martí-

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

nez,1999:219), se genera de forma escrita pero pensado de una forma audiovisual, involucra las acciones y los sucesos de los personajes, la descripción de sus cualidades y aptitudes dentro de tiempo y espacio determinados, ya sea en el pasado, presente o futuro.

El guion servirá de guía para la realización de la película y todos los departamentos involucrados deben conocerlo para poder cubrir las necesidades pertinentes. Es necesario indicar de manera clara los escenarios, situaciones, acciones, y avances o retrocesos en el tiempo, para que el director pueda entender y encaminar toda la producción hacia el mismo fin.

1.2 DEFINICIÓN DE ESTILEMA Y CONFORMACIÓN DE LOS ESTILEMAS

Para poder definir lo que es un estilema, es necesario primero esclarecer lo que es *estilo*. El concepto visto de una manera rigurosa es la “forma general y características específicas asociadas con una obra de arte, bien considera como perteneciente a un conjunto de otras con cualidades similares, o bien como una creación individual” (Konigsberg, 2004:208).

En el campo artístico, el concepto de estilo ha sido definido con base en la forma de hacer y también en la inspiración de ese hacer, desde una perspectiva espiritual y metafísica, pero para Frederick Antal, el estilo es “una combinación específica de los elementos de tema y forma” (Hadjinicolaou,2005:93), así no solo es el cómo sino también el qué lo que influye en el estilo de un autor.

En el libro de Miguel de Unamuno, *Alrededor del estilo*, se problematiza la dualidad del estilo en alma (contenido-materia) y cuer-

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

po (continente-forma), y considera que el estilo “es el alma de una expresión” (1998: 61), así desde una perspectiva filosófica, podemos entender que el estilo es la esencia de la creación, del fondo y de la forma.

Con base en las previas definiciones generales, debemos clarificar ahora el concepto en el cine. El danés Carl Theodor Dreyer, uno de los cineastas más importantes del cine europeo; estableció al estilo como la relación entre la obra de arte y el ser humano. Esta relación resulta en una personalidad la cual se muestra en la realidad como el estilo y “es a través [de este] cómo el artista consigue que los demás vean la materia con sus propios ojos:” [De esta forma] “el estilo impregna, penetra y da el sello de su autor” a la obra de arte (Gómez, 1997: 32).

El surgimiento del estilo no es casual ni impuesto, surge de manera natural en la creación y para Dreyer el responsable de establecer ese sello autoral en el cine es el director, es él quien le agrega la fuerza y dirección artística a la obra:

Corresponde al director dar forma al estilo de la película. Todos los elementos individuales se transforman gracias a su iniciativa. Deben ser sus sentimientos y sensaciones los que coloreen la película y despierten en el ánimo del espectador los correspondientes sentimientos y sensaciones. Por medio del estilo le da a

la obra el soplo que la convierte en arte. A él corresponde darle a la película un rostro: el que es el propio. (Gómez citando a Dreyer, 1997:32)

Por otro lado, desde una perspectiva neoformalista, David Bordwell define al estilo cinematográfico como “el uso sistemático y significativo de los elementos formales de la puesta en escena” (Bordwell & Thompson,1995:5), esto se reconoce por la repetitividad continua de técnicas en la obra de algún cineasta. Las opciones de las que se puede elegir están limitadas por la historia y a partir de ahí el autor podrá seleccionar las que mejor formulen su obra artística.

Es entonces que el estilo cinematográfico da vida a cierto tipo de tendencias que influyen a un grupo de autores al grado de convertirse en corrientes, las cuales marcan reglas muy específicas que caracterizarán no solo a la película sino a todas las que contengan estos elementos estilísticos (Romaguera, 1999:68).

Algunas corrientes cinematográficas que se diferencian por su estilo son: Futurismo italiano, Expresionismo alemán, Excentricismo soviético, Dadaísmo europeo, Surrealismo europeo, Neorrealismo italiano, Nueva Ola francesa, *Free Cinema* inglés y *New American Cinema*, (Romaguera, 1999:68) cada una de estas corrientes están estilizadas por usos específicos de los elementos, y son diferenciables las unas de las otras.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

Una vez que definimos el significado de estilo podemos adentrarnos en el de estilema. El segundo se deriva del primero y por lo tanto comparten significación, pero el estilema se refiere más a detalle al uso de elementos específicos que son constantes en la obra de algún autor. Caldevilla menciona que una vez que el cineasta conoce el funcionamiento del lenguaje cinematográfico es capaz de formular un efecto estilístico, utilizando las reglas del lenguaje a su favor. (Caldevilla, Rodrigues & González, 2013:652).

El estilema se genera con la “repetición del mismo [elemento] película tras película, [...] creando un universo referencial de acciones y acontecimientos propios y reconocibles para el público” (Caldevilla, Rodrigues & González, 2013:653), estos elementos regularmente son sucesos, personajes o actores, escenarios, temáticas, iluminación, banda sonora, entre otros.

El resultado de los estilemas en la obra cinematográfica desemboca en el poder para lograr nuevos significados, crear combinaciones nuevas de los elementos del lenguaje cinematográfico y diferenciar la obra personal de las del resto con base en lo “individualmente señero y lo correctamente facturado” (Caldevilla, Rodrigues & González, 2013:655).

Podemos entender entonces que el estilema es esa pequeña parte del estilo de un cineasta, la cual representa las decisiones que se to-

man como autor para crear una obra única y personal. Hemos visto que los elementos dentro del lenguaje cinematográfico son vastos, y esto permite que su uso se acople al deseo o fin de cada creador. Concluiremos así en que la finalidad del estilema es brindar un sello representativo a la obra, es una huella personal, identificable e intransferible, aunque si imitable. (Caldevilla, Rodrigues & González, 2013:651).

1.3 BASES DEL ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO

En nuestra investigación utilizaremos el análisis cinematográfico como método científico. Al necesitar de un problema de investigación y una hipótesis que dé resultados dentro del mundo cinematográfico, el texto fílmico se posiciona ante nosotros como un objeto de estudio, cuya solución está dentro del mismo objeto, pero que necesita una serie de pasos concretos para su análisis riguroso.

Jacques Aumont reconoce que el análisis cinematográfico pertenece al modelo de investigación cualitativa gracias a su característica metodológica (Gómez & Marzal, 2015:1), y es por esto que podemos considerarlo como una herramienta funcional y reconocida para el estudio de esta investigación.

Por otro lado, Demetrio Brisset recalca que “hay unanimidad entre los analistas del cine en proclamar que <<no existe un método universal de análisis del filme>>, sino análisis singulares” (Bris-

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

set,2010:73), pero esto no impide que alguno de los ya existentes puedan servir de base para las modificaciones que el analista requiera o desee aplicar en su estudio.

El objeto de estudio del análisis cinematográfico es el texto fílmico. Según Aumont y Michel Marie, está constituido por elementos que permiten su investigación en diferentes niveles, desde sus estructuras narrativas, sus elementos visuales y sonoros, hasta los efectos psicológicos en el espectador (Gómez & Marzal,2015:2).

Una vez que el investigador ha decidido cuál será su nivel de exploración y su finalidad del análisis es que podrá trabajar sobre el filme, pues primero se debe reconocer cuáles son las necesidades o finalidades que busca al realizar un estudio de este tipo. En nuestro caso, el nivel de investigación es el de la expresión dentro del contenido, tanto narrativo como audiovisual pues queremos descubrir si el uso de los elementos que los conforman repercute en la significación de la obra cinematográfica de Wes Anderson.

Para comenzar con el análisis no es suficiente sólo ver el texto fílmico, pues se “requiere una aproximación en profundidad que obliga a revisarlo hasta llegar a sus resortes mínimos” (Gómez & Marzal,2015:2), de esta forma el investigador comenzará su proceso de análisis mediante la observación, utilizando como herramientas a la percepción y la interpretación que serán “cuestio-

nados, reordenados y puestos en crisis una vez tras otra” (Gómez & Marzal,2015:3).

Casi todos los planteamientos teóricos y metodológicos coinciden en el proceso que un análisis cinematográfico necesita llevar a cabo, considerando como primer paso a la descomposición de los elementos constituyentes para después establecer relaciones entre ellos y poder entender su funcionamiento e interpretarlo para la explicación de un nuevo significado (Gómez & Marzal,2015:3).

La descripción e interpretación son la base del análisis, y fundamentándonos en ellas es que se pueden generar diversas metodologías, que podrán variar en pasos o conceptos, pero que siempre deberán incluirlas para asegurar su utilidad.

Para no cometer errores como analistas no debemos olvidar que también somos espectadores y que no es posible averiguar a ciencia cierta qué fue lo que el autor quiso decir, pues los procesos mentales que pudieron ocurrir en él serán desconocidos quizá hasta por el mismo artista, quien muchas veces recurre a inspiraciones genuinas más que a intenciones reales.

Christian Metz considera que existen cuatro grandes errores que el

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

analista puede cometer (Gómez & Marzal,2015:3):

1. Juzgar que todo el análisis está en la forma, y no el fondo también.
2. Darle valor absoluto al montaje (considerarlo como lo más importante del análisis).
3. Aplicar significaciones extracinematográficas por reconocimientos contextuales.
4. Aplicar el significado a cuestiones extracinematográficas.

Los últimos dos puntos se relacionan con el valor que se le da al contexto del autor en el significado de su obra, pues es necesario que al analizar un filme se conozca sobre la vida y carrera del autor, pero esto solo como refuerzo y conocimiento general, ya que si se involucran estos hallazgos en el análisis del texto fílmico, no se estará analizando la obra como tal, sino las influencias contextuales que experimentó su creador, y eso es parte de otro estudio.

Una forma de evitar errores según Jacques Amount es no analizar con base en una teoría ciegamente, no darle sentido a la película por factores externos a esta, ni considerar al autor como el sujeto que produce todo el significado (Gómez & Marzal,2015:4).

Al esclarecer estos puntos, es importante reconocer que sí es necesario que la investigación esté basada en una teoría para poder

sustentar los resultados con base en información comprobada, pero tampoco podemos basar toda la investigación en la teoría de una forma casi religiosa, pues nuestra labor como analistas debe de mostrar su autenticidad en la investigación.

Respecto al último punto que menciona Jacques Aumont, el autor o director es una figura representativa, pero él es solo parte de un equipo de trabajo compuesto por personas que son expertas en diferentes campos y que sin ellas el resultado de significación sería completamente diferente.

Teniendo estas recomendaciones en mente, debemos clarificar también que no hay una sola forma de análisis, ya que “el autor [...] establece su vinculación al film mediante el discurso [y] el espectador hace texto el film a través de un proceso hermenéutico” (Gómez & Marzal,2015:4), esto significa que cada espectador podrá reconocer al texto y el discurso de diferentes formas y percepciones, debido a su bagaje cultural o intelectual, por lo tanto “existen tantos textos provenientes de un mismo artefacto como lecturas se den de él” (Gómez & Marzal,2015:4).

Con base en lo anterior, podemos elegir la metodología que mejor se adecue a nuestras necesidades, siempre y cuando esté basada en las reglas principales de la investigación cinematográfica: la descomposición y la interpretación.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

En el capítulo 3 explicaremos con detalle el modelo de análisis que hemos seleccionado para esta investigación y su justificación, así como los pasos que lo componen y los elementos que serán nuestro objeto de estudio. Para poder entenderlo mejor, en el siguiente capítulo también mostraremos y describiremos de manera general el cine de Wes Anderson: su vida personal, su carrera como cineasta y los largometrajes que ha realizado. Se detallará la conformación de su equipo de trabajo y algunas de las condiciones generales de producción de sus películas.



- CAPÍTULO 2 -

**EL CINE DE
WES ANDERSON**

E la primera parte del capítulo 1 definimos al cine como lenguaje y describimos los elementos que lo conforman. Basandonos en esas aseveraciones podemos argumentar que la filmografía de Wes Anderson está constituida por estos componentes fílmicos, con los que compone su discurso audiovisual desde su perspectiva artística y comunicativa.

Definimos también que el estilo se forma mediante el uso individual –o colectivo– de los mismos elementos y que su elección y ordenamiento dentro de la película resultará en el estilo de un autor. En este capítulo observaremos algunos de los fundamentos que conforman el estilo de Wes Anderson, repasando sus largometrajes desde *Rushmore* (1998) hasta *The Grand Budapest Hotel* (2014).

Para lograr demostrar lo anterior, detallaremos el contexto en el que nuestro objeto de estudio se desarrolla. Primero revisaremos con base en su trayectoria artística la biografía de Wes Anderson para poder entender de dónde surgió su deseo de ser cineasta,

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

así como algunas de las tendencias o decisiones que toma para realizar sus películas.

Luego describiremos sus largometrajes de manera cronológica identificando temáticas principales para poder relacionar y encontrar un eje central en su obra completa. Finalmente, revisaremos las condiciones de producción y equipo de trabajo para conocer y entender cómo es su proceso de producción y cómo influye esto en los estilemas audiovisuales y narrativos.

2.1 BIOGRAFÍA

Wesley Wales Anderson nació en Huston, Texas, Estados Unidos el 1 de mayo de 1969 en una familia de clase media alta en la que la creatividad y la vocación artística estuvieron siempre presentes. Su padre, Melder Anderson, dirigía una compañía dedicada a la publicidad, mientras que su madre, Texas Ann Burroughs, era una arqueóloga y vendedora de bienes raíces (Biography.com editors,2016).

Las profesiones de su familia fungieron como inspiración en la creatividad del cineasta que desde niño adoptó y perfeccionó con el paso del tiempo. El hecho de que su padre fuera publicista influyó en el gusto de Anderson por el diseño simétrico y estructural. En sus películas se puede observar la precisa selección y colocación de objetos en pantalla como si se tratara justamente de una campaña publicitaria en la que todos los elementos que la componen tienen un sentido y motivo, con la idea de que nada falta y nada sobra (Warner,2013:5).

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

Por otro lado, la carrera y también el carácter de su madre influyeron en la creación del personaje de Anjelica Huston en *The Royal Tenenbaums* (2001), Etheline es una arqueóloga que incluso usa los lentes reales de la madre de Wes y protagoniza a la mamá cariñosa y dadivosa de la familia Thenenbaum (Warner,2013:5)

Anderson creció en un mundo en el que las historias, las aventuras y el detalle eran de gran importancia y no solo para sus padres, pues su bisabuelo fue el escritor Edgar Rice Burroughs, conocido por crear a los históricamente famosos *Tarzan, el hombre mono* y *John Carter, el explorador de Marte* (Warner,2013:6).

Wes comenzó a formarse dentro del mundo artístico cuando en su niñez descubrió una cámara super 8mm perteneciente a su padre; fue así que comenzó a crear sus propias historias en las que sus hermanos –Mel y Eric Anderson- eran los principales intérpretes de aventuras que evocaban a las novelas de su bisabuelo, o a las historias de *Indiana Jones* (Warner,2013:6). Así comienza Anderson a formarse dentro del universo artístico. Para él siempre fue interesante la creación y construcción de mundos o situaciones, tanto, que llegó a admitir que si no se hubiera convertido en director de cine le habría gustado ser arquitecto (Warner,2013:5).

Cuando Anderson apenas tenía ocho años de edad, sus padres se separaron. Esto virrumpió en su mundo mágico e irreal y lo trans-

formó por completo. A partir del divorcio, su padre dejó de estar presente en su vida y en la de sus hermanos, provocando que Anderson lidiara con una desintegración familiar que resultaría en la percepción de una imagen negativa hacía la paternidad.

Este acontecimiento fue uno de los que marcaron con mayor fuerza la vida Wes Anderson, tanto que él mismo lo ha descrito como “el evento más influyente de su educación y la de sus hermanos” [*the most influential event of his and his brothers' upbringing*] (Warner,2013:6). La mejor prueba de esto en su vida profesional es la frecuente representación y creación de padres como ausentes como personajes y “la necesidad de crear comunidades basadas en el abandono familiar” [*the need to creat communities in the face of familial abandontment*] (Vreeland,2015:40).

La educación de Anderson fue también un pivote para que pudiera explotar sus habilidades como artista. Gracias a la capacidad económica de su familia, Wes asistió a una de las secundarias más prestigiosas y elitistas de Texas, el Colegio *Houston's St. John's School*, una escuela exclusiva para varones, en donde el uniforme debía vestirse pulcramente, tal como lo personificará después con el personaje de Max en *Rushmore* (Warner,2013:6).

Durante su estadía en la Secundaria, Anderson sobresalía en la asignatura de teatro, en la que creaba obras de gran producción

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

regularmente basadas en series de televisión y películas. Una de las adaptaciones más destacadas fue la del álbum *The Gambler*, del cantante Kenny Rogers, interpretada con marionetas (Biography.com editors,2016). Su capacidad para transformar el mundo real en historias visuales comenzaba a perfilarse cada vez más hacia la narración y dirección.

Al terminar la educación media, Anderson comienza sus estudios en la *Universidad de Texas*, en Austin, dentro del *College of Liberal Arts* para estudiar Filosofía. Ahí tiene acceso a la biblioteca de artes donde disfrutaba de leer colecciones de cine de autores como Fellini, Bergman, Truffaut, Scorsese y Coppola. La lectura lo llevó a ver las películas y es así como se enamora del cine europeo de los años 50s y 60s (Seitz,2013:41).

Su interés por el teatro era el mismo que en Secundaria por lo que decidió inscribirse a una clase de dramaturgia en la que se discutían algunas obras célebres. Fue ahí que conoció a Owen Wilson, un estudiante de Inglés que también estaba interesado en literatura pero, también en cine (Biography.com editors,2016).

Owen y Wes empataron académica y personalmente, se convirtieron en amigos de inmediato; juntos descubrieron que querían hacer cine y comenzaron a trabajar en su primer cortometraje, *Bottle Rocket* (1996). El escritor y director Arnaud Desplechin entrevistó

a Anderson para la revista *Interview Magazine*, en 2009, en donde le pregunta cómo fue trabajar a lado de Owen Wilson en su primer intento cinematográfico, ya que este último se dedicaba profesionalmente a escribir, pero participó como actor junto a sus hermanos Luke y Andrew Wilson en el cortometraje. Anderson contestó:

Empezamos a escribir juntos. Yo iba a ser siempre el director, pero él no quería ser actor realmente - o yo no sé si quería. En lo que a él respecta, siempre fue estrictamente un escritor. [We started writing together. I was always going to be the director, but he didn't really want to be an actor-or I don't know if he knew he wanted to be an actor. As far as he was concerned, he was strictly a writer] (Desplechin,2009).

A pesar de que no eran actores profesionales, los hermanos Wilson formaron desde este primer proyecto una relación actoral con Anderson que se mantendrá vigente hasta sus últimas realizaciones cinematográficas, pues han participado en más de uno de sus largometrajes, y fue así que saltaron a la fama y se convirtieron en estrellas del cine estadounidense.

El tratamiento cinematográfico de *Bottle Rocket* era más cómico que dramático a pesar de que la historia trataba de un robo, y esto fue lo que caracterizó al cortometraje como “una mezcla difícil de entender entre comedia, romance y crimen” [hard-to-label mix of comedy, romance and crime] (Biography.com editors,2016).

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

Bottle Rocket estaba listo y con ayuda de los hermanos Wilson, Anderson pudo registrar el proyecto en el *USA Film Festival en Dallas, Texas* en 1992. La aceptación de la crítica permitió que el corto fuera proyectado dos años más tarde en el ampliamente reconocido *Sundance Film Festival* en Utha, y fue así como Anderson comenzó a ganar renombre en el mundo cinematográfico (Warner,2013:14).

El director de cine James L. Brooks vio el cortometraje de Anderson y le gustó tanto que negoció con *Columbia Pictures* para que financiaran el proyecto y poder convertirlo en largometraje. El presupuesto asignado fue de 5 millones de dólares y resultó en una película aceptable y premiada por la crítica, aunque no pudo recaudar el mismo éxito en taquilla (Biography.com editors,2016).

Aun así, Anderson abrió su camino hacia la fama en Hollywood, y en 1996 ganó el premio como *Mejor Cineasta Nuevo* en los *MTV Movie Awards* estableciéndose como la nueva promesa juvenil del cine contemporáneo.

Después del éxito del largometraje de *Bottle Rocket*, Anderson y Wilson vuelven a escribir juntos y esta vez financiados por Disney surge *Rushmore*, una comedia basada en la vida de escuela secundaria de Anderson, en la que el personaje principal, Max Fischer interpreta a un adolescente al que no le va bien académicamente,

pero sí en materias extracurriculares, y por supuesto el teatro es una de ellas.

Esta vez la espera del lanzamiento fue mayor que con *Bottle Rocket*, y la crítica escribió positivamente al respecto pero aún no se alcanzaban los números deseados en taquilla ni las nominaciones deseadas en festivales o premaciones.

Esto finalmente cambió con el estreno de su tercera película – también escrita en conjunto con Owen Wilson- *The Royal Tenenbaums* (2001), la cual obtuvo el reconocimiento de la crítica, un recaudamiento millonario en taquillas y la nominación de la *Academia* a *Mejor Guión Cinematográfico*.

En esta tercer entrega cinematográfica Anderson logra la participación de un reparto más afamado con el que consigue llamar la atención del público y generar más discusión. Entre el elenco se encontraba *Bill Murray*, *Anjelica Houston*, *Gene Hackman*, *Gwyneth Paltrow*, *Danny Glover* y *Ben Stiller*, actores que después se volverían recurrentes en sus demás producciones, creando una relación de trabajo artístico que se tornará familiar para el espectador.

A partir de ese momento Anderson se posiciona como un director reconocido, cuyo estilo se ha mantenido constante desde el inicio de su carrera, así como su equipo de trabajo, sus condiciones de

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

producción, sus temáticas y creaciones de personajes. En general Anderson utiliza sus experiencias de vida, las personas y lugares que conoce o están a su alrededor como inspiración para la creación de su mundo cinematográfico.

Todas las andanzas personales que Anderson vivió durante su infancia y adolescencia le han permitido ser capaz de jugar con temáticas sombrías representadas de forma grácil y amistosa, “en la oscuridad nos presenta con luz como una clase de optimismo infantil” [*in darknes he presents us with light as a sort of childish optimism*] (Vreeland,2015:41), constituyendo sus historias melancólicas con peculiaridades jubilosas, llenas de aliento y entusiasmo.

El escritor Jeffrey Sconce clasificó al cine de Wes Anderson dentro del concepto de “Smart films” [*películas inteligentes*], en las que el valor de las mismas recae en la esencia, el estilo y la temática. Pero después el profesor y estudioso del cine, Warren Buckland, lo catalogó dentro del concepto de “new sincerity” [*nueva sinceridad*], la cual combina el uso de la ironía y los sentimientos de melancolía y nostalgia, Ambos conceptos son retomados por Devin Orgeron quien de acuerdo con las descripciones concluye que los personajes de Anderson funcionan como artistas y autores que son los que permiten la creación de estos sentimientos y conceptos en sus películas. (Kunze,2014:42).

Con base en estos calificativos, podemos afirmar que el cine de Anderson era notable, reconocible e influyente. Su cine crea, provoca, asombra, inspira, complace, fastidia, reta, encanta y enfurece a su audiencia (Kunze,2014:2), su estilo es tan representativo, no sólo para los críticos sino también para los espectadores y que podemos concluir que “las únicas películas que se parecen a las de Wes Anderson, son otras películas de Wes Anderson” [*the only movies Wes Anderson’s films look like are other Wes Anderson films*] (Brownning,2011:ix).

En los siguientes apartados se detallarán algunas de las particularidades del cine de Anderson para comprobar las características antes mencionadas y concluir si realmente su estilo está fundamentado en los conceptos de “smart films” y “new sincerity” y se adaptan al cine de nuestro director.

2.2 LARGOMETRAJES: TEMÁTICAS E HISTORIAS

El trabajo cinematográfico de Wes Anderson incluye, hasta a la fecha (2016) ocho largometrajes, cinco cortometrajes y un comercial. En esta investigación nos centraremos solamente en sus producciones de largometrajes.

El primero de éstos es el ya antes nombrado *Bottle Rocket*. Aunque el corto y el largometraje están conformados por el mismo elenco y casi el mismo equipo de producción, nos enfocaremos en dar detalle solo del largometraje el cual fue estrenado en 1996, dos años después del cortometraje homónimo.

El periodista y autor del libro *The Wes Anderson Collection*, Matt Zoller Seitz, describe a *Bottle Rocket* como “una comedia sobre niños ricos y sin rumbo que intentan reinventarse como grandes ladrones” [a comedy about aimless rich kids who try to reinvent themselves as master thieves] (2013:31). Anthony acaba de salir

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

de un hospital psiquiátrico, en el que estuvo internado por decisión propia debido a una crisis nerviosa. Una vez de regreso en la sociedad se reúne con Dignan que no es el mejor amigo al que alguien puede recurrir si se busca ser un ciudadano honrado. El último le cuenta a Anthony un plan para realizar un robo junto con su jefe el Señor Henry. Con ayuda de su amigo y vecino Bob, Anthony y Dignan se ponen en marcha para realizar el atraco, pero las cosas comienzan a salirse de control cuando el Señor Henry finalmente se involucra en el proyecto.

Las acciones de los personajes giran en torno a la aceptación a pesar de que son parte de un estrato social medio-alto, los protagonistas buscan una aventura que los haga salir de la cotidianidad y descubrirse en otra realidad. Es la primera vez en la que Anderson utiliza la temática sobre la familia, en la que estos amigos a pesar de no tener una idea clara de sus sueños u objetivos en la vida, se adentran en una búsqueda sin expectativas, “son una pequeña familia realizando un proyecto juntos – aunque, si analizas al proyecto, no tiene realmente sentido alguno” [*they’re a Little family doing their project together- even though, if you look at the proyect, it really doesn’t make any sense*] (Seitz 2013:63).

Vemos también que Anderson caracteriza a los personajes como inmaduros e infantiles; son adultos que no saben qué hacer con sus vidas, o cómo mejorarlas en un sentido positivo, son como niños

actuando como adultos. Anderson utiliza el recurso de infantilidad para justificar las decisiones adultas, “las figuras de niños y de la infancia ayudan a entender la ineptitud y la deficiencia de los adultos” [*child figures and childhood provide a foil for understanding adult ineptitud and inadequacy*] (Kunze,2014:3).

Los protagonistas actúan con una inocencia intrínseca, como si esperaran que al final todo fuera un mal sueño y pudieran empezar de nuevo sin problema alguno. James MacDowell argumenta que la ingenuidad de los personajes en las películas de Anderson funciona como una barrera o un rechazo a la idea reaccionaria de nostalgia (Kunze,2014:7) en la que anhelamos algo que ya no es posible tener o hacer. Los personajes de *Bottle Rocket* actúan bajo estas características rechazando su condición de adultos y de madurez.

Después de la primera experiencia en la realización de largometrajes, Anderson se aventuró por su segundo filme sin miedo al fracaso. La historia de Max Fischer había estado en la mente de Wes por un considerable tiempo antes que *Bottle Rocket* (Seitz,2013:78) y no quería quedarse con las ganas de realizarla pues mucho de su infancia estaba en ese personaje. *Rushmore* (1998) relata la historia de Max Fischer, un adolescente de 15 años que asiste a la escuela privada *Rushmore*, en donde es la estrella de las actividades extracurriculares, pero es el peor de las clases académicas.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

Max perdió a su madre cuando era un niño y conserva como recuerdo una máquina de escribir que le heredó. En ella Max escribe increíbles obras de teatro que pone en escena en la escuela. Pero su vida comienza a cambiar cuando conoce a la profesora Cross, de la cual se enamora e intenta seducir construyendo un acuario en el patio de la escuela. Por otro lado, su amigo y padre de dos niños que asisten al mismo colegio, Herman Blume, se enamora también de la profesora Cross y así comienza una lucha en un triángulo amoroso en la que Max no tiene posibilidades de ganar.

Matt Zoller Seitz describe a *Rushmore* como “una comedia notable de los noventas, pero también un documental sigiloso que captura cierto tiempo y espacio, y marca el momento más importante de la carrera de un artista: el comienzo [*a notable 1990s comedy, but a stealth documentary that captures a certain time and place, and fixes the most important moment in an artist’s career: the beginning*] (Seitz,2013:33).

El personaje de Max va más allá de un adolescente enamorado, él sufre la ausencia de su madre y se refugia en todos los mundos que recrea en sus obras de teatro. Cuando se enamora no es por una atracción física, sino por esa figura femenina que relaciona con su madre. Max deberá aceptar al final que no todo puede ser como él quisiera, y que no todo es controlado tras bambalinas como en una obra de teatro. La muerte es un tema central aunque silencioso para los tres per-

sonajes principales de la película. Max perdió a su madre que muere de cáncer; la profesora Cross perdió a su esposo que era explorador de océanos, y el empresario Blume es veterano de guerra de Vietnam lleva quien consigo el recuerdo de la muerte de todos sus compatriotas en el campo de batalla.

Influenciado por la historia y el estilo visual de la película *The Magnificent Ambersons* (1942) de Orson Welles (Seitz, 2013:120), Anderson realiza una película sobre una familia de genios, cuyo destino exitoso se ve truncado por la descomposición familiar, *The Royal Tenenbaums* (2001) es una familia conformada por Royal Tenenbaum, el padre y gran empresario, Etheline Tenenbaum, la madre y famosa arqueóloga, y los hijos Richie, Margot y Chas Tenenbaum, niños genio. La historia comienza con la separación de los padres, Royal se va de la casa y los tres hermanos se quedan con su madre, este suceso les afecta en su desarrollo como adultos y los hace tomar caminos por separado provocando que dejen de ser la familia unida que alguna vez fueron.

Después de muchos años, Royal decide regresar y reencontrarse con su familia, pretendiendo tener una enfermedad mortal, pero no le es fácil obtener el perdón de sus hijos, ya que Margot y Chas le tienen un poco de rencor y no creen en sus palabras. Richie es el único que lo acepta de vuelta, pues siempre esperó que su padre regresara a sus vidas para sentirse completo de nuevo.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

Después de varios intentos fallidos de Royl para demostrarle a sus hijos que realmente está enfermo, finalmente lo logra y vuelven todos a vivir dentro de la misma casa. Es así como la familia comienza a unirse de nuevo, pero sin saber los problemas y procesos personales por los que cada uno está pasando. Todos luchan una guerra interna para resolver problemas del pasado que no les permiten ser felices en la actualidad.

No es una película triste, porque Anderson muestra la historia desde una perspectiva entusiasta, infantil e incluso cómica, pero en el fondo es cruel y depresiva, es “humor contaminado por tristeza” [*humor untainted by sadness*] (Seitz, 2013:109).

Esta vez el tema detonador es el divorcio, el cual trae la consecuencia de la ruptura familiar; y la muerte, que al final acaba reuniendo a todos y haciéndolos perdonarse el uno al otro. Pero también se introduce por primera vez de manera clara y notable la personificación del *mal padre*, el que abandona, el que nunca está para apoyar y que regresa arrepentido cuando ya es demasiado tarde. La relación de la temática con la vida personal de Wes es totalmente visible, y éste en específico será uno de los más recurrentes de forma directa o indirecta en sus próximas películas.

Para su cuarto largometraje, Wes recurrió a uno de sus personajes favoritos de la infancia, *Jacques Cousteau*, quien, al igual que el pro-

tagonista en esta cinta, Steve Zissou, era explorador e investigador de la naturaleza acuática, de quien incluso retoma su icónico gorro rojo que usaba en su programa de televisión (Seitz,2013:166). *Life Aquatic with Steve Zissou* (2004) relata las travesías de Zissou, un documentalista del océano quien tiene un enorme barco totalmente equipado para la exploración marina y un submarino amarillo.

Una de las bestias marinas más peligrosas, el *Jaguar Shark*, mató a su mejor amigo y mentor, lo cual hace que surja en Steve un sentimiento de venganza y promete no descansar hasta capturar a ese animal. Después del terrible suceso, Steve acude a la presentación de su más reciente película en donde conoce a Ned, un hombre que dice ser su hijo. Zissou no lo recuerda y se niega a aceptarlo, pero aun así lo invita a ser parte de su tripulación.

Life Aquatic with Steve Zissou nuevamente lidia con el tema de la muerte, el detonador de la acción de venganza y del sufrimiento por la pérdida humana, y de la preocupación por no saber qué sucederá en el futuro que no se planeó sin la presencia física de esas personas. Esta cuarta película reúne la búsqueda de un sentido a la vida y de la creación de mundos irreales en los que los protagonistas se sienten a salvo. En *The Wes Anderson Collection*, Matt Zoller Seitz plantea la idea a Wes de que:

Max Fisher en Rushmore es el líder de una banda de muchos hombres

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

y mujeres con la misión de hacer obras de teatro o construir acuarios o cualquier otro loco plan en el que los involucre. En *The Royal Tenenbaums*, vemos una constelación completa de personajes que, en un grado mayor o menor, tienen este tipo de personalidad. Y luego pones ese tipo de personalidad recalcada y centrada en *Life Aquatic*. Pero me da la impresión de que Steve Zissou no puede con la responsabilidad. Está arriesgando mucho e intenta construir y tener el control de muchas cosas al mismo tiempo. [*Max Fischer in Rushmore is the leader of a band of merry men and women with the mission of making these plays or building a natatorium or whatever crazy scheme he's dragging everyone along on. And in the Royal Tenenbaums, we see an entire constellation of characters who, to greater or lesser degrees, have this sort of personality. And then you really put that type of personality front and center in the life aquatic. But I get a sense of Steve Zissou being spread too thin. He's got too many irons in the fire, and he's trying to build and control too many things at once*] (Seitz,2013:176).

Estas características en los personajes antes mencionados les dan un toque de realidad, y a pesar de que sabemos que son irreales y que sólo existen dentro de sus mundos, tienen miedos y flaquezas que cualquier ser humano puede experimentar en la vida real y Anderson lo logra gracias a las imágenes y sonidos en pantalla como “un espectáculo visual que crea un universo artificial y alternativo, donde a pesar de que los personajes tienen problemas reales, buscan la honestidad, la redención y la comunidad” [*a visual spectacle that creates an alternate, artificial universe, where characters nevertheless have real problems and search for honesty, redemption and community*] (Kunze,2014:5).

Al igual que *Royal Tenenbaum*, Steve Sizzou es un mal padre. Cuando se encuentra ante la posibilidad de tener un hijo, recuerda a la mujer que abandonó hace años y que parece importarle muy poco y mencionando: “odio a los padres y nunca quise ser uno” [*I hate fathers and I never wanted to be one*], pues él también está pasando por una situación similar en la que perdió a su mejor amigo que representaba una figura paterna para él (Seitz 2013:158).

Inmerso en un ambiente melancólico en el que la muerte es detonadora de la separación familiar, Anderson decide buscar una cura para la tristeza, encontrar el lado positivo de la pérdida y revalorar lo que sigue con vida a nuestro alrededor, demostrar que el sufrimiento puede ser pasajero si encontramos un nuevo motivo por el cual seguir adelante, incluso si se trata de uno mismo.

En *The Darjeeling Limited* (2007) vemos a los hermanos Francis, Peter y Jack realizar un viaje espiritual en un lugar no específico pero que nos remite a la India, cruzando provincias a través de un tren equipado para la aventura. Durante la aventura los hermanos experimentan acontecimientos que los harán reconciliar sus problemas personales, superar el fin de una relación, un accidente que casi termina con sus vidas y la llegada inesperada de un bebé. Lo que en un principio fue planteado como un viaje turístico se convirtió en la búsqueda de sus seres internos, de descubrir quiénes son y a dónde van, acompañados del deseo de reencontrarse con su madre

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

que estaba retirada en un monasterio, noticia que sólo Francis sabía gracias a la intervención de un investigador privado.

Nos encontramos ante la temática del control de la vida y el enfrentamiento a la muerte. Desde *Bottle Rocket*, los personajes de Anderson aprenden a la mala que no pueden tener todo bajo control; sólo pueden manejar su actitud ante la adversidad. Aquí el periodista Matt Zoller Seitz hace una anotación divertida, pero acertada al comparar el hecho de que los personajes tengan una obsesión con el control, y la propia obsesión del cineasta por tener la pantalla en orden:

Wes Anderson está a cargo de cada línea, escena, composición, corte y pauta musical [...] *The Darjeeling Limited*, coloca sus deseos de control en el foco de la historia, sólo para demostrar que tan emocionalmente enfermo es. En este sentido, ésta debe de ser su película más autocrítica. [*Wes Anderson is in command of every line, scene, composition, cut, and music [...] The Darjeeling Limited, puts this desire for control at the center of the story, just to point out how emotionally unhealthy it is. In that sense it might be his most self-critical work*] (Seitz 2013:197).

En esta película se añade un nuevo tema que Wes no había tratado antes: la espiritualidad. Ésta es la base para la resurrección personal, para la compasión y un nuevo comienzo, no desde un punto de vista religioso sino como una necesidad humana de encontrar el

perdón a través de un viaje hacía otro mundo en el que el autodescubrimiento sucede cuando se da la oportunidad de abrir la mente.

The Darjeeling Limited nos presenta de una manera más clara la idea de la transformación, de la evolución de los personajes de un estado depresivo a uno en el que aceptan el cambio a la felicidad:

El trabajo de Anderson se conforma por sentimientos de nostalgia en relación con lo efímero de la cultura y el cine popular, los personajes no se mantienen en la constante fase de nostalgia por el pasado de la familia, que es regularmente el lugar donde el dolor emocional persiste y no el recuerdo cariñoso de la misma. [Anderson's work embodies feelings of nostalgia regarding the ephemera of popular culture and film ... [the characters] they do not remain in a permanent stage of nostalgia for the past of the family itself, which is often a locus of lingering emotional pain rather than fond remembrance] (Kunze,2014:41).

Los personajes aprenden a evolucionar, pues no pueden mantenerse en el mismo estado melancólico durante toda su vida. Anderson tuvo que aprender a lidiar con el divorcio de sus padres y canalizar el dolor sacándolo de la mejor forma que pudo encontrar: la expresión artística.

Peter C. Kunze hace un comentario sobre el tratamiento de los personajes de Anderson en su ensayo titulado *From de Mixed-up*

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

films of Mr. Wesley W. Anderson: Children's Literature as Intertexts en el que lo califica como “no del todo original” [*not wholly original*] (2014:91), esto con base en las influencias de otros artistas que el mismo Wes ha aceptado tener con anterioridad.

Más que un comentario negativo, el calificativo de Kunze se enfoca en resaltar aquellos nombres de ámbitos multidisciplinares que han formado a Wes como autor para poder entender mejor su estilo audiovisual. Personajes del mundo del cine como Truffaut, Louis Malle, Michael Powell, Emeric Pressburger, Satyajit Ray, Woody Allen, Jean Renoir, John Cassavetes, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Mike Nichols, Jean-Luc Godard, Peter Bogdanovich, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Howard Hawks, Stanley Kubrick, Jean-Pierre Melville, Ernst Lubitsch, Ken Loach, Maurice Pialat y Leo McCarey (Kunze,2014:91).

Pero también de otros artes, principalmente el de la literatura. Recordemos que Wes tiene un título universitario en Filosofía y que siempre fue un buen lector, incluso muchas de sus películas están rodeadas de libros, como *props* o como parte de la narrativa (Seitz,2013:138). Como bien señala Kunze, las novelas infantiles siempre están presentes en la inspiración de Anderson (Kunze,2014:93).

Uno de los escritores predilectos de Wes en su infancia fue el británico de origen sueco, Roald Dahl, autor de reconocidas historias

como *Matilda* (1988), *Charlie y la Fábrica de Chocolate* (1964) y *James y el Durazno Gigante* (1961). Los cuentos de Dahl desarrollaron la imaginación de Anderson desde muy temprana edad, pero hubo un libro en especial que era su favorito y que afortunadamente no había sido adaptado al cine todavía, hasta que él decidió hacerlo.

Fantastic Mr. Fox (2009) “Es una fábula sobre la tensión entre la responsabilidad y la libertad, un retrato de las familias y sus dificultades” [*Its a fable about the tension between responsibility and freedom, and a portrait of families in repose and turmoil*] (Seitz,2013:197). Basada en el cuento de Roald Dahl, *Wes* nos presenta a una familia de zorros animados que se dedicaban a robar gallinas de la granja que estaba cerca de su agujero. En un último atraco, la señora Fox confiesa a su esposo que está embarazada y que no pueden seguir arriesgando su vida por el bienestar de la familia.

Es así que el Señor Fox se retira de ser un asaltante, consigue un trabajo formal y compra un árbol en la cima de una colina; ahí será su nuevo hogar. Pero algunos empresarios humanos que quieren poner fábricas y granjas en el terreno amenazan con derribar la colina y el árbol. Ahora la familia Fox se enfrenta ante una nueva aventura para salvar su patrimonio.

A pesar de que es la primera película animada de Anderson, el tratamiento de los personajes y de la historia no cambia drásticamen-

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

te ya que siempre los ha fabricado con ese toque infantil e inocente. El Señor Fox es parte del grupo de protagonistas que hará todo lo posible por su familia, no importa si arriesga su vida o si recae en viejas mañas que prometió dejar de lado.

Como hemos visto, la familia es un tema central en el cine de Anderson, aunque en esta ocasión no está rota, sí se encuentra en peligro, lo cual motiva la transformación del Señor Fox en un héroe. Parece que a Wes le gusta este tipo de personaje, el que se asemeja al héroe pero no en un sentido clásico, sino con características infantiles y humorísticas que salva el día, manteniendo una postura *frlemática* ante la vida cuando por dentro sus sentimientos y emociones luchan por no detonar.

Para el penúltimo largometraje de Wes, finalmente ocurrió lo que la lógica dictaría en una película cuyos personajes actúan como niños: ser interpretada por los mismos. Debemos aclarar que en los mundos ficticios de sus historias, “Anderson no permite que el niño y el adulto intercambien lugares de una forma cómica, sino que difumina cualquier sentido que pueda marcar una clara distinción” [*Anderson does not allow the child and the adult to swap places in a comic fashion, but rather blurs any sense of a sharp distinction*] (Kunze,2014:95).

Con base en esto podemos entender desde un principio que una película interpretada por niños no significa que sea infantil, sino que

la niñez se extiende hasta la edad adulta, y que ambas edades conviven dentro de un mundo conflictivo y doloroso, en el que niños y adultos experimentan la vida casi de la misma forma. *Moonrise Kingdom* (2012) relata la historia de una pareja de rebeldes que se atrevieron a desafiar las reglas impuestas para buscar un nuevo mundo en el que pudieran encontrar la felicidad.

New Penzance es un mundo controlado por los mayores, pero pronto los niños les darán una lección sobre la vida y el amor. Sam Shakusky es un huérfano que forma parte de un grupo de exploradores y siente que no pertenece ahí, mientras tanto Suzy Bishop vive dentro de una familia disfuncional en la que sus padres apenas si se dirigen la palabra y sus hermanos hacen lo que les place dentro de casa. Un día, mientras Suzy se preparaba para entrar en el personaje que interpretaría en una obra de teatro de la escuela, Sam la encuentra, se presentan y sus vidas cambian para siempre.

Mediante cartas los chicos acuerdan abandonar sus hogares y buscar uno nuevo en el que ellos sean los dueños. Pactan encontrarse en medio de una pradera, Suzy trae una maleta llena de sus libros favoritos que robó de la biblioteca, y Sam trae consigo todo el equipo que un buen explorador necesita para sobrevivir en la naturaleza. Esto provocará que familiares, exploradores, policía y los servicios infantiles busquen a la pareja de adolescentes atravesando bosques, los lagos y una tormenta apocalíptica.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

En *Moonrise Kingdom* vemos a niños actuando como adultos y adultos como niños. Cuando Sam y Suzy desaparecen, los adultos se dan cuenta de que los niños los sobrepasan en inteligencia y astucia, pero sobre todo en esa libertad de pensamiento. Los adultos mantienen arraigados sus valores que desde niños les enseñaron, incluso los malos y Sam y Suzy les están dando una lección sobre cómo tomar decisiones, la habilidad de entender a los demás y buscar la libertad. (Seitz,2013:197)

Vemos una vez más cómo la temática de la familia disfuncional orilla a los niños a buscar su propio mundo y construir una realidad alterna, como las obras de Max o los documentales de Zissou. En una de las conversaciones que Sam y Suzy tienen, ésta última le dice: “Siempre quise ser huérfana, la mayoría de mis personajes favoritos lo son. Creo que sus vidas son más especiales” [*I always wished I was an orphan, most of my favorite characters are. I think your lives are more special*], a lo que Sam le contesta: “Te quiero, pero no sabes de lo que estás hablando” [*I love you, but you don't know what you're talking about*].

Anderson también hace una crítica a la institución de familia, en la que mamá y papá son los pilares de la misma y en este sistema es en el que siempre ocurren las descomposiciones. Desde el punto de vista de Peter C. Kunze:

NAYELY BARRERA · CAPÍTULO 2

Las unidades tradicionales de la familia nuclear se descomponen a través de la infidelidad, el divorcio y la muerte, y surgen en su lugar las unidades de sustitución, ya sea un grupo de amigos, compañeros de trabajo, o de un grupo de scouts. Mientras que los personajes pueden estar deshechos, no están lejos de poder arreglarse. [*The traditional nuclear family units break down through infidelity, divorce, and death, and surrogate units arise in their place, be it a group of Friends, coworkers, or a scout troop. While the characters may be broken, they are not beyond repair*] (Kunze,2014:3).

La familia se recompone en un final feliz. El jefe de policía adopta a Sam ,y Suzy comienza a entender la conducta de sus padres. Ambos aceptan las nuevas condiciones sociales solo con el requisito de poder seguir viéndose, Sam pintando a Suzy, y ella leyendo historias de personajes con súper poderes, al final la familia se recompone, “la traición, el fracaso y la ansiedad que llena a los personajes desde el principio, se mejoran en el final de la narración, y el elenco de personajes que estaban uno contra los otros se unen felizmente [...] la reunión es la resolución” [*the betrayal, failure, and anxiety that plagues the characters at the outset are somewhat ameliorated by the narrative’s end, and the desperate cast of characters is happily united [...] the reunion is the resolution*] (Kunze,2014:3).

Sam y Suzzy experimentaron lo que ocurre una vez en la vida, “el encuentro de mentes verdaderas que no aceptarán un impedimento” [*a meeting of true minds that would not brook impediment*]

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

(Seitz,2013:274) esto no sucede desde un punto de vista adulto, sino desde la niñez pero con una actitud madura, como hemos dicho antes el tratamiento de sus personajes siempre es un poco infantil, incluso David Oregon comenta que “sus películas son sobre la niñez –literal y prolongada- tratan sobre la familia y la necesidad, frente al abandono familiar, de crear comunidades en su lugar” [*his films are about childhood –literal and prolonged- they are also about family and the need, in the face of familial abandonment, to create communities in its place*] (Tasker,2010:18)

De un mundo pequeño en una diminuta isla en medio de la nada en la que la desaparición de unos niños es la mayor fatalidad de su historia, Anderson nos transporta a una ciudad ficticia al Este de Europa en el que la posesión de la tierra y el control de sus habitantes detona una guerra que obliga a la gente a salir de sus hogares y buscar un nuevo comienzo en un lugar desconocido donde ni siquiera el nombre les pertenece.

En contraste, hay un sector de la sociedad que puede seguir disfrutando de lujos y manjares, que no vive con miedo cada día, al contrario experimenta los más grandes elixires y servicios en uno de los monumentos de la antigua tierra sin guerra, *El Grand Hotel Budapest*.

The Grand Budapest Hotel (2014) está bajo la comanda del conserje Gustave, quien durante años lo ha mantenido como uno de

los icónicos en Europa. Nadie mejor que él conoce las necesidades de los clientes, el funcionamiento y servicio de las instalaciones. Una de sus clientas más frecuentes, la anciana Madame D., muere inesperadamente y Gustave hereda una de sus pinturas y se la lleva de su funeral. Gustave es acusado de robo y debe escapar, pues los hijos y familiares de Madame D. buscan el cuadro por su valor monetario. Gustave, acompañado de Zero Mustafa, el “botones” del hotel, huyen de los familiares adentrándose en el medio de la guerra en Europa.

Pareciera que esta última película cambia un poco su estructura comparada con el resto que le anteceden, pero en realidad se mantiene en esencia bajo los mismos rubros y temáticas. La muerte de Madame D. es el parteaguas de la historia; es la muerte la que desencadena la búsqueda de un culpable. Esta vez no hay sufrimiento, no hay un duelo ni un tormento, al contrario la muerte desata la avaricia y el poder.

Por otro lado, la familia de Zero fue aniquilada por la guerra; es un huérfano igual que Sam, no tiene otra opción más que trabajar en el Grand Hotel, en donde Gustave será su único amigo y lo más cercano a una familia. Agatha, la panadera, se convierte en novia de Zero. Vive con su padre el dueño de la pastelería *Mendl's*, quien poco se ocupa o preocupa por ella, pues la ve más como una ayuda que como parte de su familia. De nuevo el personaje sin padres –sin

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

uno o sin los dos- aparece en el universo de Anderson.

Max Fischer perdió a su madre y su padre no se ocupa de él; los jóvenes Tenenbaums vieron apartarse de sus vidas a su padre y tuvieron que aprender a vivir sin él, Ned, el posible hijo de Steve Zissou perdió recientemente a su madre y ahora no sabe si tiene un padre, los hermanos Francis, Peter y Jack enterraron a su papá y están en la búsqueda de su madre a quien no han visto en muchos años, y finalmente Sam, de quien no se sabe nada de su familia, sólo está el hecho de que es un huérfano y que encuentra un padre adoptivo.

Podemos concluir que la vida personal de Wes durante su infancia y adolescencia marca el contenido temático de sus largometrajes, ha formado un mundo alterno a su realidad en la que sus personajes podrían estar relacionados aun sin estar dentro de la misma película. En la entrevista que Arnaud Desplechin hizo a Anderson, éste acepta que: “Sí siento un poco que mis personajes de una película podrían moverse a otra de mis películas y tendría total sentido” [*I do feel a bit like my characters from one movie could walk into another one of my movies and it would make sense*] (Desplechin, 2009).

La crítica cinematográfica ha dicho que uno de los más grandes reconocimientos en el cine de Anderson es que crea su propio mundo, pero Kunze de manera más precisa aclara que no es un solo mundo,

son muchos en los que sus personajes conviven y comparten ciertas actitudes hacia la vida (Kunze,2014:4).

Los personajes adolecen la muerte, el divorcio, la pérdida de seres queridos y de cosas materiales, buscan encontrar una salida con la creación de mundos ficticios que como ocurre usualmente, son mejor que la cruel realidad. David Oregon considera que los temas de Anderson giran “alrededor del concepto de juventud y, al menos en la superficie, lo posiciona contra el poderoso aunque académicamente popular mito del genio solitario” [*around the concept of youth and, on the surface at least, positions itself against the still quite powerfull though academically unpopular myth of the solitary genius*] (Tasker,2010:18).

Estos personajes son el fruto de su propio subconsciente, y aparentemente no puede controlarlo (Warner,2013), en el libro *The Fantastic Mr. Anderson*, Jennifer Warner sustenta que Anderson ha admitido intentar hacer algo distinto en cada película nueva, pero también admite que siempre se reencuentra con ese patrón similar del que no puede huir (Warner,2013).

Finalmente, una de los cuestionamientos más frecuentes en la crítica sobre el cine de Anderson recae en la categorización del género fílmico. Como hemos descrito en este apartado, puede ser un poco confusa e incluso abstracta la definición que pueda representar con

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

exactitud el cine de Wes. Muchos se preguntan si se trata en realidad de melodramas disfrazados de comedia, o de comedias disfrazadas de melodramas. En general, podríamos arriesgarnos a decir que las películas de Anderson son “comedias melancólicas”, caracterizadas por el profundo sustrato dramático que las recorre y que fundamentan sus historias (Ferrerías & Leite,2008:258).

2.3 CONDICIONES DE PRODUCCIÓN Y EQUIPO DE TRABAJO

Desde los inicios de su carrera, Wes Anderson tuvo la suerte de contar con presupuestos más altos de lo que cualquier cineasta hubiera deseado tener en sus óperas primas. Es cierto que tanto *Bottle Rocket* como *Rushmore* no recaudaron lo suficiente para superar sus inversiones, pero *The Royal Tenenbaums* recuperó más del doble del presupuesto inicial de su producción (Knegt,2014).

Fue este acontecimiento lo que permitió que las productoras y distribuidoras confiaran en Anderson. A pesar de que sus siguientes películas han estado en el límite, las taquillas siguen vendiendo gracias a “un cuerpo de trabajo altamente distintivo que ha desarrollado una base de fans muy leal” [*a highly distinctive body of work that has developed a fiercely loyal fan base*]. (Browning,2011:IX). Así no importa que tan arriesgado sea, Anderson siempre asegura una ganancia.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

Como hemos podido ir descubriendo, “Anderson es un raro ejemplo de director de cine moderno que se involucra de gran manera en muchas áreas de su producción, resultando en un estilo distintivo, que une sus películas entre sí y las separa de las de otros creadores” [Anderson is a rare example of a modern director who has a significant input in a number of areas of production, resulting in a distinctive style, which links his films together and separate them from others] (Browning,2011:IX).

Wes es un director al que le interesa la organización minuciosa y esto se ve reflejado en su trabajo, “cada detalle en las películas de Wes Anderson es parte de un gran diseño” [every detail in a Wes Anderson picture is part of the grand design] (Seitz,2013:25). Al igual que su reparto, Wes cuenta con un equipo de producción que se ha mantenido constante desde *Bottle Rocket* hasta *The Grand Hotel Budapest*:

La fotografía está a cargo de Robert Yeoman, quien ha sido director de fotografía en todas las películas de Wes, excepto en *Fantastic Mr. Fox*. Uno de los elementos más importantes en el cine de Wes es la imagen. Con ayuda de Yeoman, éste cineasta siempre consigue expresar visualmente lo que ambiciona.

Una de las características más sobresalientes de Yeoman es su calidad al iluminar rostros, ya que prefiere una sola fuente de luz

tenue que ilumine por un costado, esa es la marca de Yeoman (Renée:2016) la cual empata con las finalidades del cine de Wes. Para *Fantastic Mr. Fox*, Anderson recurrió al fotógrafo Tristan Oliver ya que su trabajo se adecuaba mejor al estilo visual de la película, pues era un proyecto diferente incluso desde el formato. Oliver estuvo a cargo de la fotografía de otras películas como *Chicken Run* (2000) y *Paranorman* (2012).

La música original desde *Rushmore* hasta *The Darjeeling Unlimited* es de Mark Mothersbaugh, quien también hizo el arreglo musical para *The Lego Movie* (2014), *21 Jump Street* (2012) y *Hotel Transylvania* (2015), entre otras (imdb <https://goo.gl/MPr1nP>). A partir de *Fantastic Mr. Fox* y hasta *The Grand Budapest Hotel* Alexandre Desplat ha sido el responsable de las películas de Wes. Dentro de su filmografía encontramos películas como *The King's Speech* (2010), *The Curious Case of Benjamin Button* (2008), *Argo* (2012) y *Harry Potter and the Deathly Hallows* (2010) (imdb <https://goo.gl/qgdQpv>). Finalmente, respecto a la música está Randall Poster, el supervisor musical quien se encarga de la selección para los soundtracks de las películas.

Para los largometrajes *Bottle Rocket*, *Rushmore* y *The Royal Tenenbaums* el diseño de producción estuvo a cargo de David Wasco y Sandy Wasco. Eric Anderson, hermano de Wes, dibujó todos los elementos decorativos que construirían la casa de *The Royal Tenen-*

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

baums, y a su vez David y Sandy los trajeron a la realidad con ayuda de cada departamento de producción (Seitz,2013:120). David Wasco también ha hecho el diseño de producción para películas de Quentin Tarantino, tales como *Pulp Fiction* (1994) y *Reservoir Dogs* (1992) (imdb <https://goo.gl/ibr2bv>).

Para *Life Aquatic y The Darjeeling Limited* el diseño de producción estuvo a cargo de Mark Friedberg quien tiene mayor experiencia en películas de acción, tales como *The Amazing Spiderman* (2014) y *Noah* (2014) (imdb <https://goo.gl/xwgC4f>). *Moonrise Kingdom* y *The Grand Budapest Hotel* estuvieron a cargo de Adam Stockhausen y debido a que *Fantastic Mr. Fox* requirió un diseño de producción distinto basado en las necesidades del stop motion Anderson trabajó con Nelson Lowry quien también hizo el arte para la película de Tim Burton *The Corpse Bride* (2005) (imdb <https://goo.gl/MJSRC8>).

El vestuario, que es uno de los elementos visuales más reconocidos en las películas de Wes, ha estado a cargo de Karen Patch para *Bottle Rocket*, *Rushmore* y *The Royal Tenenbaums* y Milena Canoneró vistió al elenco de *Life Aquatic* y al de *The Darjeeling Limited*. El vestuario es tan importante en las películas de Wes porque más que disfrazar a los personajes, las vestimentas “están construidas elementalmente sobre la identidad del personaje, tanto así que su ausencia o alteración resultaría en una completa reformulación y revaluación de los personajes” [*they are elementally constructed into*

the characters' identity such that their absence or alteration would result in an absolute reshaping and revaluation of the characters] (Kunze,2014:29), es por esto que Anderson pone un gran énfasis en quienes se encargan de este elemento de la puesta en escena.

Respecto a los presupuestos, *Columbia Pictures* le asignó una cuenta de aproximadamente \$7,000,000 de dólares (imdb <https://goo.gl/G22tgY>) a *Bottle Rocket*. La historia y los actores no fueron los únicos que se mantuvieron igual que en el cortometraje, el equipo de producción que ayudó en la realización del largo fue el mismo que Andrew Willson –hermano de Owen- ayudó a conseguir para el cortometraje. Este quipo naciente era parte de una empresa de televisión por cable que quiso ayudar a Wes porque él había trabajado con ellos anteriormente haciendo publicidad para empresas (Seitz,2013:24).

Una vez terminado el largometraje, la productora le pidió a Wes que cambiara algunas detalles porque no creían que fueran lo suficientemente graciosas (Seitz,2013:32), esto molestó un poco a Anderson, y las inconformidades entre ambas partes crecieron más. La premier comercial de la película se canceló pues la productora no quería perder más dinero, ya que la película no había podido entrar a ningún festival como lo hizo el cortometraje, y resultó en una proyección entre amigos organizada por Jim Brooks en la que se pudo recaudar algo de dinero.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

El presupuesto para *Rushmore* fue mayor al de *Bottle Rocket*, aproximadamente \$9,000,000 dólares, así que Bill Murray terminó ganando por su aparición sólo 9 mil dólares, e incluso ayudó a Wes a financiar la película dándole un cheque por 25 mil dólares para conseguir el helicóptero que aparece en la obra de teatro sobre la guerra de Vietnam que Max protagoniza (Seitz,2013:83).

La primera película que pudo recuperar la inversión fue *The Royal Tenenbaums*, que con un presupuesto estimado de \$21,000,000 ganó más del doble en taquillas alrededor del mundo. A partir de esta tercera película, Anderson consiguió firmar a productoras con mayor presupuesto que le permitieran crear los complejos mundos que se requerían para sus historias.

El presupuesto más alto que ha tenido hasta ahora fue el que se le asignó a *Life Aquatic*, el mismo Wes aceptó que fue una película muy cara y difícil de realizar y que a partir de ahí ha aprendido a manejar mejor las finanzas (Desplechin,2009) el presupuesto fue de aproximadamente \$50,000,000 y sólo pudo recuperar menos de la mitad (<https://goo.gl/G2CvKZ>).

Uno de los gastos más grandes dentro de la producción del cine de Wes, corresponde a la adaptación de las locaciones ya que estas deben de ser o parecer lo más reales posibles, y a su vez estar diseñadas con el detalle necesario para hacerlas ver irreales.

Para *Rushmore* Wes grabó en la secundaria a la que asistió en Austin, y así pudo visualizar de mejor forma las tomas ya que mientras escribía el guion podía recorrer el lugar a la perfección desde sus recuerdos y planear movimientos y acciones de una forma más precisa (Seitz,2013:79).

La casa de la familia en *The Royal Tenenbaums* era una construcción real en Nueva York la cual estaba abandonada y había sido recién comprada por un hombre de la zona, el equipo de Wes llamó al dueño para pedírsela como locación y el hombre les cobró exactamente lo que le costó comprar la casa (Seitz 2013:119).

Para *Life Aquatic* fue la primera vez que el equipo de producción salió de Estados Unidos, la isla ficticia en la que Steve Zissou documenta sus aventuras y hallazgos se encuentra en Italia. El bote de Steve Zissou es real, Wes cuenta que viajaron a Sudáfrica donde sabían que había dos botes “gemelos” en malas condiciones que se usaron en la Segunda Guerra Mundial y estaban siendo reparados. La producción compró los dos navíos: uno lo partieron por la mitad para poder mostrar todos sus compartimentos internos a forma de modelo o maqueta. Esto se puede apreciar cuando Zissou presenta al Belafonte con su famosa frase “déjenme hablarles sobre mi barco” [*Let me tell you about my boat*]. La segunda nave se utilizó como vehículo para las tomas sobre el mar (Seitz,2013:182). La adquisición de estos barcos refleja bien la necesidad de Wes de

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

trabajar con escenarios lo más reales posibles y sobre todo lo más detallados también.

Algo parecido sucedió para la locación principal de *The Darjeeling Limited* en la India. El tren en el que los tres hermanos viajan es real y más del 70% de las tomas se realizaron dentro de él. “El vehículo principal es un tren especialmente construido para la película y totalmente funcional, lleno de utilería y decorados meticulosamente pintados a mano por artistas de la región: un estudio sobre ruedas” [*The titular vehicle is a specially constructed fully functioning train, filled with handmade furnishings and props and meticulously painted by local artisans: a studio on wheels*] (Seitz,2013:197).

En *Moonrise Kingdom*, la isla ficticia de New Penzance está formada por diferentes islas existentes en Canadá y Estados Unidos, básicamente por una llamada *Clingstone* (Seitz,2013:304). Las casas y los paisajes pertenecen a este lugar. Algo peculiar sobre la creación de escenarios en este largometraje es la casa que Sam construye en el campamento de los exploradores sobre un árbol muy alto y delgado. Aunque visualmente parece irreal y pos-producida, la casa se construyó en verdad pero terminó derrumbándose por su poca estabilidad (Seitz,2013:295).

Otro elemento en el equipo de trabajo de Wes corresponde al elenco, que funciona como un *star system* al estilo de Hollywood

en el que un director dispone de un selecto grupo de actores a los que recurre religiosamente para interpretar sus historias, y que incluso, se inspira para papeles de próximas películas. Desde *Bottle Rocket* hasta *The Grand Hotel Budapest* podemos reconocer algunos actores que no importa si desempeñan papeles principales o secundarios, continúan apareciendo en las producciones de Anderson. Tal es el caso de Kumar Pallana, que apareció por primera vez en *Bottle Rocket* como un favor, pues era dueño de la cafetería *Cosmic Cup* que estaba cerca del departamento donde filmaron y se prestó para interpretarse a él mismo (Seitz,2013:47), y a partir de ese momento participó en cuatro películas más: *Rushmore* como *Mr. LittleJeans*, en *The Royal Tenenbaums* como Pagoda y como extra en *The Darjeelin Limited*.

Aunque después de *Bottle Rocket* Owen Wilson se desempeñó también como coescritor y productor, aparece como actor en todas las películas excepto *Moonrise Kingdom*. En *The Royal Tenenbaums* personifica a Eli Cash, en *The Life Aquatic* a Ned Plimpton, en *The Darjeeling Limited* a Francis, en *The Fantastic Mr. Fox* hace la voz del Coach Skip y en *The Grand Hotel Budapest* actua como Mr. Chuck. Su hermano, Luke Willson aparece únicamente en las tres primeras películas, en *Bottle Rocket* como Anthony Adams, en *Rushmore* como Dr. Peter Flynn, y en *The Royal Tenenbaums* como Richie Tenenbaum.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

Jason Schwartzman ha aparecido en cinco de las ocho películas, como Max Fischer en *Rushmore*, como Jack en *The Darjeeling Limited*, como Ash en *Fantastic Mr. Fox*, en *Moonrise Kingdom* como Cousin Ben y en *The Grand Budapest Hotel* como Mr. Jean.

Otro actor recurrente en todos los largometrajes a excepción del primero es Bill Murray. Su primera aparición fue en *Rushmore* como Herman Blume, en *The Royal Tenenbaums* como Raleigh St. Clair, en *The Life Aquatic* como el protagonista Steve Zissou, en *The Darjeeling Limited* como actor secundario reconocido como “The Business Man”, en *The Fantastic Mr. Fox* interpreta la voz de Badger, en *Moonrise Kingdom* como el papá de Suzy, Mr. Bishop, y finalmente en *The Grand Hotel Budapest* como Mr. Ivan.

Por el lado femenino, Anjelica Huston emerge como la figura materna en tres películas, es Etheline en *The Royal Tenenbaums*, Eleanor Zissou en *The Life Aquatic* y en *The Darjeeling* aparece como Patricia, la esposa de Steve Zissou.

Willem Dafoe y Waris Ahluwalia participan siempre como personajes secundarios, el primero aparece en *The Life Aquatic* como Klaus Daimler, en *Fantastic Mr. Fox* presta su voz para interpretar a la rata y en *The Grand Hotel Budapest* como Jopling; y el segundo interpreta a Vikram Ray en *The Life Aquatic*, a un camarero en *The Darjeeling* y en *The Grand Hotel Budapest* como Mr. Dino.

Gene Hackman sólo aparece en *The Royal Tenenbaums*. Ésto es porque él no quería estar en ninguna película de Wes, pero su representante lo convenció de participar en ésta porque el papel había sido escrito específicamente para él. Una de las razones por las que Hackman por poco y rechaza el papel era la paga, “había muchas estrellas de cine y no había dinero para pagarles [there were too many moviestars and there was no way to pay] (Seitz,2013:125).

El reparto de voces para los personajes principales de *Fantastic Mr. Fox* son las de George Clooney y Meryl Streep, junto con algunas de los actores previos ya mencionados. En ésta película escuchamos esas voces conocidas, pero no vemos sus rostros, pues todos los personajes fueron interpretados por marionetas en *stop motion*. No se recurrió a ningún tipo de animación digital, todos los elementos visuales fueron reales y se construyeron a diferentes escalas para poder lograr imágenes con perspectiva, así, la figura principal de *Mr. Fox* medía a penas 30 centímetros aproximadamente (Seitz,2013:244).

Por último, cabe mencionar los formatos de películas y cámaras que fueron utilizadas para la realización de los largometrajes de Anderson. Todas las películas desde *Rushmore* a excepción de *Life Aquatic*, *The fantastic Mr. Fox*, *Moonrise Kingdom* y *The Grand Budapest Hotel* se filmaron con cámaras Panavisión y con lentes anamorficos que permiten crear una imagen de *wide frame*, ésto brinda la posi-

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

bilidad de que exista más información dentro del plano, pero también de que los objetos se distorsionen un poco más de lo normal. Wes declara que “prefer[e] hacer una escena en la que no tenga que cortar” [*I would rather do a scene where we don't have to cut*] (Seitz,2013:86), y al tener la posibilidad de capturar una mayor cantidad de información se reduce la necesidad de cortar y volver a encuadrar otra acción.

El formato que se utilizó para *The Life Aquatic* fue el de *CinemaScope*, que también es un *super wide* al que se recurre específicamente para películas de acción, de ciencia ficción y cine histórico (Seitz,2013:158) o de época, no realmente para el cine de comedia o melodrama pero, Wes decidió hacerlo de ésta forma para lograr una comedia épica en la que Steve Zissou se aprecia como un súper héroe.

Fantastic Mr. Fox se grabó en 2k con una Nikon D3 pues se adecuaba mejor al proceso de *stop motion*, en donde cada pequeño movimiento se debe fotografiar, fotograma por fotograma (imdb <https://goo.gl/Oon3wm>). Para *The Grand Budapest Hotel* se utilizaron cámaras Arricam con formato en 2k, algunas otras spherical y technovision (imdb <https://goo.gl/7TN7Tq>). En *Moonrise Kingdom* se utilizaron cámaras Aaton en un formato Super 16. Wes declara que tomó esta decisión porque sabía que sería lo más adecuado para trabajar con niños, comenta que: “Quería usar cámaras más

pequeñas. Sabía que íbamos a grabar muchas escenas con los niños en el bosque y quería tener un equipo pequeño, casi como el de un documental” [*I wanted to use smaller cameras. I knew we were going to be shooting a lot of scenes in the Woods and I wanted to have a really tiny, kind of documentary size crew with these kids*] (Seitz,2013:324).

En conclusión podemos exponer que el cine de Wes Anderson se debe en gran parte a la colaboración con su equipo de trabajo, quizá mucho de lo que logra en sus películas no sería posible sin la participación específica de estas personas. Wes tiene una gran habilidad para crear contenidos, pero también para asociarse de manera personal y profesional. Esas relaciones delante y detrás de la cámara son las que logran la magia del cine de Anderson (Kunze,2014:2).

Por lo mismo, Wes Anderson podría considerarse mejor en el mundo cinematográfico no sólo como una persona, sino como un cúmulo de las mismas, conformado por un equipo de técnicos y artistas que trabajan constante y reiteradamente, así “el concepto de familia debería de ser el mejor para entender su trabajo” [*family may be the best model for appreciating his work*] (Kunze,2014:4).

Una vez que hemos contextualizado el cine de Wes Anderson, podemos entender su funcionamiento, contenido y sus principales temáticas, lo cual nos ayuda a posicionarnos más que como especta-

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

dores, como críticos. Ahora contamos con las bases necesarias para poder identificar con mejor precisión los elementos que se examinarán en el siguiente capítulo, en el que realizaremos el análisis fílmico de las películas con base en los estilemas audiovisuales y narrativos.

- CAPÍTULO 3 -

**ANÁLISIS DE LOS
ESTILEMAS EN
EL CINE DE WES
ANDERSON**

En el capítulo 2 revisamos el contexto de nuestro objeto de estudio para poder entender su surgimiento y funcionamiento. Detallamos la forma en la que Wes Anderson construye las temáticas de sus largometrajes definiendo sus características y estructuras generales. Ahora nos enfocaremos en las estructuras internas mediante el análisis cinematográfico de los largometrajes, los códigos y los elementos narrativos. Para ello explicaremos primero el método que utilizaremos, el que Francesco Casetti y Federico Di Chio proponen en su obra *Cómo analizar un film* (1991).

Cabe aclarar que éste modelo puede parecer un tanto riguroso, un proceso estricto y finamente establecido, pero los autores afirman que ciertos pasos pueden realizarse tácitamente con base en las necesidades de la investigación (Casetti & Di Chio, 1991:63). Pueden surgir cambios o alteraciones en el transcurso del análisis sin afectar nuestros resultados pues:

Un análisis que siguiera de modo explícito y completo absolutamente todos los pasos que hemos señalado, resultaría difícil de exponer [...]

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

esto puede resultar demasiado minucioso respecto a la práctica concreta: por ello mientras se utilice como una guía ideal, debe también abrirse a precisas economías internas. (Casetti & Di Chio,1991:63).

De ésta forma unificaremos algunos de los pasos que los autores presentan, de manera que podamos utilizarlos al servicio de nuestros objetivos en la investigación, tomando en cuenta qué es lo que queremos encontrar. Esto no significa que alteraremos el orden, pues no se puede empezar por el final o sin tener en mente un proceso que nos lleve a la modelización de los resultados.

Para comenzar la explicación del modelo, Casetti y Di Chio recomiendan hacer una diferencia entre reconocimiento y conocimiento. El reconocimiento es la capacidad de identificar o de captar, y conocimiento es la capacidad de integración, de conectar a los elementos entre sí (Casetti & Di Chio, 1991:21-22). Es importante diferenciar estos dos conceptos, ya que el reconocimiento nos permitirá identificar los elementos que queremos analizar y el conocimiento vendrá después para reintegrar el análisis en forma de conclusión.

Al analizar una película, cuya extensión es vasta tanto en profundidad como en duración, necesitamos descomponerla para así describir e interpretar sus componentes y poder alcanzar un resultado en la última etapa, la de recomposición (Casetti & Di Chio, 1991:33). Esto sólo funciona si:

La descomposición está dirigida por una hipótesis guiada, capaz de simultanear el criterio emanado de la segmentación lineal y la estratificación del espesor. El analista pues, descompone en busca de los constituyentes del film y recompone sobre la base de un modelo (Casetti & Di Chio, 1991:63)

De ésta manera y con base en la descomposición y recomposición, la metodología del análisis se divide en cuatro partes: la descomposición lineal, la estratificación, la recomposición y la modelización. A continuación describiremos cada una de ellas.

El primer paso del análisis es la descomposición lineal. Consiste en dividir al *texto fílmico* en partes más pequeñas que puedan verse como muestras representativas de los ocho largometrajes. Utilizamos el concepto de *texto fílmico* para entender a nuestro objeto de estudio como una unidad de discurso, como el sistema y estructura general a estudiar (Brisset,2010:80), que en conjunto representa a todos los largometrajes de Wes Anderson.

En ésta división se busca encontrar unidades que por sí solas proporcionen información del contenido y que a su vez puedan subdividirse en partes más pequeñas que sean significativas. Casetti y Di Chio recomiendan fraccionar al texto en episodios, secuencias, escenas, encuadres e imágenes.

Los episodios son muy raros de encontrar en el cine y para lograrlo

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

se utilizan algunos “artificios [que] indican el final de una gran unidad de contenido como [...] títulos en sobreimpresión que indican el inicio de una nueva trama o el principio de una fase distinta de la historia” (Casetti & Di Chio,1991:39). Wes Anderson forma parte de esa minoría de autores que hace uso de este recurso.

Una vez que se han identificado estas grandes unidades de significación, se recurre al segundo paso, el de la estratificación en el que también se divide pero ya no de manera lineal sino “transversal para poder diferenciar los componentes de los segmentos aislados” (Casetti & Di Chio,1991:44). En la descomposición por estratificación se segmentan las muestras representativas previamente elegidas (episodios, secuencias, escenas, encuadres e imágenes) para descomponer sus elementos internos y diferenciar sus componentes al analizar los que se consideren necesarios para el estudio (Casetti & Di Chio, 1991:45).

Para lograr la estratificación primero se identifican los elementos homogéneos, o sea aquéllos que pertenecen a la misma categoría, ya sean estilísticos (tonos, colores, movimientos de cámara, etcétera) o narrativos (acciones de los personajes, papeles de los personajes). Esto sirve para tener un eje transversal del análisis y no sólo basarnos en la sucesión cronológica de imágenes como aparecen en la película (Casetti & Di Chio, 1991:45).

Casetti y Di Chio recomiendan que después de encontrar estos elementos homogéneos, se deberán articular por oposición y por variantes. Por oposición se refiere a los elementos que funcionan de manera totalmente opuesta; por ejemplo un fundido contra un corte brusco o iluminación contra oscuridad; y por variantes a las que funcionan de la misma forma pero se presentan de manera diferente, por ejemplo un fundido encadenado contra un fundido en negro o iluminación tenue contra iluminación fuerte. (Casetti & Di Chio, 1991:46). Éste paso interno ayuda a que los elementos que se analizarán se visualicen en un orden clasificatorio y el estudio sea más fluido y sistematizado.

Una vez que se articularon los elementos, se abre paso al análisis de los mismos con base en los componentes cinematográficos, la representación, la narración y la comunicación. El fin de esta investigación es analizar los estilemas audiovisuales y narrativos, por lo cual solo se desarrollará el análisis de los componentes cinematográficos y de la narración.

El análisis correspondiente a lo audiovisual se realizará con base en el *análisis de los componentes cinematográficos* (Casetti & Di Chio, 1991:65-104) el cual se fundamenta en la característica del cine como un lenguaje. Para ello se debe elegir una de las estrategias que mejor se adecue a nuestro objetivo: la de los significantes, la de los signos y la de códigos. Estas estrategias son modalidades de

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

exploración y tal como expresa Casetti no es necesario abarcar las tres (Casetti & Di Chio, 1991:28-30)

En esta investigación se seguirá la modalidad de los códigos considerando que éstos siempre corresponden a otra cosa, que equivalen a algo. Son un mundo de posibilidades a elegir, como una letra de una palabra o una palabra de una lengua, y que son un acuerdo entre remitente y destinatario para poder entender el mensaje.

En la elección de estos códigos se dejaron fuera del análisis los tecnológicos (que se enfocan en el cine como medio tecnológico, tales como el soporte fílmico, el formato de la película y las cámaras) y los icónicos (que se utilizan para describir la capacidad representativa de una imagen, cómo se conforma y qué significa), y nos centramos en los visuales, gráficos y sonoros, ya que nuestra meta es descubrir y entender los elementos audiovisuales, o sea todos aquéllos que vemos y escuchamos en pantalla y su relación con el discurso fílmico en general.

Los códigos cinematográficos que se eligieron para el análisis son:

1. Códigos Visuales.
 - Fotograficidad (ángulos, encuadre, iluminación y color)
 - Movilidad (movimientos de cámara)

2. Códigos Gráficos (todos los géneros de escritura presentes en un film).
 - Textos (todos aquellos indicios gráficos diegéticos y extradiegéticos)
3. Códigos Sonoros
 - Música (diegética y extradiegética)

Es cierto que no podemos abarcar todos los códigos que la categoría de componentes cinematográficos incluye, pues la investigación se extendería y alcanzaría cuestiones que no pertenecen a la finalidad de este estudio.

El análisis correspondiente a los elementos narrativos se realizará con base en el *análisis de la narración* que Casetti y Di Chio consideran como la unión de situaciones en las que tiene lugar un acontecimiento y en las que operan personajes situados en ambientes específicos.

Primero sucede algo a alguien o alguien hace que suceda, y luego el sujeto se transforma. Debido a esto, las categorías que se analizarán serán:

1. Elementos existentes.
 - Personajes (como elenco, con base en el género que asume y las acciones que lleva a cabo: activo/pasivo, prota-

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

gonista/antagonista, influenciador/autónomo, modificador/
conservador)

- Ambientes (entorno y situación)

2. Acontecimientos.

- Acciones (como función)

Estos elementos fueron seleccionados con base en el previo conocimiento de que Wes Anderson cuenta con una selección actoral específica que desempeña diferentes papeles en sus películas. Estos códigos nos ayudarán a descubrir cómo estos actores interpretan ciertos personajes y cómo sus actitudes afectan a la historia, a los sucesos y a las acciones.

El siguiente paso será el del *reordenamiento*, en el que “se pone en evidencia el lugar que cada componente ocupa en el conjunto del film, ya sea respecto al desarrollo lineal del texto o respecto a su estructuración en profundidad” (Casetti & Di Chio, 1991:49), esto resulta en poner en evidencia la dependencia de los elementos, y demostrar un “sistema de relaciones [en el que] los elementos se reclaman el uno al otro en una especie de trama comprensiva” (Casetti & Di Chio, 1991:50).

A este paso se le considera como recomposición, que surge con base en las nuevas relaciones encontradas para poder describir su

construcción y funcionamiento y así formar un mapa general resignificando lo encontrado en el análisis (Casetti & Di Chio, 1991:35).

Finalmente, se deberán presentar estos resultados con una nueva perspectiva, con base en la lógica que los une. Aquí se deben reconocer todos los elementos identificados durante la descomposición y que ahora entendemos su función mediante un todo que es el discurso de nuestro cineasta (Casetti & Di Chio, 1991:49).

Los elementos que fueron separados y analizados se reagruparon, sintetizando su funcionamiento en conjunto. Parecido al proceso que se siguió en la estratificación, los elementos se reúnen para su modelización a manera de conclusión. La modelización como último paso funciona como “un dispositivo que permite descubrir la inteligibilidad del fenómeno investigado” (Casetti & Di Chio, 1991:52), después del análisis se debe ver al objeto con una perspectiva distinta, con base en los descubrimientos y éstos deben de ser mostrados en uno de los siguientes modelos:

El **Modelo figurativo** corresponde a una *imagen* y se utiliza cuando la relación de los elementos se reduce a un icono que define a todo el texto en general. Por ejemplo películas que se conciben como la representación del amor, de la búsqueda de la felicidad, o de la vida y la muerte, “lo importante es que la imagen propuesta constituya un verdadero retrato del texto en cuestión” (Casetti & Di Chio, 1991:53).

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

El **Modelo abstracto** corresponde a la *fórmula* y se basa en la conclusión de cómo se relacionan los elementos del texto fílmico en una ley casi matemática; por ejemplo el de la lucha del amor contra el odio, en el que dos amantes derriban todas las adversidades por estar juntos, de ser niños a ser adultos y pasar por el proceso de maduración dentro de la sociedad, de viajar del norte al sur atravesando obstáculos, etcétera.

El **Modelo estático** se basa en que todo se reduce a una situación única, a un sólo acontecimiento, por ejemplo; salvar al mundo, encontrar un tesoro, robar un banco, encontrar al asesino, construir un imperio, casarse con el amor de su vida.

Y finalmente, el **Modelo dinámico** se recomienda utilizar cuando el movimiento, la evolución y el devenir es el fundamento del texto fílmico, cuando los personajes cambian radicalmente del comienzo al final de la película, tiene una evolución significativa, o que todo el escenario cambia durante un proceso, como la guerra en la que se muestra como la ciudad va siendo derribada.

Estas clasificaciones se pueden utilizar de manera conjunta, formando una nueva categoría de dos modelos dentro de uno para englobar de forma más precisa los resultados. Así surgen los siguientes modelos:

- **Modelo dinámico-figurativo:** El filme se reduce al ser una niña y evolucionar a una madre, de ser un cachorro abandonado a ser un perro adulto en un refugio.
- **Modelo estático-abstracto:** Se basa en las oposiciones que se mantienen hasta el final de la misma forma, por ejemplo; el villano y el héroe que están en constante guerra sin terminar nunca con la batalla.

Casetti y Di Chio consideran que el análisis sólo tiene validez si tiene coherencia interna y no se contradice, tiene fidelidad empírica y los resultados se relacionan con el objeto de estudio, y posee relevancia cognoscitiva, o sea dice algo nuevo que no se sabía hasta ahora (Casetti & Di Chio,1991:59).

3.1 ANÁLISIS AUDIOVISUAL

Para el análisis audiovisual, se segmentó el texto fílmico en escenas, encuadres e imágenes. Estas tres unidades fueron de gran valor informativo, pues los elementos que seleccionamos para el análisis tenían una recurrente presencia en ellas. Aunque las imágenes tienen menor duración visual en pantalla, fueron la unidad con mayor representatividad, ya que de ellas pudimos analizar con sumo detalle los colores, la iluminación y la composición como ejemplo.

Al revisar las ocho películas se homologaron los elementos en categorías que previamente habíamos seleccionado entre códigos visuales, códigos sonoros y códigos gráficos y se articularon por oposiciones y por variantes de la siguiente forma:

Los códigos visuales se identificaron entre fotograficidad y movilidad, estos como los dos grandes elementos y dentro de ellos estratificamos a los que podían seguir dividiéndose para su mejor análisis. A continuación comenzaremos con fotograficidad:

FOTOGRAFICIDAD	
Composición	Simetría · Centrado · Agrupación-pesadez visual
Iluminación	
Color	
Planos y ángulos	Plano a detalle/Insert · Cenital · Slow motion Gran primer pano/Close ups

Elaboración: Barrera, Nayely, 2016

La composición es uno de los elementos necesarios para estudiar en el análisis del texto fílmico debido a la integración visual de elementos dentro de la pantalla. Al revisar los ocho largometrajes, encontramos que la composición en el cine de Wes Anderson está estilizada de tres formas principales; simétricamente, centrada y por agrupación o con pesadez visual.

La simetría, como describimos en el Capítulo 1, brinda a la imagen equilibrio y estabilidad debido a que los elementos se muestran balanceados y proporcionales. Este recurso es muy utilizado por Wes en la composición de sus encuadres, en la que frecuentemente divide la pantalla en dos y los elementos de cada lado son visualmente similares o casi idénticos al opuesto. Esta composición la logra con planos panorámicos o medios, y frecuentemente encuadrando a dos personas hablando, aunque también la utiliza para los espacios que rodean a la acción y permanecen estáticos o constantes.

NAYELY BARRERA · CAPÍTULO 3

Lo que transmite este tipo de composición es una estabilidad visual, tranquilidad y pasividad, no hay cambios bruscos en lo que vemos y podemos apreciar de manera sencilla las acciones que acontecen, ya que no hay un dinamismo que obligue a observar más allá de lo cercano.

S I M E T R Í A



Rushmore

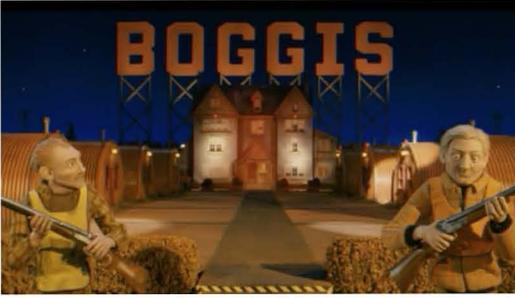


The Royal Tenenbaums



The Life Aquatic with Steve Zissou

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON



Fantastic Mr. Fox



Moonrise Kingdom



The grand Budapest Hotel



The Darjeeling Limited

Respecto a la composición al centro, Anderson la utiliza para encuadrar a sus personajes y elementos importantes para la narrativa justamente a la mitad de la pantalla, asignándole todo el valor visual al mismo. Aunque quizá podamos observar a otro personaje o elemento en un segundo plano, el primero que está enfocado y centrado es lo que nuestros ojos ven primero y de esta forma el cineasta logra darle un peso mayor que al resto en pantalla.

Muchos planos medios y primeros planos están compuestos de esta forma en el cine de Wes, pero también podemos verlos en planos panorámicos y generales. Al igual que la simetría, la composición al centro obliga al espectador a enfocar su atención a ese objeto o personaje; de esta manera, la acción que éste desempeñe será de total relevancia en la narrativa, pues estará expuesto a la vista en un primer plano.

Tanto la composición simétrica como la centrada son percibidas por nuestro cerebro como aceptable porque se muestran en un orden

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

fácil de asimilar, no provoca inestabilidad ni rechazo, al contrario, lo consideramos como estético y armónico lo que resulta en un ritmo visual a lo largo del desarrollo de las películas.

CENTRADO



The Life Aquatic with Steve Zissou



Rushmore



The Royal Tenenbaums

NAYELY BARRERA · CAPÍTULO 3



Bottle Rocket



Fantastic Mr. Fox



Moonrise Kingdom

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON



En The Darjeeling Limited



The Grand Budapest Hotel

La última categoría, constante a lo largo del texto fílmico, fue la composición por agrupamiento. En ésta, el realizador satura el peso visual de la pantalla al colocar a varios personajes y elementos visuales dentro del encuadre resultando un amontonamiento de información. Aunque estos elementos están definidamente colocados y ocupan un lugar específico dentro del encuadre, la carga visual es muy grande y provoca una sobrexposición informativa.

NAYELY BARRERA · CAPÍTULO 3

A este tipo de composición David Bordwell la llama “composición planimétrica” (<https://goo.gl/xhG0oA>), esto es, la cámara está frente a una pared perpendicular ficticia y los personajes aparecen enfrente acomodados de manera lineal casi como si fueran objetos inmóviles cuyo lugar está previamente seleccionado dentro de una fotografía.

AGRUPAMIENTO



The Life Aquatic with Steve Zissou



Rushmore



The Royal Tenenbaums

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON



Bottle Rocket



Fantastic Mr. Fox



The grand Budapest Hotel

NAYELY BARRERA · CAPÍTULO 3



The Darjeeling Limited



Moonrise Kingdom

Este tipo de composición es utilizada por Wes para mostrar a grandes grupos de personas en su interacción conjunta, con el fin de que el espectador pueda observar a todos ellos sin la necesidad de hacer un cambio de posicionamiento de cámara o encuadre. Lo que esto nos comunica es una reducción del espacio y del mundo narrativo, en la que Wes nos limita a pensar que esto es todo lo que existe y por lo tanto lo más importante.

De igual forma ésta composición la utiliza para encuadrar a personajes individualmente, pero rodeados de muchos *props* como elementos visuales que pueden ser muebles ou ornamentos, que saturan

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

al encuadre resultando en una sobrecarga visual. Ésta característica es reforzada por el comparativo que Matt Soller Zeits hace de Wes Anderson con el escultor Joseph Cornell (Seitz,2013:22). Algunas de las obras más representativas de Cornell fueron ensamblajes dentro de pequeñas cajas, en las que todos los elementos dentro formaban una composición planimétrica.

Éste comparativo es asequible, pues Anderson logra “encajonar” a los personajes dentro del encuadre como si estuvieran en el interior de pequeños cuadros, mostrándolos atrapados, cautivos pero sobre todo expuestos para que nosotros como audiencia los podamos ver al igual que una exposición en un museo.

Siguiendo con el siguiente elemento dentro de la fotograficidad, a la iluminación la segmentamos en encuadres e imágenes principalmente para su mejor análisis. Lo que encontramos fue un tipo de iluminación constante, en la que siempre predomina la luz artificial y muy pocas veces la luz solar, con excepción de aquellas escenas que se desarrollan en exteriores.

La iluminación de los rostros es una de las características más identificables en nuestro texto fílmico. Ésta se realiza contrastando la mitad de la cara de los personajes, así, los rostros de los personajes tienen una mitad más iluminada que la otra, brindando profundidad al mismo personaje.

ILUMINACIÓN



Bottle Rocket



The Royal Tenenbaums



The Life Aquatic with Steve Zissou

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON



The Darjeeling Limited



Fantastic Mr. Fox



Rushmore



Moonrise Kingdom

NAYELY BARRERA · CAPÍTULO 3



The Grand Budapest Hotel

La forma en la que este contraste se logra es utilizando una sola fuente de luz fuerte que es dirigida de un lado del escenario, y que al ser direccionada hacía una persona se encuentra con las luces de relleno para no sobresaturar el rostro y poder difuminar las sombras.

Con ayuda de una iluminación de modelado y a contraluz, Anderson aleja a sus personajes de la plasticidad y los acerca a la exhibición de sus rasgos y figuras, los muestra en pantalla resaltando sus facciones y logrando que los reconozcamos como los humanos que son. La iluminación entonces funciona como un reforzador de la realidad, la cual está altamente relacionada al color, una característica que como veremos a continuación es utilizada con fines totalmente contrarios a los del realismo.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

El color fue un elemento también analizado por encuadre y por imagen. Limitamos su estudio a lo meramente descriptivo, ya que éste podría analizarse con una mayor profundidad para futuros estudios, pues el tema puede abordarse desde diferentes perspectivas y disciplinas.

Con base en nuestros intereses del análisis, nos enfocamos en los colores como una herramienta de composición y de cómo estos brindan identidad al filme, a los personajes y a la narrativa en su totalidad. Lo que encontramos fue un recurrente uso de colores primarios, saturados en gran cantidad al estilo *techicolor* (Ferrerías & Leite, 2008:278), el cual era utilizado en el cine de los cuarentas en películas como el *Mago de Oz* (1939), en el que los zapatos rojos de Dorothy o el camino amarillo son elementos claros e identificables que se convirtieron en íconos por sus colores emblemáticos.

Anderson utiliza estos matices para ambientar sus narrativas dentro de los mundos ficticios en los que sus personajes se desenvuelven, así podemos observar vestuarios de tonos fuertes e incluso chillantes como los amarillos de los uniformes de los scouts en *Moonrise Kingdom*, los gorros rojos de la tripulación del *Belafonte*, los uniformes rosas, y morados del *crew* del *Grand Hotel Budapest*, que nos hacen recordar la época de los sesentas y los setentas.

Pero el color también está presente en el ambiente, en la arquitectura y en los exteriores. Con base en el uso de los colores primarios,

NAYELY BARRERA · CAPÍTULO 3

Wes armoniza algunas escenas e incluso películas completas con un solo tono, decorando o estilizando el entorno con ayuda de una sola tonalidad, así se observa cómo los azules, los amarillos, los rojos y los rosas son presentados en diferentes matices dentro de la misma escena o secuencia.

La importancia del color en el cine de Anderson recae en la dramatización de sus historias, en las que al sobrexponer los tonos, registramos lo que vemos como irreal, como ficcional, contrastando a la película entre su crudeza temática y su artificialidad visual que bien podría ser utilizada en una obra de teatro para resaltar a los personajes y hacerlos más visibles para el público en la sala.

COLOR



The Royal Tenenbaums



Rushmore

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON



Bottle Rocket



The Life Aquatic with Steve Zissou



Fantastic Mr. Fox

NAYELY BARRERA · CAPÍTULO 3



The Darjeeling Limited



Moonrise Kingdom



The Grand Budapest Hotel

Continuando con el siguiente código a revisar, los **planos** que analizamos fueron divididos con base en escenas, encuadres e imágenes, y de esta forma pudimos identificar cuatro elementos que

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

fueron los de mayor incidencia y repetitividad a lo largo del texto fílmico. Comenzando con los planos a detalle o *inserts*, Anderson disfruta y recurre mucho a este tipo de tomas para enfatizar pequeños fragmentos que podrían ser prescindibles, pero que dotan de mayor expresividad a la escena siendo presentados en una escala visual más grande, para que el espectador los observe con mayor agilidad.

En general, los *inserts* corresponden a cartas, fotografías, mapas, comida o dibujos, entre otros objetos meticulosos; que son presentados múltiples veces desde un ángulo cenital, como si un personaje superior los observara desde arriba.

Estos elementos visuales ayudan a reforzar las acciones o motivaciones de los personajes, ya que muestran ampliamente en pantalla lo que los está determinando o llevando hacia alguna acción. Algunas veces, este tipo de planos están también compuestos *planimetricamente*, los objetos se nos presentan finamente ordenados y contrastados.

I N S E R T



Rushmore

NAYELY BARRERA · CAPÍTULO 3



Bottle Rocket



The Royal Tenenbaums

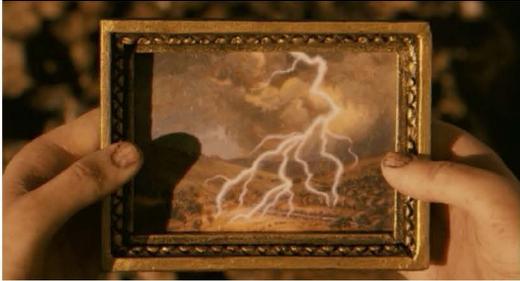


The Life Aquatic with Steve Zissou

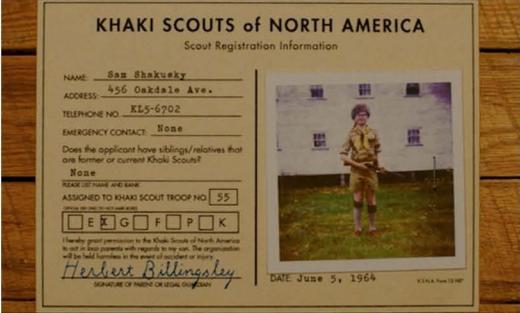


The Darjeeling Limited

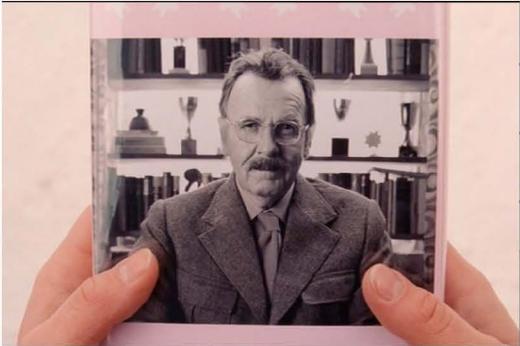
LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON



Fantastic Mr. Fox



Moonrise Kingdom

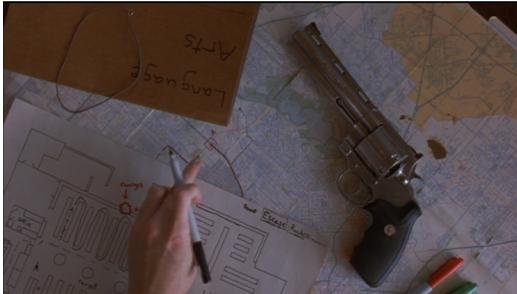


The Grand Budapest Hotel

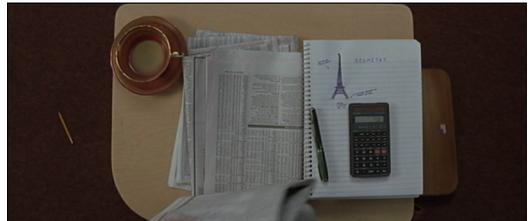
NAYELY BARRERA · CAPÍTULO 3

Un ángulo muy recurrente en el texto fílmico fue el cenital, como mencionamos párrafos antes, muchos *inserts* se presentaban desde esta perspectiva. Independientemente de los planos a detalle, los ángulos cenitales son utilizados por Anderson para mostrar a los personajes y a las situaciones desde una perspectiva superior, y exponer a los mismos como indefensos o inferiores ante los espectadores. También es un recurso para indicar la altura y peligrosidad a las que los personajes están expuestos en algunos momentos de acción en las películas.

CENITAL



Bottle Rocket



Rushmore

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON



The Royal Tenenbaums



The Life Aquatic with Steve Zissou



The Darjeeling Limited



Fantastic Mr. Fox

NAYELY BARRERA · CAPÍTULO 3



Moonrise Kingdom



The Grand Budapest Hotel

El *slow motion* es un efecto visual que Anderson utiliza en la mayoría de sus películas para cerrar o finalizar el filme, presentándolo como un momento de reflexión, en el que todos, o algunos personajes acogen y disfrutan de los resultados de sus acciones. Esto nos permite recordar los cambios que sufrieron a lo largo de la película y reconocer que ésta llegó a su fin.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

También hay escenas completas en *slow motion* dentro de las películas de Anderson y no precisamente al final, estas son utilizadas para enfatizar la situación, darle toda la importancia al personaje y su acción, y que nosotros como espectadores podamos apreciarlo con calma y tiempo. Muchas de las acciones que Wes presenta en *slow motion* son instantes heroicos o situaciones de venganza o felicidad.

Los grandes primeros planos o *close ups*, son muy frecuentes en el cine en general, pues permiten al espectador observar al personaje desde una perspectiva más íntima, ver sus expresiones faciales con mayor claridad. Pero la importancia de éste plano en el cine de Anderson recae en su utilización excesiva y no precisamente para los momentos en los que se necesitaría enfatizar a algún personaje.

El cineasta recurre a los *close ups* para asignarle un lugar al protagonista dentro de la escena, de esta forma, si uno de los personajes tiene relevancia narrativa, se presentará dentro de un *close up*, mostrándolo con mayor ostentación que a los demás actores.

Gracias al *close up* podemos darnos cuenta de todos los sentimientos por los que los personajes atraviesan, y también reconocer cuando sus emociones cambian respecto a las situaciones, por su expresión de sufrimiento, felicidad, tristeza o cansancio por ejemplo.

C L O S E U P



Bottle Rocket



Rushmore



The Darjeeling Limited

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON



Fantastic Mr. Fox



Moonrise Kingdom



The Grand Budapest Hotel



The Life Aquatic with Steve Zissou

Comenzaremos a describir ahora los movimientos de cámara. Para poder analizarlos y seleccionarlos, los estratificamos en escenas y en encuadres. Seleccionamos sólo aquellos que tuvieran una repercusión narrativa importante en el texto fílmico, pues en general, el cine puede estar conformado por constantes e innumerables movimientos de cámara, o prescindir de ellos.

Los movimientos que consideramos analizables fueron *paneo*, *travelling* y *zoom*, esto con base en sus repetitivas apariciones y por el significado que brindan a la narrativa.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON



Elaboración: Barrera, Nayely, 2016.

Comenzando por el paneo, descubrimos que es un movimiento que Anderson utiliza como recurso para evitar hacer pausas en las escenas. Esto lo podemos observar en las conversaciones entre dos o más personas, captadas por una sola cámara que cambia de dirección entre cada interlocutor. Normalmente la filmación de estas escenas se realiza con dos cámaras, cada una enfocando a un personaje cuyas tomas se intercalan en el montaje para permitirnos entender el diálogo en la pantalla.

En sus inicios, Anderson solía recurrir a dos cámaras para sus conversaciones, pero conforme su cine fue madurando optó por utilizar el paneo, que con una sola cámara posicionada al centro de la imagen podía girar y regresar a cada personaje para tenerlos en pantalla al momento de su participación.

Éste movimiento lleva al espectador a ser parte de la narración, ubicándose dentro de la escena y tuviera que voltear la cabeza y vista para seguir el diálogo. Éste recurso refuerza la idea de artificialidad y ficción que en conjunto con los diferentes elementos antes descritos, conforman el cine de Wes Anderson.

P A N E O

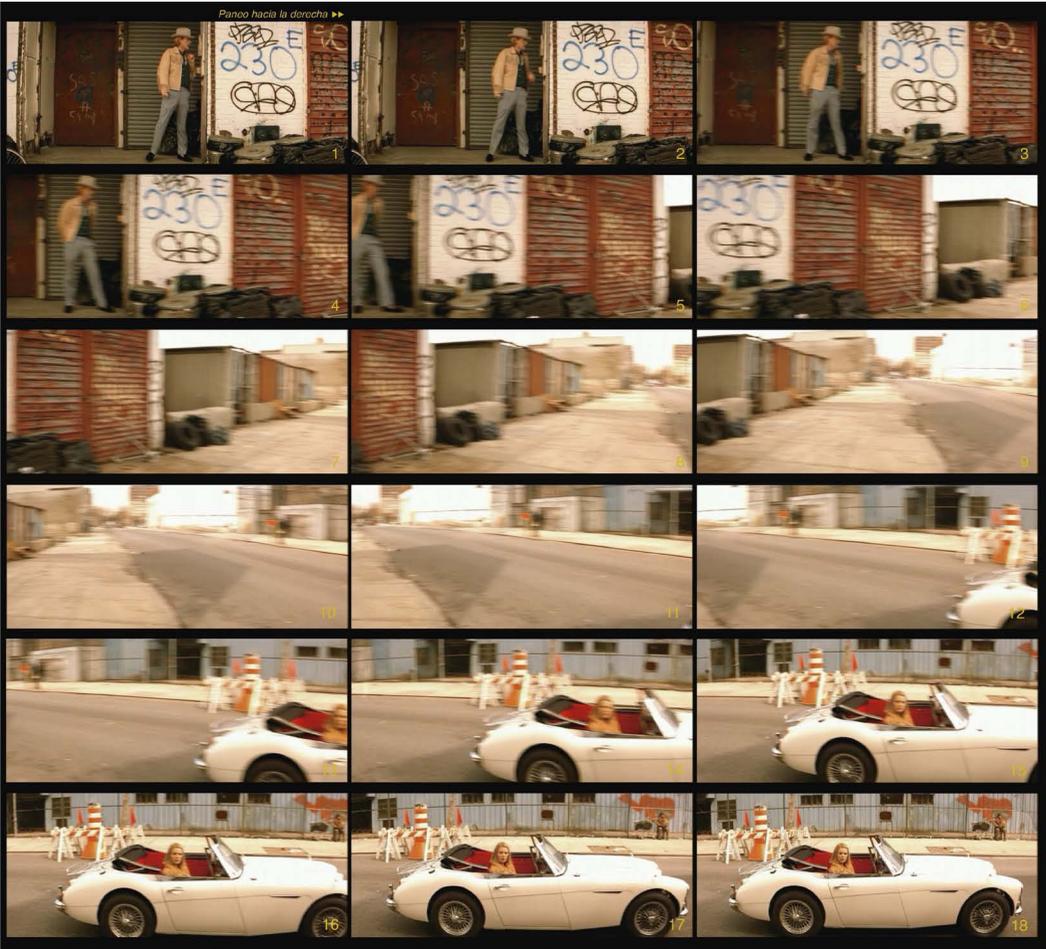


The Life Aquatic with Steve Zissou



Rushmore

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON



The Royal Tenenbaums

NAYELY BARRERA · CAPÍTULO 3



The Darjeeling Limited



Bottle Rocket

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

De la misma forma, los *travellings*, ya sean verticales u horizontales, persiguen al personaje dentro de sus mundos, llevándonos con ellos de la mano. Éste movimiento de cámara nos hace desplazar en el espacio para poder observar hacia dónde va el personaje y sobre todo poder ver por dónde pasa. Estos detalles son importantes en el cine de Anderson ya que los escenarios tienen elementos discursivos que son necesarios presentarse en pantalla, y mediante el *travelling* se logra mostrarlos sin hacer cortes o pausas.

Cuando un personaje está en movimiento podemos observar su acción y lo que sucede a su alrededor gracias al *travelling*, pero la característica más importante de este movimiento en las películas de éste cineasta, es su capacidad de romper paredes y atravesarlas, para que podamos seguir en movimiento a pesar de los cambios de escenario.

Los *travellings* que suceden “behind the wall” [*detrás de la pared*] posicionan al espectador como una omnipresencia que puede ver y seguir a los personajes a donde vayan, los hace inmiscuirse dentro de su mundo, y les da el poder de descubrir más allá de los límites físicos de las paredes. Muchas de estas tomas muestran a las locaciones como despejadas o conectadas entre sí, sin paredes o puertas que las dividan.

TRAVELING



Bottle Rocket

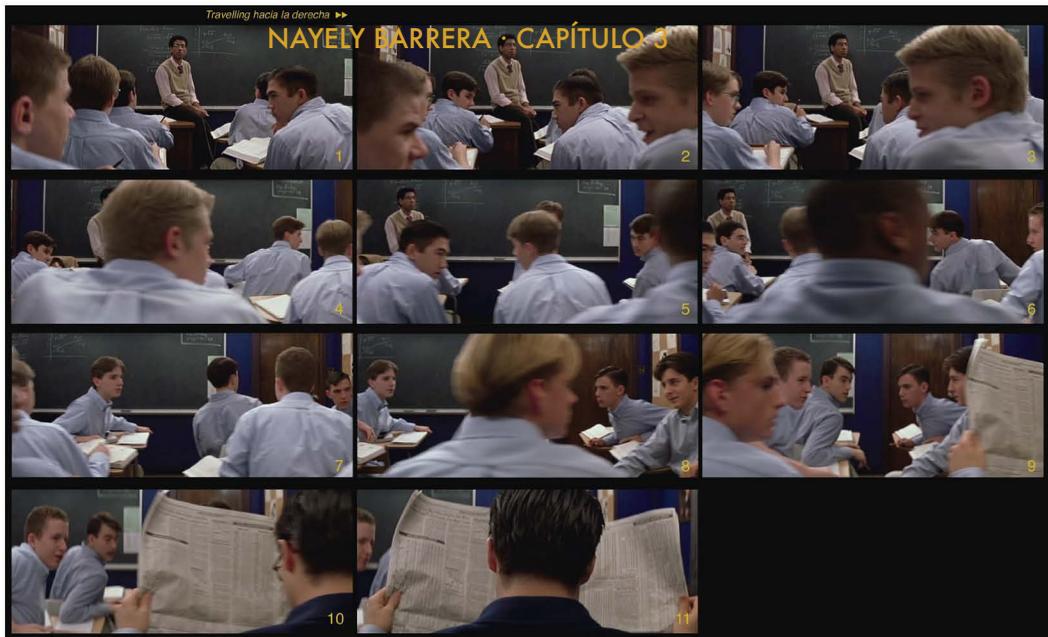


The Life Aquatic with Steve Zissou



The Royal Tenenbaums





Rushmore

Los zooms in y zoom out son un movimiento de cámara que se exagera en las películas de Anderson, y se utiliza para dar dramatismo e importancia a ciertas acciones o situaciones. En general, en el cine se recurre al zoom para realizar un acercamiento focal, de manera sutil o preferentemente casi invisible para el ojo. Cuando el movimiento es brusco se debe a una necesidad narrativa de suspenso o terror.

La manera en la que Anderson utiliza el zoom no corresponde siempre a la habitual. Se vale de éste movimiento para resaltar a personajes o acciones de una manera cómica o exaltada, que nos connota a los antiguos dibujos animados en televisión en los que

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

los personajes se manifiestan en situaciones complejas y peligrosas pero actúan de manera ilusa e inocente.

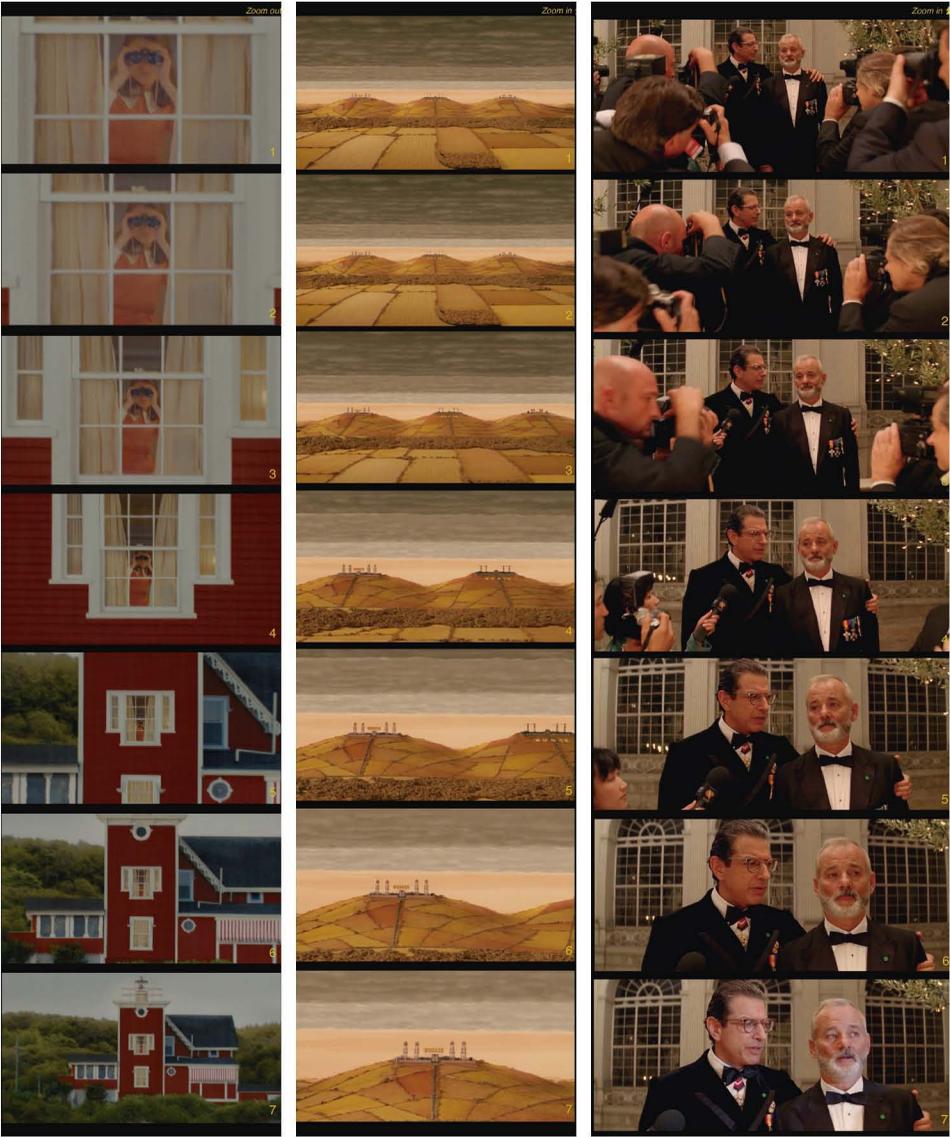
De la misma forma, el zoom en el cine de Anderson hace que enfoquemos nuestra atención de una manera rápida y específica en un personaje u objeto, debido a una acción o reacción de la situación que se está llevando acabo.



NAYELY BARRERA · CAPÍTULO 3



LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON



Para analizar los códigos sonoros dividimos a los elementos entre música diegética y extradiegética o fuera de campo. La primera representa la música que está dentro de la narrativa del texto y la segunda a la que se coloca fuera de la narrativa como elemento de composición y que ayuda a la armonización sonora y visual.



*Elaboración:
Barrera, Nayely,
2016.*

Para el análisis musical estratificamos al texto fílmico en escenas, de ellas pudimos extraer los elementos necesarios para analizar la música diegética y la extradiegética. La música diegética tiene menor presencia en el texto fílmico comparada con la extradiegética, pero encontramos algunas constantes en su surgimiento en la narrativa y es por eso que consideramos que su mención en el análisis era necesario.

Analizaremos primero el contenido de la música extradiegética, la cual envuelve y decora la atmósfera de la historia, brindándola de una capacidad narrativa más detallada. Éste tipo de música es añadido al filme, del cual se podría prescindir y afectaría de manera mínima a la acción, pero muy al contrario, su utilización refuerza y mejora el proceso comunicativo de la actuación o acción en pantalla.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

De ésta forma la música extradiegetica en el cine de Wes Anderson cumple con el propósito de armonizar y detallar o describir auditivamente la narrativa, reforzando las acciones. A lo largo de los ocho largometrajes, la música extradiegetica está compuesta por composiciones originales y algunas canciones ya existentes.

Las composiciones originales se encargan de sonorizar a un filme específico, pero existen momentos concretos dentro de la narrativa en los que la música acompaña a las acciones y las armoniza, con ayuda del ritmo, el compás o incluso el género musical, concediendo mayor expresividad a la interpretación de los actores.

La música original que escuchamos en *Bottle Rocket* en el momento en que Anthony conoce a Inés en el hotel, es de género latino, que ayuda a caracterizar los orígenes étnicos de esta última, con un ritmo animoso y de fiesta, sugiriendo la felicidad que ha traído este suceso en la vida de Anthony.

Por otro lado, consideramos que uno de los elementos que mejor pudimos analizar, es la música ya existente, aquella que se considera como *soundtrack* del filme. Descubrimos que la mayoría de las canciones utilizadas correspondía al género rock de los sesentas y setentas, principalmente de bandas británicas y estadounidenses como *The Beatles*, *The Rolling Stones*, *The Kinks*, *The Clash*, *David Bowie*, *Iggy Pop* y *The Creation*; no importaba cual era la situación,

siempre había algún ritmo o letra de estas bandas que podía encajar con la acción.

Las canciones e interpretaciones de estos conjuntos musicales brindan una característica extra a los personajes, ya que su sonido y voces son reconocibles y admiradas por personas alrededor del mundo. De ésta forma los personajes no solo son identificables por su vestuario o por sus roles, sino también por su canción.

De la misma forma en la que Anderson utiliza el color, lo hace con la música. Nos muestra su gusto y añoranza por los años sesentas y setentas y lo plasma en su cine para caracterizar a sus personajes con un toque clásico pero que sigue latente en la actualidad.

Así mismo, es recurrente en el cine de Wes que la música extradiegética se convierta en diegética. Música que escuchamos, pero que no vemos su fuente de origen en pantalla y creemos que está presente sólo para formar una atmosfera, de repente es mostrada en escena. Vemos que un personaje interpreta las canciones, o que trae consigo algún aparato o instrumento que emite los sonidos de manera visual.

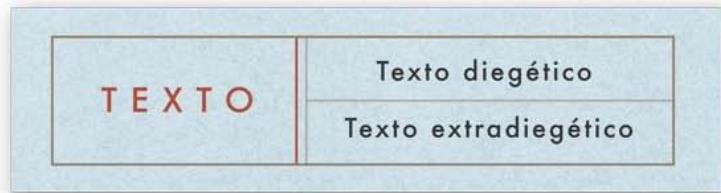
Éste recurso rompe con la ficción y provoca en el espectador una reacción de afirmación, en la que salimos de la idealización del filme como algo irreal y lo registramos como identificable, creíble y acep-

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

table, pues estamos reconociendo de dónde surge el sonido en la realidad.

Finalmente, los códigos gráficos los articulamos como textos diegéticos y extradiegéticos para su análisis. Los primeros aparecen visualmente dentro de la narrativa, como señalizaciones o anuncios, y los segundos son añadidos en postproducción para describir situaciones o personajes, para los créditos finales o información legal.

Elaboración:
Barrera, Nayely,
2016.



Los textos diegéticos y extradiegéticos tienen una característica en común en el cine de Anderson, ambos son presentados con las tipografías Futura y Helvética en su gran mayoría; solo en *The Darjeeling Limited*, *Moonrise Kingdom* y *The Grand Hotel Budapest* se muestra otro tipo de tipografía adicional.

Respecto al texto diegético, lo vemos en señalizaciones de edificios, hospitales, salas de estar, películas, revistas, libros y otras publicaciones, y todas se presentan con estas dos tipografías. Es una cons-

NAYELY BARRERA · CAPÍTULO 3

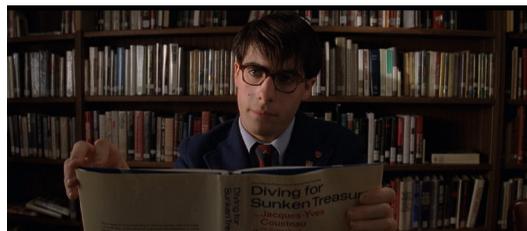
tante que está presente en las diferentes historias y situaciones de las ocho películas que integran el texto fílmico.

El texto extradiegético aparece en el cine de Wes para esclarecer nombres o actividades de los personajes, así explica las actividades extracurriculares de las que Max Fischer en *Rushmore* es participe y también titula algunos pasajes y episodios en *The Royal Tenenbaums*, *Life Aquatic* y *Fantastic Mr. Fox*, y al final se muestra en los créditos de la misma forma, con la tipografía Futura y Helvética.

TEXTO



Bottle Rocket



Rushmore

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON



The Royal Tenenbaums

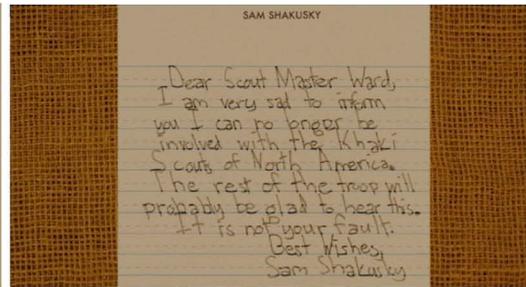
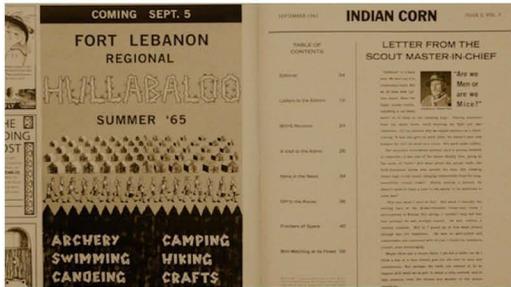


Fantastic Mr. Fox

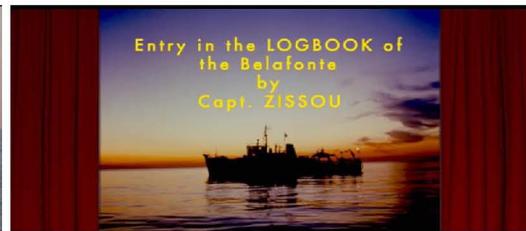


The grand Budapest Hotel

NAYELY BARRERA · CAPÍTULO 3



Moonrise Kingdom



The Life Aquatic with Steve Zissou



The Darjeeling Limited

3.2 ANÁLISIS NARRATIVO

Para el análisis de los personajes se dividieron los ocho largometrajes en escenas y encuadres, ya que las imágenes muy pocas veces sirvieron como elementos representativos pues el tiempo en pantalla es fugaz y la acción o el ambiente de la narrativa eran presentados momentáneamente y no nos constituía un verdadero significado en el análisis.

Al estratificar y considerar las categorías narrativas previamente descritas, se dividieron, homologaron y articularon los elementos en personajes *activo-influenciador-modificador* para aquellos personajes principales que tienen un papel en el que lideran y modifican la acción tanto de otros personajes, como de la situación o historia, y *pasivo-autónomo-conservador* para aquellos que complementan o justifican las acciones y decisiones de los personajes principales. Al comparar éstas dos grandes categorías nos dimos cuenta de

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

que Wes Anderson construye a sus personajes con características constantes y que en cada uno de sus largometraje encontramos su presencia de manera visible e identificable.

PERSONAJES	
Activo-Influenciador-Modificador	Pasivo-Autónomo-Conservador
Dignan	Anthony y Bob
Royal Tenenbaum	Herman Blume
Steve Zissou	Richie y Margo Tenenbaum
Francis Whitman	Eleanor Zissou y Ned Plimton
Mr. Fox	Pete y Jack Withman
Sam Shakusky	Ash
Monsieur Gustave	Suzy Bishop
Max Fischer	Zero Mustafa

Elaboración Barrera, Nayely, 2016.

Dentro de la categoría del personaje *activo-influenciador-modificador* están todos los personajes principales que toman decisiones, que tienen un poder por encima del resto y muchas veces, ingenuamente, toman el control sobre los demás. Categorizamos con el adjetivo *ingenuo* porque a pesar de que son personajes fuertes y que no les cuesta trabajo tomar decretos, por dentro son frágiles e

inseguros. Si pudiéramos utilizar una analogía animal serían representados por una tortuga, la cual se protege con su caparazón y se muestra indestructible, pero por dentro es sensible y frágil.

Todos los personajes activos se convierten en algún momento de la narrativa en seres expuestos, humanizados, que muestran sus limitaciones, sus defectos y sus flaquezas porque no pueden continuar con la pretensión del ser superior. Anderson desnuda a esos todopoderosos para hacerlos reales, demostrar que están hechos de miedos, dudas y frustraciones que tratan de ocultar mediante una imagen falsa, que se sostiene por la idea de ser mejor que el resto, con cualidades de elite como las de un artista o un escritor.

Dignan de *Bottle Rocket*, Max Fischer de *Rushmore*, Royal Tenenbaum de *The Royal Tenenbaums*, Steve Zissou de *Life Aquatic*, Francis Whitman en *The Darjeelin Limited*, Mr. Fox de *Fantastic Mr. Fox*, Sam Shakusky de *Moonrise Kingdom* y Monsieur Gustave de *The Grand Budapest Hotel* están dentro de ésta primera categoría. Todos son personajes principales que en un género cinematográfico distinto bien podrían representar al héroe que salva el día, que con sus súper poderes artísticos o creativos termina con todas las adversidades, pero siempre acompañado de un ayudante que como buen aprendiz admira al héroe por su valor, astucia e inteligencia.

La mejor cualidad o el súper poder de Dignan es su planeación de

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

robos a corto y largo plazo que le solucionarán la vida, no sólo a él, sino a su banda de secuaces, amigos y ayudantes: Anthony y Bob. Dignan no ve la parte negativa del acto de robar; ingenua o inocentemente cree que está haciendo lo correcto. Analiza cada paso y movimiento que deben seguir para el éxito, y si uno de estos se ve alterado, sale de control y se inmoviliza, se frustra y se decepciona de sí mismo.

Dignan es el líder de la banda de asaltantes, el cerebro del equipo, y aunque muchas veces Anthony e incluso el tímido Bob tengan mejores ideas, siempre le serán fieles, ya sea por miedo, por sublevación o por la amistad y cariño que existe entre ellos. Como un padre o una figura adulta, Dignan ordena lo que se debe hacer, él piensa y actúa sobre los demás.

En el momento en que Bob decide abandonar el plan y Anthony comienza a priorizar su relación con Inés, Dignan se queda solo, sin un secuaz que le haga segunda y se siente sin poder por primera vez. La frustración aparece y Dignan renuncia a sus ideales de ser un gran ladrón y se descubre a sí mismo como un jardinero cualquiera, abandona sus sueños que ahora reconoce como falsos sólo para volverse a ver motivado por el Señor Henry.

Éste es el segundo aire, en el que Dignan renueva su fuerza y sus ganas de concluir lo que empezó. Como un personaje influenciador convence a Anthony de volver a intentar llevar el plan a cabo. Las

cosas no salen como lo ideado, y Dignan es encarcelado, pero ni siquiera la realidad hace que se rinda y su cabeza sigue pensando en un intento para poder escapar.

Dentro de la misma línea, Francis Whitman, hermano mayor de los hermanos Pete y Jack, es quien coordina y decide por los tres. Francis se aprovecha de su posición como hermano mayor, la cual le ha permitido desde pequeño parecer superior a sus dos hermanos menores, junto con el hecho de que sus padres estaban ausentes, Francis toma el rol de madre al creer saber qué es lo mejor para todos.

En el viaje a la India que Francis organiza, hace que sus hermanos experimenten la aventura que a él le parece, reforzará su hermandad y los hará reencontrarse como seres humanos. Francis muy pocas veces deja que las cosas pasen por sí solas, él se encarga de tener todo bajo control, con ayuda de su asistente personal quien administrar las actividades que deben realizar los tres hermanos.

Pete y Jack no pueden ni siquiera ordenar comida por sí solos, Francis es quien de manera natural, decide por sus hermanos haciéndolo con base en sus propios gustos y preferencias. Ésta característica la heredó de su madre, y no es hasta que se reencuentran con ella que reconoce que está en un error al querer controlar la vida y destinos de sus hermanos.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

Los Whitman sufrieron la muerte de su padre y la ausencia de su madre. El más fuerte ante estos acontecimientos parecía ser Francis, pero al final los tres hermanos se dan cuenta que se necesitan los unos a los otros para poder superar sus miedos, inseguridades y fracturas sentimentales.

Max Fischer es otro personaje activo que lidera todos los clubes extracurriculares de *Rushmore*, cree que tiene el dominio de la Secundaria y que puede hacer con la escuela lo que quiera, incluso si es necesario romper las reglas. *Rushmore* es su vida, su amor. Max tiene tan sólo 15 años, pero su autoestima excede la de todos a su alrededor, logra hacerle creer al mundo que él tiene el control y que nada podrá evitar que continúe con su legado, ni siquiera el hecho de que lo expulsen de *Rushmore*.

Como personaje influenciador, vemos a Max desempeñarse como tutor de Dirk, como su maestro de actividades extracurriculares y como consejero de vida. Dirk acompaña y apoya a Max en todas sus producciones teatrales, admirándolo e idealizando poder llegar a ser como él.

A Max no le importa quién se le ponga enfrente, él es lo suficientemente inteligente como para modificar los pensamientos de las demás personas y lograr su cometido. Cuando se enamora de la Pro-

fesora Cross, es imparable, el amor lo hace indestructible y lo lleva a cometer actos altamente peligrosos a costa de ser correspondido. Para impresionarla, Max intentará construir un acuario gigante en el campo de fútbol de *Rushmore*, sin importarle las reglas o normas de la escuela ni las autoridades que las rigen.

La creatividad y capacidad artística de Max son su mayor poder, es la razón por la que fue admitido en *Rushmore* en primera instancia, así que montar obras teatrales es su más grande logro académico. Además de ser el mejor en actividades extracurriculares, el talento de Max lo caracteriza como personaje y lo valoriza como ser humano con capacidades superiores a las del resto de los adolescentes y adultos con los que convive.

Max cambia drásticamente su actitud cuando al final acepta que no puede regresar a *Rushmore* y que la profesora Cross no está enamorada de él, sino de su amigo, el señor Herman Blume. Max se desintegra y acepta su realidad en la que nunca podrá ser un gran catedrático, científico o médico cirujano, como le decía al mundo que era su padre, sino un hijo de barbero.

Esta catarsis hace reconocer a Max que no es tan diferente del resto de sus compañeros y que el amor que sentía hacia la profesora era imposible. Max como personaje modificador logra que la gente finalmente lo reconsidere como el artista que es, pero también se permite

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

a sí mismo reconocerse como ser humano imperfecto y falible. De la misma forma, Royal Tenenbaum es el padre que envejeció creyéndose indestructible. Como personaje modificador, hizo que sus hijos, quienes eran considerados como niños genio, tuvieran una vida adulta llena de dudas, errores e inseguridades debido a su egocentrismo y falta de condescendencia.

A él nunca le importó otra cosa que no fuera él mismo, aunque dijera lo contrario, nunca supo ni siquiera cuál era el segundo nombre de su hija adoptiva Margo o que la esposa de Chas había muerto. Como personaje influenciador tiene a su favor el discurso retórico, con el que con base en el sentimentalismo, la pena ajena y la misericordia logra todo lo que se propone.

Cuando intentó volver a casa después de que se le acabó el dinero para seguir pagando el hotel en el que vivió desde que abandonó a sus hijos, fingió que estaba enfermo y que le quedaban pocos meses de vida para causar pena y ser aceptado de regreso en el seno de la familia Tenenbaum, convenciendo a Richie, su hijo al que siempre prefirió y con el que tenía un lazo sentimental más estrecho.

Royal es un personaje que modifica las conductas de los personajes a su alrededor. Cuando al fin conoce a sus nietos los corrompe para actuar de manera que su padre, Chas, nunca les ha permitido. Los

lleva a cometer actos que parecen ingenuos pero en realidad son arriesgados y peligrosos, tales como asistir a peleas de perros o treparse detrás de un camión de basura por un viaje gratis.

Las acciones de los demás personajes están supeditadas a Royal, es él quien establece un comienzo en los problemas personales de sus hijos, e incluso en el de su esposa, pues ella no puede volver a casarse a pesar de estar enamorada de su contador, pues Royal no ha firmado el divorcio.

Cuando las mentiras de Royal son descubiertas y la familia se entera de que en realidad no está enfermo y volvió a casa sólo por el hecho de ya no tener dinero, todos lo abandonan y otro ciclo de fraccionamiento y modificación comienza provocado por él. Royal se queda por primera vez solo en el mundo, sin pertenencias y sin el poder adquisitivo que alguna vez tuvo, se encuentra imposibilitado y es así que acepta los errores que ha cometido en la vida.

Como todos los personajes activos, Royal pasa por un proceso de autoreconocimiento en el que intenta modificar el pasado, mejorar y comenzar de cero, aunque esto no significa que pierda esas características de liderazgo, sino que más bien evolucionan a ser vistas como algo positivo por el resto de los personajes.

Steve Zissou es un reconocido documentalista y súper estrella del cine

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

que lidera la tripulación del *Belafonte*. Para todos los que viajan con él en sus travesías, Zissou es una entidad suprema a quien se le deben cumplir todos los caprichos y las necesidades. Si pide un café en medio de una tormenta, siempre habrá alguien que se lo cosiga, si él dice que deben navegar en aguas desprotegidas, la tripulación correrá el riesgo.

Como personaje influenciador, Steve convence a su posible hijo Ned de unirse a sus viajes aunque él no tuviera conocimiento alguno ni del mar, ni de cine. De la misma forma a lo largo del tiempo ha logrado que su esposa financie sus expediciones y que aunque ya no esté enamorada de él como en un principio, se mantenga a su lado.

La catarsis de Steve comienza cuando su tripulación se desquebraja, comenzando por la muerte de su mejor amigo y compañero Esteban. Poco a poco la vida en altamar deja de ser lo que alguna vez, y los mejores elementos de su equipo comienzan a dejar de verlo como un líder. Zissou pierde la fe en él mismo y el sentido de la vida.

Al final Ned hace que Steve vuelva a confiar en su persona, y lo alienta a seguir adelante para encontrar al tiburón que mató a Esteban. Zissou deja atrás todo el odio que le tenía a ese animal y crece como ser humano, aceptando que de nada sirve imponerse ante las personas ni sobre cualquier animal.

Otro personaje activo y quizá el más estigmatizado por ser parte de

un largometraje animado es el zorro Mr. Fox, quien al ser cuestionado por su esposa la razón por la que sigue robando gallinas y exponiendo su vida y la de su familia, Fox responde con un pretexto primitivo: “porque soy un animal salvaje” [*because I’m a wild animal*].

Fox parece ser un ordinario padre de familia con un trabajo aburrido, pero en secreto es un ladrón impulsivo que solo obedece a sus instintos naturales, lo cual lo lleva a romper promesas y anteponer sus necesidades y placeres por los de su familia. Fox nunca justifica sus robos de otra forma más que por sus propios impulsos, no le importa poner en riesgo a los demás por satisfacer esa sed de adrenalina y anarquía, en la que nadie le dice qué hacer o cómo hacerlo.

Sam de *Moonrise Kingdom* es quizá el personaje activo más desafortunado. Al menos el resto de nuestros personajes pertenecientes a ésta misma categoría actúan como líderes dentro de situaciones favorables o positivas, pero Sam tiene todas las de perder hasta que conoce a Suzy.

Suzy se vuelve el *leitmotiv* en la vida de Sam. Es ella quien lo impulsa a buscar un nuevo comienzo y formar un hogar juntos, aunque debemos reconocer también que desde un inicio Sam se mantuvo fuerte y estable a pesar de la muerte de sus padres y el rechazo de su familia adoptiva. Sam afronta la realidad con una madurez que sobrepasa su edad y se demuestra independiente, sin necesitar del auxilio parental.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

Una de sus mejores cualidades es su conocimiento de supervivencia que ha adquirido en el campamento scout, esto le permite aventurarse junto con Suzy dentro del bosque en la búsqueda de un nuevo lugar para vivir. Sam protege y ve por Suzy en todo momento, la defiende y apoya aunque ponga su propia vida en riesgo y hará todo por que permanezcan juntos.

De esta categoría Sam también es el menos influenciador, pues no debe convencer a nadie de nada, la única persona que le importa es Suzy y ella está enamorada de él, así que las cosas se dan por si solas, sin necesidad de presionar la situación.

La vida de Sam se transforma cuando el capitán Sharp se ofrece para adoptarlo, en un primer momento los Servicios Sociales le niegan este privilegio, pero al final tras presionar un poco Sam se queda con Sharp y tiene ahora la libertad de ver a Suzy sin tener que escapar y romper las reglas.

Finalmente, Monsieur Gustave es quizás el personaje que engloba todas las características de los personajes previamente descritos, es un hombre que traspola a su familia al crew del Grand Hotel Budapest, al cual dedica su vida y dará todo por mantenerlo como uno de los hoteles más importantes de Europa.

Gustave es el *consierge* del Hotel y se toma su trabajo muy en serio. Cada detalle debe ser perfecto y adecuado para los clientes, las cosas no pueden moverse ni un centímetro porque descompondrían el orden de la habitación y desde la perspectiva de Gustave, el Hotel bajaría de categoría.

Es también la máxima autoridad en la institución, nadie puede tomar una decisión sin antes haber consultado su opinión, es él quien da las órdenes y quien aprueba decisiones, nadie más tiene este poder, cocineros, camareros, choferes y botones todos se deben reportar y adecuar a los mandatos de Monsieur Gustave.

A pesar de su autoridad y liderazgo, Gustave busca también formar un vínculo de solidaridad y confianza con sus trabajadores, todos los días a la hora de la cena les da un discurso motivacional y termina con un poema para amenizar la comida. Las enseñanzas de este personaje recaen todas sobre Zero, quien aprenderá lo necesario para ser un gran *consierge*.

Cuando Gustave es inculpado por la muerte de Madame D., es encarcelado y privado de su libertad, pero sabe que cuenta con Zero para poder salir libre. Como personaje influenciador, convence a Zero de que infiltre en la prisión martillos y cinceles dentro de panecillos de *Mendl's*, cuya bella presentación evitará que los guardias de la penitenciaría los destruyan para indagar en sus contenidos.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

Gustave escapa de la cárcel y tras una persecución en el Hotel Budapest se descubre el testamento de Madame D. en el que legítimamente le hereda todas sus pertenencias a Gustave, entre ellas el famoso hotel. De esta forma Zero pasa a convertirse en el *conserje* y Gustave se dedica a disfrutar de la compañía de ancianas y de la fortuna heredada por Madame D. En una de las últimas escenas Zero califica a Gustave con los mismos adjetivos que él buscaba en las mujeres con las que dormía: “inseguro, vanidoso, superficial, rubio y necesitado” [*insecure, vain, superficial, blonde and needy*].

Podemos concluir que los personajes de la categoría *activo-influenciador-modificador* ocupan el puesto de líder, al homologarse con el calificativo de súper héroes, salvadores del día o como seres superiores. Los personajes principales de Wes Anderson son adultos – a excepción de Sam- que afrontan su realidad desde una perspectiva optimista, aunque por dentro estén destrozados y desesperados, parecerán siempre mantener la calma, *cool, calm and collected* frente al resto del mundo para poder conservar su status de líder y autoridad.

Dentro de la categoría de *pasivo-autónomo-conservador*, consideramos a los personajes que dan soporte a los personajes activos, y que sin ellos las acciones de los anteriores no podrían llevarse a cabo. Estos roles son tan importantes como los primeros, pues contrastan las acciones y sobre todo demuestran al espectador una relación de equipo, hermandad, compañía o amor.

Los personajes dentro de esta categoría no son sumisos como tal, ni tampoco de menor capacidad mental o accional, más bien son representados como inferiores en el sentido de que el activo es siempre demasiado expresivo, como un niño necesitado de atención y comprensión.

En este sentido los personajes pasivos se muestran un poco más precavidos e inteligentes, analizan de forma interna las situaciones y no necesitan de la aprobación social para poder seguir adelante, pero siempre serán fieles a los líderes y por razones sentimentales o morales permanecerán a su lado permitiéndoles ser las estrellas que sobresalen en el firmamento.

Anthony y Bob, de *Bottle Rocket*; Herman Blume, de *Rushmore*; Richie y Margo Tenenbaum, de *The Royal Tenenbaums*; Eleanor Zissou y Ned Plimton, de *Life Aquatic*; Pete y Kack Whitman, de *The Darjeeling Limited*; Ash, de *Fantastic Mr. Fox*; Suzy Bishop, de *Moonrise Kingdom*; y Zero Mustafa, de *The Grand Hotel Budapest*, son los personajes analizados dentro de esta categoría.

Cuando Anthony sale del hospital psiquiátrico en el que se encontraba, su plan nunca era supeditarse a los de Dignan, pero cuando lo escuchó hablar con tanto entusiasmo no tuvo más remedio que ser parte de su equipo, principalmente por la amistad y el frenesí que veía en él.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

Anthony sabía que los robos no eran una solución al desempleo, pero aun así se mantuvo constante. Cuando conoce a Inés, se convierte en un personaje autónomo, al preferir y decidir con base en sus necesidades y no las de Dignan, aunque lo sigue estimando igual, Anthony prefiere darle prioridad a lo que a él le parece más importante.

Por otro lado, Bob le ruega a Dignan formar parte del equipo con el pretexto de que es el único que tiene un auto. Bob ni siquiera tenía la necesidad de robar, su familia era rica y sus padres no se limitaban en aportar para su familia, pero lo que Bob buscaba era una aventura y en Dignan vio a alguien en quien confiar, alguien con un plan.

Bob es un personaje pasivo, ya que aceptaba todo lo que Dignan le pedía hacer, no importaba si era ilícito, Bob seguía las reglas, hasta que se convierte en autónomo-conservador a causa de su hermano mayor, quien es encarcelado y hace que Bob prefiera abandonar el plan para ayudar a su hermano a salir de la cárcel. Bob se desprende del liderazgo de Dignan pero no por mucho tiempo. Cuando Anthony decide regresar a trabajar con Dignan pone como condición que Bob regrese también, y ahora ambos se supeditan de nuevo a las ideas y reglas del plan de robo de Dignan.

Herman Blume es un hombre deprimido, pero encuentra en Max aquella vivida alma que le regresará el entusiasmo a sus días. A pesar de que Max es un adolescente, logra influir tanto en la men-

te de Herman que se vuelve más que su amigo, lo idolatra y lo admira, tanto que incluso obedece sus órdenes y sus reglas. Blume ve en Max al niño perfecto, aquel que sus dos hijos bravucones jamás podrán ser.

Cuando Max se enamora de la profesora Cross, ordena a Blume ir a visitarla para darle mensajes de su parte, y Blume no se resiste de ninguna forma, es su amigo fiel, y por tanto le concede sus deseos. Pero este es el momento en que Herman ve en la profesora Cross aquello que ha hecho que Max se enamore de ella y comienzan un romance en secreto para no lastimar a Max.

Esta es la razón por la que Herman se convierte en un personaje autónomo, deja de recibir órdenes de Max y pone todas sus energías en conseguir una relación a profundidad con la profesora Cross, a pesar de seguir casado.

Richie y Margot Tenenbaums no comparten relación sanguínea. Desde el inicio de la película sabemos claramente que Margo es adoptada, pero eso no la excluye de pasar por la misma situación ante el abandono de su padre adoptivo. Richie es el hijo consentido del papá, al que siempre le dio preferencia, y por lo tanto cuando Royal decide regresar a casa sabe que debe convencer a Richie, pues de sus tres hijos es quien siempre lo ha seguido y ha admirado a pesar de su ausencia.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

Richie vive enamorado de Margo, pero debido a que oficialmente ante la sociedad es su hermana, no puede expresar el sentimiento. Esto provoca en él una gran frustración y se convierte en un personaje pasivo, que va por la vida sin rumbo, abandonando sueños y deseando la muerte. Margo es su único deseo de vida, pero al ser un amor imposible, Richie disimula su amor por ella al supeditarse a todas las decisiones que ella tome. Como ejemplo, Anderson nos presenta a la pareja de hermanos cuando eran niños y Margo decide escapar y pasar la noche en el museo de historia natural, Richie es el único invitado y a él no le importa que sea ilícito, siempre y cuando cumpla los sueños de Margo.

Desde el punto de vista de Richie, Margo pareciera ser un personaje activo-influenciador, pues provoca en él esa supeditación, pero Margo no es lo suficientemente fuerte para estar por arriba de Royal, y es así que se mantiene como un personaje conservador y autónomo, rebelde pero apacible, sin la fuerza para convertirse en una líder.

A Margo siempre le afectó ser adoptada, e incluso salió en seguimiento de su familia real, lo cual no resultó de buena forma, tanto que decidió independizarse y vivir experiencias excéntricas que sólo representaban la búsqueda de su identidad. Tuvo varias parejas amorosas y sexuales a lo largo de su vida, pues se interesaba en aquellos que le podrían enseñar algo, que fueran fuertes, poderosos, inteligentes y sobre todo mejores que el anterior.

Richie y Margo, junto con su hermano Chas, dependían siempre de su padre, de las decisiones que él tomara, si quería verlos, si pensaba que eran lo suficientemente buenos o no. Al crecer, Margo se desprende un poco por su actitud rebelde, pero Richie siempre mantiene esa relación de padre-e-hijo que lo subordina ante la autoridad.

Eleanor Zissou es la esposa de Steve. Si su actitud es un tanto prepotente se debe al hecho de que es una mujer inteligente y calculadora, el cerebro detrás de todo lo que Steve es, incluso él lo acepta al final, ya que Eleanor conocía mejor que nadie a Steve y le permitía cometer todos los errores porque, como personaje activo, pretendía tener todo el control sin tenerlo en realidad.

Eleanor es quizá el personaje más inteligente de Anderson, es superior a Steve, y por lo tanto se mantiene autónoma, midiendo cada paso y decisiones, pero el amor por su esposo es lo que la mantiene cerca, para apoyarlo y ayudarlo en los momentos en que más lo necesita y hacer de él un hombre exitoso.

Por otro lado, Ned Plimton es el posible hijo de Steve, y al no haber tenido una figura paterna durante toda su vida, encontrarse con el hombre que quizá sea su padre y lo reciba con los brazos abiertos, provoca en él un sentimiento de pertenencia, y aunque no es su papá, Ned nunca lo descubre y se siente feliz de ser invitado a su

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

tripulación, pues está siendo incluido en la vida de ese ser que admira desde que era pequeño.

Ned transforma su vida por Zissou, aprende de él y reconoce que en algunas situaciones es mejor que él, pero al igual que Eleanor, prefiere apoyarlo y engrandecerlo para hacerlo sentir bien, porque lo considera un ídolo y sobre todo un padre, al que debe respetar y aceptar.

Habíamos descrito en la categoría anterior a Francis como un personaje activo, esto es gracias a que sus hermanos Pete y Jack actúan bajo sus órdenes, aunque a regañadientes siempre terminan haciendo lo que su hermano mayor les indica.

Ambos están cansados de que Francis decida por ellos, pero nunca lo expresan de manera abierta, pues es su hermano mayor y al final, una autoridad. Su madre siempre ha estado distante, y Francis ocupa ese lugar en sus vidas, él les resuelve sus dudas y sus miedos. Aunque Pete y Jack han intentado seguir sus vidas por separado, aceptan realizar este viaje juntos por comanda de Francis. Sin poner pretextos aceptan su invitación, su itinerario y sus rituales.

Llega el momento en que Peter no puede más con la actitud sobreprotectora de Francis y se revela de la única manera que encuentra adecuada, con golpes. Jack interviene en la pelea y los tres terminan

agredándose. Al final los dos hermanos menores se dan cuenta de que no está tan mal vivir bajo los ojos de Francis, pues siempre lo verán como ejemplo a seguir y como la figura paterno-materna que no tuvieron de niños.

Ash es el hijo de Fox, y en comparación con su padre es considerado como extraño, pues no es bueno en los deportes ni en nada que a Fox le parezca impresionante o sobresaliente. Esto provoca en Ash un sentimiento de rebeldía, en el que siente que no pertenece a ninguna parte, así que se refugia en él mismo rechazando todo lo que está a su alrededor, pero siempre intentando impresionar a su padre, aunque sea de manera fallida.

Estos intentos lo llevarán a cometer actos heroicos que por supuesto son influenciados por las acciones de Fox. Ash no quiere otra cosa con tanto deseo y anhelo que ser tan bueno como su papá, ya sea en los deportes o robando gallinas y por esta razón, a pesar de su actitud independiente, seguirá manteniéndose cerca de esa figura paterna para aprender y convertirse en un zorro motivo de orgullo para Fox.

Suzy es quizá una versión infantil de Eleanor, una mujer inteligente que está cerca del hombre que ama para apoyarlo en sus decisiones. Aunque no es tan inteligente como Eleanor, Suzy considera que las decisiones que toma al lado de Sam son las correctas por-

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

que lo ama y lo admira, es también el único que la entiende y eso generará en ella un vínculo de confianza, que no tiene con nadie más en el mundo, ni siquiera con sus padres.

De esta forma Suzy se vuelve el soporte principal de Sam. Ella sabe que debe de mantenerse a su lado para hacer que logre todo lo que se proponga, porque siempre será en beneficio de ambos. Cuando a Sam le plantean la propuesta de que sea adoptado por el capitán Sharp, Suzy es quien le da la última y más importante opinión, simplemente asiente con la cabeza reconociendo que es la única opción para poder seguir con su relación y no morir en el intento.

Zero es un personaje pasivo desde el nombre que le fue asignado, no se podía denigrar más con un nombre que significa nada, ausencia, insignificancia. Zero perdió a su familia debido a la guerra, y al quedarse solo no tuvo otra opción más que emigrar hacia Europa y encontrar una nueva vida. Gustave es aquel que le devuelve la esperanza al permitirle trabajar en el Hotel Budapest y considerarlo como un aprendiz.

Zero ve en Gustave una figura protectora, un hombre de mundo, que conoce de poesía y del amor, alguien de quien aprender, un maestro al que debe respetar y obedecer. Gustave le enseña a Zero no solo a ser un buen *lobby boy*, sino a ver en la gente la nobleza y bondad que aun en tiempos de guerra permanece en la sociedad.

Gustave y el *crew* del Hotel Budapest se vuelve la razón de existencia de Zero, hasta que conoce a Agatha, la mujer con la que se casará y formará una familia. Es ella quien lo ayuda a preparar los pastelillos de *Mendl's* para liberar a Gustave de la cárcel, y de la misma forma que Zero, hará lo posible por ayudar y apoyar a quien más quiere en la vida.

A pesar de que Agatha se convierte en lo máspreciado que Zero tiene, no deja de lado la figura superior y de respeto que representa Gustave. A él le debe lo que es y no permitirá que nada le pase, de esta forma lo acompaña en su escape de la cárcel y en la persecución del Jopling en la que él mismo lo arroja al vacío para salvarle la vida a su mentor. La relación entre Zero y Gustave se convierte en una hermandad, que se respetará y solidificará con base en el cariño y admiración del uno por el otro.

Con lo previamente dicho, podemos concluir que los personajes activos y pasivos dentro de la narrativa de las películas de Wes Anderson comparten las mismas características de líder-acompañante. Los personajes principales encabezan las situaciones y las acciones, muchas veces sin tener la capacidad para hacerlo correctamente, pues son inmaduros e inocentes. Pero los personajes pasivos que siempre se mantienen a su lado son quienes se encargan de ayudar a que desarrollen esa capacidad, a veces por las malas, contra el choque con la realidad, que les demuestra que no son perfectos

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

y que hay más personas como ellos en el mundo, pero que siguen siendo especiales por sus lazos amorosos, familiares o de amistad.

Para el análisis de los ambientes y las acciones sí se consideraron secuencias y escenas principalmente, pues brindaban más información que era necesaria considerar para poder esclarecer el tipo de relaciones entre personajes, los inicios y los desenlaces.

Al estratificar y articular, seleccionamos los entornos y situaciones para los ambientes y las funciones dentro de las acciones. Al homologar resultaron en entornos de pérdida, en el que la muerte y la separación física o sentimental son los mayores representantes, y la creación de mundos ficcionales de manera artística en el que los personajes liberan sus problemas y hacen catarsis, mundos en los que todo es mejor. Las funciones se generalizaron a recuperar lo perdido y ser parte de un grupo.

AMBIENTES		ACCIONES
Entorno	Situaciones	Funciones
Pérdida	Creación de mundos	Recuperación de lo perdido Pertenenencia a un grupo

Elaboración Barrera, Nayely, 2016.

Después de realizar el análisis de los entornos nos dimos cuenta que la pérdida, tanto material, sentimental o física es uno de los ambientes englobadores del cine de Wes. Todas las acciones surgen a partir de este ambiente, en el que algún familiar o persona querida muere, o se aleja del círculo cercano. La muerte por accidente, enfermedad o por decisión es rara vez presentada en pantalla, la mayoría de las veces se demuestra implícitamente, por diálogos o elipsis. Anderson prefiere dar señales generales al respecto que mostrarlo de manera evidente, y aun así es un tema de gran importancia en su cine.

En el caso de *Rushmore*, la madre de Max murió cuando él era muy pequeño y obliga al adolescente a seguir una vida sin ese pilar esencial, desde la perspectiva de este personaje, su madre fue siempre cariñosa y afectiva con él, lo motivaba a seguir escribiendo obras, y justamente fue ella quien sembró en Max la idea de que era mejor que los demás. La profesora Cross es viuda y aun después de tantos años sigue extrañando a su compañero de vida, tanto que a pesar de comenzar una nueva relación con Herman, considera que su fallecido esposo siempre será mejor que él.

En la película existen sólo dos momentos explícitos en los que se nos indica que la madre de Max ya no está presente, el primero es cuando él y la profesora Cross charlan sobre la muerte de su esposo, al escuchar esto, Max se siente comprometido y le confiesa que

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

su madre murió cuando él tenía siete años, y termina con una frase cruda pero real, “supongo que ambos tenemos gente muerta en nuestras familias” [*I guess we both have dead people in our families*]. No sabemos las razones de ambas muertes hasta escenas después que Cross confiesa que su esposo murió ahogado, y en seguida Max le cuenta que su madre murió de cáncer.

Max conserva la máquina de escribir que su madre le obsequió con el mensaje de go Max! motivándolo a seguir escribiendo. La profesora Cross aún guarda consigo todas las pertenencias de su esposo dentro de su habitación, como si fueran piezas de un museo. Esa relación de melancolía y añoranza es ocasionada por los seres que ya no están, por esa ruptura física que provoca la muerte.

El fallecimiento de Esteban, el mejor amigo y mentor de Steve es quizá el acontecimiento más relevante sobre esta temática, ya que a partir de este suceso toda la trama se desenvuelve. No podemos ver en pantalla el momento en el que el tiburón lo ataca, pero sí vemos el rostro de Steve rostro lleno de tristeza y frustración cuando sale a la superficie para contar lo sucedido. Zissou se colma de rabia y coraje, lo único que tiene en su cabeza es encontrar a ese animal y cobrar venganza, aunque sabe que eso no le devolverá la vida a su amigo, siente que debe finalizar con su vida, por mero resentimiento y odio. Steve no puede superar la ausencia de su amigo y aunque Ned llega a cubrir de cierta forma ese vacío, jamás deja de extrañar-

lo. Al final, cuando por fin se reencuentra con el tiburón y le perdona la vida es que Steve deja ir todo su resentimiento.

La muerte de la madre de Ned es lo que permite que éste vaya en búsqueda de su posible padre. Al igual que la mamá de Max, ella padecía cáncer, pero lo que terminó con su vida no fue la enfermedad sino su propia decisión. Ned relata que su madre se suicidó pues no pudo continuar con los estragos del padecimiento. En esta situación la muerte incluye y no separa, pues Ned no lo sufrió de la misma forma que Max al quedarse sin su mamá desde que era un niño. Ned ya era un adulto que quería resolver la incógnita sobre su parentesco con Steve Zissou, y al final este autodescubrimiento lo lleva a la muerte.

Ned fallece ahogado, igual que el esposo de la profesora Cross. Aunque Steve intentó reanimarlo, el cuerpo de Ned ya no tenía vida. Para Zissou es un golpe doble, todavía no se recuperaba de la muerte de Esteban y ahora tiene que lidiar con la de Ned, de quien nunca se enteró que no compartían sangre. La muerte en *Life Aquatic* es sucesiva y motivadora de acciones, tanto positivas como negativas.

De igual forma, los hermanos Whitman experimentaron la muerte de su padre. La última vez que se vieron y hablaron había sido un año atrás antes del viaje, en el funeral al que por cierto, su madre no asistió simplemente porque no le apeteció. El fallecimiento de su padre

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

provocó en los hermanos una separación, la cual motivó a Francis para planear el viaje a modo de una reconstrucción familiar, pero la ruptura va más allá de la ausencia de la figura paterna. Su madre nunca estuvo presente, y aunque seguía con vida, sus decisiones siempre fueron egoístas y se antepone a sí misma antes que a nadie.

La ausencia de la madre también afecta a las personalidades de los hijos. Peter se descontrola cuando su esposa le dice que está embarazada de siete meses. Su reacción es alejarse, irse de viaje a la India con sus hermanos en lugar de quedarse con ella y apoyarla durante el proceso. Cuando sus hermanos le preguntan por qué actuó de tal forma, él responde:

Supongo que porque siempre esperé que eventualmente me divorciaría, así que tener hijos no era parte del plan [...] ¡Amo a Alice! Tal vez tiene que ver con cómo nos educaron...[*I guess because I always expected I'd eventually get divorced, so having children wasn't, actually, part of my plan [...] I love Alice! Maybe it relates to how we were raised...*].

La separación en las películas de Anderson es cíclica, heredada y vista como parte de la vida normal, en la que no todo puede ser perfecto y se necesita de una realidad alterna para poder sobrevivir al dolor, de una creación del mundo perfecto.

Sam Shakawsky y Zero Mustafa son dos personajes que están solos en el mundo, ambos perdieron a su familia. El primero a causas desconocidas o nunca reveladas y el segundo debido a la guerra.

Esta pérdida convierte a ambos personajes en huérfanos, no tienen a nadie en la vida y por lo tanto buscan un nuevo comienzo. A pesar de que Max y los hermanos Whitman perdieron a un padre, contaban con la compañía y el apoyo de otro familiar, el papá en el caso de Max y ellos mismos como hermanos en el caso de los Whitman.

La muerte y la guerra provocan que Zero emigre en búsqueda de nuevas oportunidades, y cuando por fin encuentra la amistad fraternal de Gustave, y el amor con Agatha, ambos mueren, dejándolo vacío de nuevo. Zero no tiene otra opción mas que aprender a estar solo, ni siquiera las grandes fortunas y el dinero pudieron suplantar las pérdidas emocionales que la muerte trajo consigo.

Mientras que Sam tuvo la oportunidad de encontrar una familia adoptiva, esta lo rechaza y le impide volver a casa. Está desprotegido. El grupo de *scouts* al que pertenecía siempre lo ignoró y excluyó por su forma de ser, hasta que conoce a Suzy y es ella quien recompensa el vacío y tristeza por la que atravesaba.

El divorcio es otra presentación de la pérdida. La disolución de la familia al separarse los padres provoca en los miembros afectaciones que los llevaran a actuar de manera drástica en sus vidas. Royal y Etheline deciden terminar con su matrimonio, aunque no divorciarse legalmente, esto solo trae más problemas pues Royal abandona a sus hijos y muy irregularmente los frecuenta en casa, se olvida de

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

su responsabilidad como padre y los niños Tenenbaum crecen con ese resentimiento.

La familia está fraccionada y a largo plazo surgen problemas como la inseguridad, el miedo, la ansiedad y la depresión. Los hermanos Tenenbaum pudieron ser adultos exitosos como lo fueron de niños genio, pero su futuro es mucho más sombrío que las expectativas y todos terminan ahogados en un vacío emocional.

Chas pierde a su esposa en un accidente del cual no se ha podido recuperar, al grado que obliga a sus hijos a tomar extremas precauciones en sus actividades diarias con el fin de evitar otra pérdida en su vida. Royal fingió estar enfermo de la misma dolencia que la madre de Max y de Ned, cáncer, pero al final fallece de un ataque al corazón, y curiosamente el que estuvo ahí para presenciar su muerte fue Chas, el último hijo que pudo perdonarlo por su ausencia y quien más sucesos con la muerte experimentó.

El siguiente entorno corresponde a la creación de mundos gracias a la capacidad creativa o artística de los personajes. Pareciera que Wes Anderson considera que las habilidades artísticas son un elemento de gran importancia en sus personajes, pues esto les permite ver el mundo desde una perspectiva superior. Considerando que el arte es una expresión catalogada como parte de una élite, y que no cualquiera puede enunciarla o entenderla, Anderson dota a

la mayoría de sus personajes con este don, que como previamente hemos descrito, funciona como un súper poder que permite al personaje escapar de la realidad y crear mundos alternos que los harán vivir en un microcosmos mejor.

La creación de estos mundos está altamente dotada de estética, lo cual nos permite ver como espectadores cómo los personajes se desenvuelven en un entorno ficticio, que a pesar de tener relación con la realidad, claramente podemos identificar que es falso. Escapan a otro universo, en el que se sienten seguros y actúan a placer. Es su zona de confort en donde ellos tienen el poder, en la que nada puede salir mal pues ellos conocen y controlan cada rincón.

Comenzaremos por el mundo ficcional que Dignan crea a partir de sus planes de robo. La capacidad imaginativa de este personaje es enorme, tiene cada paso preparado y esto lo convierte en un creador, en un inventor de procesos, los cuales tienen como finalidad lograr una vida mejor, en la que lo material le representa una comodidad y la felicidad. Dignan crea en su mente ese mundo en el que nada es imposible si lo estudia y lo planea, tanto que cree que puede manejar las acciones de los demás para cumplir con su propósito.

Dignan es el ser más feliz cuando por fin sale a la aventura junto con Anthony y Bob, siente que su realidad está cambiando y que es un verdadero maleante. Muchas de las características de este mundo

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

son incomprensibles para Anthony y Bob, como cuando están por robar la tienda de libros y Dignan los hace ponerse una cintilla en la nariz, Bob no entiende la razón y pregunta el por qué, Dignan simplemente responde: "Exactamente" [*Exactly*]. Sólo él es capaz de ver y entender ese funcionamiento dentro de su cerebro.

Cuando es encarcelado y les comparte su plan para escapar a Anthony y Bob, ellos no pueden creer que después de haber fracasado en el último atraco, Dignan siga pensando en ese mundo alterno en el que todo es posible.

Uno de los entornos ficcionales más evidentes son las obras de teatro que Max escribe y pone en escena. Impulsado por su madre y aclamado por sus compañeros de escuela, Max es uno de los mejores dramaturgos de su época, su conocimiento en la producción teatral es injuzgable, sabe de vestuario, escenografía, maquillaje, e incluso actuación, pues también interpreta algunos de los papeles más interesantes que él mismo escribe.

Las obras de teatro son su mecanismo de defensa, en ellas puede ser todos esos personajes irreales con los que se identifica o se proyecta, desde un miembro de una pandilla chicana, hasta un soldado estadounidense peleando en la guerra de Vietnam. Max tiene una gran imaginación que lo hace olvidarse de la muerte de su madre, del desamor y de la enemistad. Gracias a su desempe-

ño artístico Max puede ser feliz y sobre todo sobresalir dentro de su comunidad.

Dentro de los personajes *escritores* están también Margo Tenenbaum y Jack Whitman. Margo es dramaturga, escribe obras inspiradas en muchas de sus experiencias personales. Gracias a la escritura y a la literatura, Margo puede olvidar la verdad incomoda sobre su familia real y la adoptiva, un recurso que utilizó desde pequeña hasta su depresión en la adultez.

Por otro lado, Jack escribe pequeños cuentos que les da a leer a sus hermanos, los cuales le critican que pueden identificar y recordar los momentos descritos, pero él siempre argumenta que los personajes y situaciones son ficción. Jack está atravesando por una separación amorosa y sus cuentos son una versión alterna a su sufrimiento, es la forma en la que él puede desahogarse y pensar en un final mejor.

Suzy Bishop es una ávida lectora, que gusta de historias que incluyan poderes mágicos, mundos en otros planetas, y en las que las niñas son heroínas. Estas preferencias son una clara proyección en la que Suzy se imagina a sí misma como la protagonista, al escapar de sus problemas en casa ella intenta salvar al mundo, terminando con la arrogancia y la infelicidad de sus padres. Otra forma en la que Suzy crea mundos es a través de sus binoculares, los cuales le ayudan a ver las cosas y

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

personas desde cerca e imaginar que puede leer sus mentes, saber lo que están pensando o planeando, “pretendo que es mi súper poder” [*I pretended it's my magic power*], le comenta a Sam.

Recordemos que Sam gusta de la pintura, una característica artística que lo hace empatar con Suzy. Ambos se escriben cartas en las que acuerdan huir de sus trágicas vidas, escapar y encontrar un nuevo lugar, un mundo que sea sólo para ellos, en el que se puede disfrutar y bailar a la orilla del lago y escuchar cuentos mágicos por las noches. Este es el mundo creado más tangible pero también el más efímero, pues tienen que cambiarlo por la realidad y aceptar que eran demasiado jóvenes para poder fugarse. Pero esta realidad no le impide en Sam anhelar e imaginar cómo pudieron haber sido felices en esas tierras al ponerlo en pintura.

Otro amante de las letras y de la pintura es Monsieur Gustave. Hemos recalcado con anterioridad la actividad de Gustave con su *crew* a la hora de la cena, en la que lee un pasaje de algún libro de poesía para que puedan degustar su comida de manera más amena. También enseña a Zero y a Agatha a leer la misma y a disfrutarla. La poesía provoca en Gustave el deleite de la vida, en cada acontecimiento él ve algo maravilloso, una experiencia sublime que traspola a su trabajo, a la atención al cliente y al orden del hotel.

Gustave vive en un mundo sin guerra, en el que el arte es la mejor

manera de disfrutar la vida. Cuando la realidad le choca enfrente, en el momento en el que los soldados del ejército Zubrowkian lo golpean en el tren por no permitir que se lleven a Zero por sus papeles migratorios, Gustave reacciona apenado pero con la idea de que todo estará mejor, siempre manteniendo la calma y la postura, pues la vida se ha hecho para disfrutar desde su visión artística.

Finalmente, la creación de mundos ficcionales termina con Steve Zissou, y no simplemente por el hecho de ser productor y estrella de películas documentales, sino también por el universo que ha construido a su alrededor. Principalmente por la condición de su barco, en el que todos los compartimentos están adecuados para las necesidades fílmicas y de la tripulación. Su vida es el mar y el cine, ambas cosas crean en Zissou un mundo perfecto, en el que no tiene que preocuparse por nada porque la gente cercana a él son personas que gustan del mismo placer.

Ante la posibilidad de ya no contar con un presupuesto para otra película, Steve pierde el control, pues no puede imaginarse sin ese mundo que, aunque documenta la realidad, es transformada por una idea previa, la de él, en la que la narrativa lo hace posicionarse como el protagonista. Podrá estar rodeado de una inmensa belleza natural, pero en el mundo creado por Steve Zissou solo él puede ser la estrella.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

Pasaremos ahora al análisis de las funciones, dentro de estas se articularon dos categorías, las de recuperar lo perdido y la de ser parte de un grupo. Partiendo del análisis anterior, en el que los entornos eran de pérdida, los personajes actúan bajo la función de reencontrar ese objeto perdido, aunque muchas veces terminan cambiándolo por uno diferente para llenar ese vacío. La otra función que hallamos dentro de los actos también está relacionada con la situación de creación de mundos, en la que los personajes buscan formar parte de un grupo tras haber perdido algún otro en la realidad.

Este grupo perdido es principalmente la familia. Como hemos descrito en este capítulo, la pérdida es una situación recurrente en el cine de Wes Anderson, y por lo tanto los personajes actúan bajo estas circunstancias para lograr formar parte de una sociedad de nuevo.

En el caso de *Bottle Rocket*, los personajes están formando una comunidad de asaltantes, en la que todos buscan una nueva y mejor vida, ya sea por necesidad económica o por mero autodescubrimiento. Anthony le explica a su hermana menor que no puede volver a casa porque es un adulto, quizá en esta situación no haya una pérdida como tal, pero Anthony demuestra que ya no puede pertenecer a ese círculo familiar y es entonces que intenta encajar en de otro, en el que pueda desempeñarse como el hombre en el que se ha convertido.

Max es el mejor alumno en clases extracurriculares, y es así que suplanta a su familia incompleta por clubes de estudio en la escuela. Por otro lado, al enamorarse de la profesora Cross, Max simplemente está remplazando la figura de su madre por la de la profesora, es una mujer mucho mayor que él, que representa la madurez y el cariño femenino que él perdió tan a temprana edad.

Max se aferra a ella por esta razón, pues *Rushmore* ocupaba ese vacío, en el que dedicaba tiempo y esfuerzo para demostrar que podía ser alguien reconocido por la otredad, hasta que se enfrenta a la profesora Cross y le roba toda su atención. Max se da cuenta al final de que ese cariño que siente por ella es imposible como relación de pareja, y prefiere mantenerla como una amistad, pues su madre siempre estará ausente, no importa con qué objeto intente remplazarla.

En la narrativa de *The Royal Tenenbaums*, Eli es el amigo de los Royal que no tenía una familia y que crece añorando ser parte de ellos, tanto, que buscaba la aprobación de todos los miembros del grupo desde que era un niño. Mandaba sus calificaciones a Ethelene para que las aprobara, hasta que se convierte en adulto y profesor de literatura y continua enviando sus reseñas para que pueda aprobarlas. Eli es el ejemplo del ser aislado que busca formar parte de un grupo que aunque está desquebrajado, es para él una necesidad de pertenencia, y más dentro de una familia de genios como lo eran los

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

Tenenbaum. De la misma forma Margo anhela encontrar en otros hombres la figura representativa de su hermano Richie, al no poder estar con él como pareja, Margo va en busca del amor sin poder encontrarlo, pues Richie es a quien verdaderamente ama.

Los hermanos Whitman intentan recuperar a su padre a través de sus pertenencias, principalmente Pete, quien se queda con las llaves de su carro, ropa e incluso su rastrillo, no por lo que los objetos en sí mismos representan, sino porque eran posesiones de su padre y de esta forma siente que está manteniéndolo a su lado.

Los hermanos recorren la India con las maletas de su padre, en ellas guardan cosas que no les servirán para absolutamente nada durante el viaje, pero que ocupan un lugar en su cabeza y en su corazón. Cuando se dan cuenta de que es mejor dejar ir, los hermanos comienzan a restarle valor a los objetos y los abandonan, para poder seguir con su rumbo libres de pensamientos.

Ned Plimpton era un piloto aviador, y termina uniéndose de la tripulación de Steve en el *Belafonte*, esto sólo por querer ser parte del mundo de su supuesto padre. Tras la muerte de su madre busca reemplazar su ausencia por la compañía de Steve. Este último es quien le extiende la invitación, pues la presencia de Ned representa un nuevo elemento, un ser cercano a él, pues después de haber perdido a Esteban, Ned se transforma en el apoyo de Steve, es su

mano izquierda y su posible heredero. Así, ambos personajes están formando parte en la vida del otro de manera sustituyente, y aunque ninguno de los dos pudo enterarse de la verdad sobre su parentesco, se mantuvieron juntos por la mera satisfacción de pertenecer y de ocupar un lugar que estaba perdido en la vida del otro.

De igual manera Sam y Suzy congenian tan bien debido a que ninguno encajaba en su círculo social, ella de su familia y escuela y él de su familia adoptiva y el grupo de *scouts*. Al ser unos *outsiders* se unen para poder formar un nuevo grupo, uno en el que no haya problemas de aceptación y en el que puedan ser ellos mismos, suplantando el amor de sus padres por el del uno por el otro. Como niños o adolescentes buscan la pertenencia como necesidad humana, y la encuentran en su compañía como pareja.

Finalmente, Zero, quien se quedó solo y desahuciado por la guerra, encuentra en el Grand Hotel Budapest una nueva familia conformada por extraños pero con el mismo propósito, el de servir. Haberse encontrado con Gustave y con Agatha sólo hizo que su grupo se volviera más grande y acogedor, y al quedarse sin ambos el hotel perdió sentido, pero nunca se deshizo de él pues al igual que los hermanos Whitman, el edificio y sus paredes en su presentación material le recuerdan lo que esos dos personajes fueron en su vida y en su momento.

3.3 MODELIZACIÓN

Hemos realizado ya los estudios tanto audiovisual como narrativo. Ahora debemos reconstruir los resultados y concluir el análisis sobre un modelo. Con base en los resultados del análisis narrativo creemos pertinente sistematizar al cine de Wes Anderson dentro del modelo *dinámico-figurativo*, ya que podemos reconocer que en las ocho películas estudiadas se manifiestan las materias de la pérdida y creaciones de mundos, estos dos grandes temas funcionan como la *imagen total del texto* y podemos generalizar que toda su obra recae bajo estos dos tópicos y que de una forma u otra los personajes basan sus acciones y sus motivaciones sobre estos temas, atravesando situaciones en las que la pérdida los impulsa a la recuperación, la ausencia de un grupo los lleva a la búsqueda o creación de uno nuevo, y la frustración y el desamor provoca en ellos el deseo de buscar una nueva razón de vida.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

Los personajes siempre encuentran un nuevo camino al final de la historia, demuestran que a pesar de las adversidades pueden mantenerse de pie y sobre todo reconocer que existen alternativas para sus problemas y diferentes puntos de vista. La narrativa demuestra una evolución tanto en la temática como en las actitudes de los personajes, brindando al texto de dinamismo y progreso. Lo que comenzó con un divorcio, terminó en una familia reunificada, la muerte de un padre en el nacimiento de un bebé y la guerra terminó en paz.

Los personajes son construidos con base en los mismos motores de acción, y por lo tanto podemos identificar estructuras narrativas parecidas o similares a lo largo de su obra cinematográfica. Sin importar que las historias sean totalmente diferentes una de la otra, las temáticas y los sucesos se reducen a una misma línea, la cual podría visualizarse en una gran película en la que todos los personajes estarían relacionados narrativamente.

Por otro lado, el análisis audiovisual arrojó que los elementos y códigos cinematográficos son utilizados con constancia y repetición en el texto fílmico, demostrando una fórmula exacta en el manejo de los elementos del lenguaje cinematográfico. Por esta razón creemos pertinente caracterizar al cine de Wes Anderson bajo el *modelo abstracto*, ya que a diferencia de otros autores, el lenguaje cinematográfico en las ocho películas se presenta constituido siem-

pre con los mismos elementos, dándole al discurso de cada filme un parentesco audiovisual comparado con el resto del trabajo del mismo autor.

Los códigos cinematográficos que analizamos tienen una presencia notoria y representativa en cada uno de los largometrajes, y son utilizados con la misma función. Es posible ver una sola película de Wes Anderson de principio a fin y encontrarnos con estos elementos sin mayor indagación. El lenguaje audiovisual de Anderson permite reconocer una artificialidad debido al uso repetitivo de los elementos estudiados, ya que su presencia es constante y relevante comparada con el uso del lenguaje en el cine de otros autores.

Consideramos que el modelo abstracto es el que mejor engloba a los elementos audiovisuales en el cine de Wes Anderson, ya que se puede observar y analizar como una fórmula metodológica, cuyo proceso nos guiará al mismo resultado, un lenguaje autoral y referencial que muchos otros cineastas podrían seguir para la creación de textos fílmicos.

Es cierto que los códigos que nuestro autor utiliza no son únicos, pues son parte del lenguaje cinematográfico universal que todo cineasta puede utilizar para formar su discurso, pero lo relevante y las razones por las que fueron elegidos para el análisis, fue la manera en la que Anderson los utiliza, la repetitividad y la creación de significado.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

En general debemos reconocer que el cine de Wes Anderson está constituido sistemáticamente por elementos audiovisuales y narrativos que caracterizan y representan su discurso cinematográfico. Con base en la presencia conjunta de estos elementos, es fácil identificar un filme que sea de su autoría, pues ha conformado un estilo sólido y emblemático, digno de ser valorado como singular y novedoso.

CONCLUSIONES

El análisis de nuestro objeto de estudio desde la perspectiva semiótica demostró que los elementos audiovisuales y narrativos representan a la obra cinematográfica de Wes Anderson con base en un específico y recurrente uso, que los categoriza a los mismos como *estilemas* que caracterizan y singularizan su trabajo como director, haciendo visible un sello autoral en todas sus películas.

Estos *estilemas* son utilizados en la creación de la *forma* y el *fondo* de su discurso audiovisual, configurando al texto fílmico con base en una selección específica y minuciosa de las tantas posibilidades que el lenguaje cinematográfico ofrece. Es así que el cine de Wes Anderson enuncia un mensaje reconocible, de una manera determinada y significativa.

El análisis cinematográfico permitió localizar e identificar cuáles son

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

estos estilemas y su funcionamiento dentro de las películas, lo que resultó en que en su composición se distingue por emitir una sensación de pasividad y estabilidad al dividir la pantalla simétricamente, colocando personajes u objetos como si estuvieran reflejados a partir de un eje al centro; al cual recurre también para presentar a sus personajes más importantes solos a la mitad del encuadre, exponiéndolos ante los ojos del espectador lo más preponderante. Aunque también recurre a exhibir grandes grupos en composiciones planimétricas en las que carga de información visual a la toma, organizando a los elementos de manera concreta para que cada uno pueda ser registrado individualmente y además en conjunto.

La iluminación es en su mayoría es suministrada por fuentes artificiales, a las cuales recurre para lograr contrastes de luz y sombra principalmente en los rostros, logrando una estética que refiere a las fotografías de estudio. Los colores terminaron siendo un elemento muy característico del cine de Anderson, pues recurre a ellos para armonizar y personificar los ambientes o a los mismos intérpretes de la narrativa, matizándolos dentro de un mismo tono que en su mayoría satura al grado del technicolor colocando a las historias fuera de época.

El plano más característico fue el de detalle o *insert* al que recurre para enfatizar una parte de la escena, en la que principalmente aparecen objetos peculiares que, por su pequeño tamaño o gran

significado narrativo, necesitan presentarse de manera puntual, con un acercamiento suficiente para apreciar sus rasgos a mayor escala. Asimismo, los ángulos cenitales fueron los que mayor representatividad tuvieron en los largometrajes, permitiéndonos observar a los personajes o elementos desde una perspectiva superior, posicionando al espectador como un ser ajeno y supremo.

Otro resultado del análisis audiovisual fue el recurso del slow motion para prolongar los sucesos en los que la narrativa muestra a personajes en situaciones enaltecidas, de peligrosidad o de catarsis. Muchas veces este ralentizamiento visual se presenta al final del filme, como una constante en los largometrajes de Anderson. Por otro lado, los movimientos de cámara más característicos fueron el paneo, el travelling y el zoom, con los que Anderson refuerza el sentido de irrealidad de las historias, dándoles un tratamiento cómico o caricaturesco.

Con el paneo podemos observar conversaciones con un barrido entre cada interlocutor, con el travelling vemos los escenarios a través de las paredes sin obstáculos al seguir a un personaje en su camino, y con el zoom percibimos la tensión del acercamiento o distanciamiento profundo, pero con un tratamiento burlesco.

En análisis de la música resultó en el descubrimiento de la recurrente selección de canciones ya existentes del género rock de la década

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

de los setentas, y en su mayoría de bandas inglesas, esto como un reforzamiento al estilo visual del color y vestuario, en el que las historias acontecen en una época pasada, con un sentido de añoranza y melancolía. Finalmente, el texto demuestra una preferencia por las tipografías Helvética y Futura, las cuales surgieron con la corriente modernista, lo cual, una vez más vigoriza la imagen y el sentido del pasado de evocar una historia del pasado.

Estos son los elementos audiovisuales que Anderson utiliza con mayor frecuencia y personaliza con base en sus propósitos discursivos, manteniendo una constante de la forma en cada una de sus películas. En conjunto, estos componentes refuerzan el concepto de ficción de su obra. Hacen recordar a una puesta en escena teatral con colores exagerados y artificiales que nos transportan a otra época, fortalecida por la música que es característica de un lugar y un momento específico. En conclusión, Anderson utiliza los elementos cinematográficos de manera que su obra represente un mundo ficcional, irreal y perfecto.

Por otro lado descubrimos que los elementos narrativos son también constantes en todos sus largometrajes. Crea a sus personajes con características de héroes y artistas, pero siempre con debilidades internas que intentan ocultar bajo una personalidad de líderes que sobrellevan las dolencias de la pérdida mediante la creación de mundos alternos.

El proceso que seguimos para poder llegar a estos resultados se basó en el análisis cinematográfico, específicamente el modelo que Francesco Casetti y Federico Di Chio proponen. Consideramos que este método fue el indicado para nuestros propósitos debido a las especificaciones de estratificación, segmentación y modelización, lo cual era beneficioso para nuestro texto fílmico, cuya extensión era bastante amplia, conformada por ocho largometrajes.

Sin dejar de considerar el orden del método, algunos de los pasos se realizaron tácitamente durante el análisis por necesidades prácticas del estudio (la enumeración por ejemplo, se realizó al mismo tiempo que se estratificó), pero nunca se alteró el proceso de descomposición-interpretación-recomposición, lo cual se demuestra con la obtención y comprobación de los resultados.

El análisis sólo se pudo realizar gracias a la base teórica de la semiótica fílmica, la cual nos aportó las bases determinadas para el proceso interpretativo del lenguaje cinematográfico. No podíamos recurrir a la semiótica general debido a que nuestro objeto de estudio cuenta con un funcionamiento específico de sus estructuras y relaciones, las cuales sólo tienen sentido dentro de su propio sistema.

La semiótica fílmica nos permitió inmiscuirnos dentro de los códigos cinematográficos, descubrir su lugar en el discurso y su significación, lo cual resultó en la categorización de *estilema* al darnos

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

cuenta de que dentro de las tantas posibilidades de combinación de elementos de manera sintáctica, Anderson selecciona y recurre siempre a los mismos, dotando de autoría y estructura a su obra.

El uso definido, tanto en forma como en fondo de estos elementos del lenguaje cinematográfico, ayudan a conformar un estilo tanto audiovisual como narrativo, posicionando al director y a su obra dentro de una categoría autoral, la cual se desempeña como base o estructura para la generación de nuevos productos audiovisuales. Los estilemas funcionan en el trabajo de Wes Anderson como pistas que nos denotan a un nombre y un cine en específico, son tan característicos y representativos que son fáciles de identificar y relacionar entre ellos.

Para poder entender y contextualizar nuestros resultados indagamos sobre la vida personal-profesional de Anderson y las características de producción de sus largometrajes. Lo que encontramos ayudó a comprender ciertas aficiones o preferencias temáticas, o la conformación de su estilo visual, lo cual se relaciona y justifica en la elección de los elementos audiovisuales y narrativos en su trabajo.

Una característica que ayudó a reforzar el resultado de un paralelismo visual y narrativo conformado por los mismos elementos en todas sus películas, fue la colaboración de un equipo de trabajo que se ha mantenido a su lado desde el inicio hasta la fecha, y aunque

existan variaciones entre película y película, al igual que los elementos del lenguaje cinematográfico, Wes cuenta con un número finito de personas a quien recurre constante y religiosamente para la realización de sus películas.

La elección del equipo depende de la finalidad expresiva, así puede elegir a la persona que mejor se adecue a sus necesidades narrativas, pero siempre teniendo presente el estilo que quiere lograr. Fotógrafos, músicos, diseñadores de producción, vestuaristas, escritores y actores son recurrentes en el cine de Wes, quienes con sus aportaciones profesionales ayudan a confeccionar en pantalla los estilemas audiovisuales y narrativos.

Aunque la relación del contexto con la obra en específico no se utilizó en el análisis para evitar caer en errores y suposiciones, sí aportó para poder visualizar de una manera general el panorama y entender a la obra cinematográfica de una manera interna, desde su inspiración hasta su producción.

Podemos asegurar así que llegamos a la meta de comprobar que los elementos del lenguaje audiovisual se presentan como estilemas en la obra cinematográfica de Wes Anderson, y que gracias a ellos su cine está lleno de significado por su gran valor estético y expresivo. El cine de Wes es una fórmula comprobada, la estructuración es metódica y formal, y por lo tanto representativa y única de su autoría.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

Éste estudio se limitó a esclarecer y descubrir los estilemas audiovisuales y narrativos, pero nos parece que el trabajo de Wes Anderson puede abordarse desde muchas otras perspectivas y que pueden ser objeto de estudio para futuras investigaciones, abarcando temas como la psicología del color, la carga de ideología política, el rechazo a los animales, el predominio de personajes masculinos y de raza blanca, entre muchos otros.

Otra cuestión que no se abordó y sería interesante considerarlo en un próximo análisis, son los cortometrajes, pues también son representativos de su obra pero en un formato diferente. De esta manera podríamos identificar si repite las mismas tendencias que en sus largometrajes, y conocer su estilo más a fondo.

Finalmente consideramos que éste estudio permitió adentrarnos en el mundo de Wes Anderson y reconocer que el cine actual no debe estar basado necesariamente en la carga digital y los efectos especiales. La obra de Anderson es una añoranza a ese cine clásico, cuyas imágenes y sonidos nos transportaban a mundos mejores, en los que todo podía suceder, pero de los cuales siempre fuimos conscientes que sólo podían existir en la pantalla, dejando a la imaginación recrear el resto al reconocernos como espectadores de la irrealidad.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, M. & TIMÓN, M. (2010). *El cine en la escuela como recurso en el área de educación visual: Aspectos educativos y actividades para su desarrollo en la E.S.O. España*. Wanceulen.

ANAYA, G. (2008). *La esencia del cine. Teoría de las estructuras*. Universidad Santiago de Compostela.

BEUCHOT, M. (2004). *La semiótica: Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México. Fondo de Cultura Económica.

BORDWELL, D. & THOMPSON, K. (1995). *El arte cinematográfico: Una introducción*. España. Paidós

BROWING, M. (2011). *Wes Anderson: Why his movies matter*. Estados Unidos. ABC-CLIO.

CASETTI, F. & DI CHIO, F. (1991). *Cómo Analizar un Film*. España. Paidós.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

- CASETTI, F. (1980). *Introducción a la semiótica*. Barcelona. Fontanella
- CASTILLO, F. (1988). *El lenguaje cinematográfico*. México: Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias. Universidad Veracruzana.
- CAÑIZARES, F. (1992). *El lenguaje del cine: Semiología del discurso fílmico (tesis doctoral)*. Universidad Complutense de Madrid.
- COBLEY, P. & JANSZ, L. (2004). *Semiótica para principiantes*. Argentina. Era Naciente.
- COMOLLI, J. & SORREL, V. (2015). *Cine, modo de empleo: De lo fotoquímico a lo digital*. Argentina. Manantial.
- EISENSTEIN, S. (2006). *La forma del cine*. México. Siglo XXI Editores.
- Eco, U. (1986). *La Estructura Ausente. Introducción a la Semiótica*. España. Lumen.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona. Lumen
- ESPINOSA, S. & ABBATE, E. (2005). *La producción de video en el aula. Curso teórico-práctico de cómo organizar el taller de video en el aula*. Argentina. Colihue

NAYELY BARRERA

- FERNÁNDEZ, F. & MARTÍNEZ J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. México. Paidós.
- FREER, C., RODRÍGUEZ, R., ORTÍZ, W., VARGAS, G., HEINDENREICH, A., RAMÍREZ, Á., SOLANO, R., GARCÍA, R., MARTÍNEZ, A. & BARZUNA, G. (2000). *Luces, cámara ¡acción! Textos de cine y televisión*. Costa Rica. Universidad de Costa Rica.
- GARCÍA FUENTES, CRISTÓBAL IVÁN. (2014). *La Familia Disfuncional en The Royal Tenenbaums (2001) de Wes Anderson. Análisis cinematográfico –narratológico enfocado en las relaciones filiales y románticas de la película (Tesina de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación)*. México. FCPyS, UNAM
- GÓMEZ, J. (1997). *Carl Theodor Dreyer*. España. Fundamentos
- GÓMEZ, J. (2002). *El cine: Una guía de iniciación*. España. Universidad de Murcia.
- KONIGSBERG I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid. Akal
- KLINKERBERG, J. (2006). *Manual de semiótica general*. Bogotá. Universidad de Bogotá.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WES ANDERSON

KUNZE, P. *The Films of Wes Anderson. Critical Essays on an Indiewood Icon*. Estados Unidos. Palgrave MacMillan.

MARTIN, M. (2002). *El lenguaje del cine*. España: Gedisa.

MITRY, J. (1990). *La semiología en tela de juicio: Cine y Lenguaje*. Madrid: Akal

MUÑOZ, B. (2005). *Cultura y comunicación: Introducción a las teorías contemporáneas*. España. Fundamentos

OCAMPO, E. (1985). *Apolo y la máscara: La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. España. Icaria

SÁNCHEZ R. (1994). *Montaje cinematográfico: Arte de movimiento*. México. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM

SEITZ, M. (2013). *The Wes Anderson collection*. Estados Unidos. Abrams

TASKER, Y. (2010). *Fifty contemporary directors*. Estados Unidos. Routledge.

UNAMUNO, M. (1998). *Alrededor del estilo*. España. Universidad Salamanca.

NAYELY BARRERA

WARNER, J. (2013). *The fantastic Mr. Anderson: A biography of Wes Anderson*. Estados Unidos. Bookcaps.

ZECCHETO, V. (2005). *Seis Semiólogos en busca del Lector: Saussure, Pierce, Barthes, Greimas, Eco*. Argentina: La Crujía

SITIOS EN LA RED

BIOGRAPHY.COM EDITORS. (2016). *Wes Anderson Biography*. 2016, septiembre 15, de The Biography.com website Sitio web: <https://goo.gl/oqXBAP>

BORDWELL, DAVID. (2014). *The Grand Budapest Hotel: Wes Anderson takes the 4:3 challenge*. octubre 22, 2016, de David Bordwell's website on cinema Sitio web: <http://www.davidbordwell.net/blog/2014/03/26/the-grand-budapest-hotel-wes-anderson-takes-the-43-challenge/>

CALDEVILLA, D., RODRÍGUEZ J. & GONZÁLEZ J. (2013). *El concepto de estilema de autor en el cine: Los casos de Steven Spielberg, John McTiernan y Clint Eastwood*. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 19, 651-660. 2014, abril 18, De Revistas Científicas Complutenses. Base de datos.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

- FERRERAS, J. & LEITE, L. (2008). *A vueltas con la alfabetización visual: lenguaje y significado en las películas de Wes Anderson*. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 5, 248-287. 2016, septiembre 20, De Redib Base de datos.
- DESPLÉCHIN, A. (2009, octubre 26). *Wes Anderson*. *Interview Magazine*. 2016, septiembre 15, De InterviewMagazine.com Base de datos.
- GARCÍA DE MORELO, Í. & FINOL, J. (2006). *Semiótica del Cine: Un Modelo Dialógico Simétrico/Asimétrico para el Análisis del Texto/Discurso Fílmico*. *Quórum Académico*, 3, 77-104. 2016, agosto 19, De Redalyc Base de datos.
- GÓMEZ, F. & MARZAL, J. (2015, noviembre). *Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico. Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipermedia. Catalogación de recursos expresivos y narrativos en el discurso fílmico*, 1, 18. 2016, agosto 20, De Apolo Base de datos.
- KNEGT, P. (2014). *A History of Wes Anderson at the Box Office, From 'Bottle Rocket' to 'Budapest Hotel'*. Septiembre 15, 2016, de IndieWire Sitio web: <https://goo.gl/klvck4>
- PAZ, J. (2001). *Teorías Semióticas y Semiótica Fílmica*. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales-Universidad Nacional de Jujuy*, 17, 371. 2016, agosto 18, De Scielo. Base de datos.

NAYELY BARRERA

RENÉE, V. (2016). *Explore the unique techniques DP Robert Yeoman uses in his cinematography*. Septiembre 9, 2016, de NoFilmSchool Sitio web: <https://goo.gl/r0M9ix>

RÍOS, I. (2010, mayo 15). *El lenguaje: Herramienta de reconstrucción del pensamiento*. *Razón y Palabra*, 72. 2016, septiembre 1, De Razón y Palabra Base de datos.

SEITZ, M. (2013). *The Wes Anderson Collection, Chapter 2: Rushmore*. septiembre 20, 2016, de Roger Ebert.com Sitio web: <http://www.rogerebert.com/mzs/the-wes-anderson-collection-chapter-2-rushmore>

VREELAND, V. (2015, Otoño). "Color theory and social structure in the films of Wes Anderson". *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 6, 35-44. 2016, septiembre 10, De Elon.edu Base de datos.

FILMOGRAFÍA

BROOKS, J., BOYLE, B. (productores) y ANDERSON, W. (director). (1996). *Bottle Rocket* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos. Columbia Pictures.

LOS ESTILEMAS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE WES ANDERSON

ANDERSON, W., CAMERON, J. (productores) y ANDERSON, W. (director). (1998). *Rushmore* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos. American Empirical Pictures.

ANDERSON, W., MENDEL, B. (productores) y ANDERSON, W. (director). (2001). *The Royal Tenenbaums* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos. Touchstone Pictures.

ANDERSON, W., BEERS, D. (productores) y ANDERSON, W. (director). (2004). *Life Aquatic with Steve Zissou* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos. Touchstone Pictures.

FEROZEUDDIN, S.M., ANDERSON, W. (productores) y ANDERSON, W. (director). (2007). *The Darjeeling Limited* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos. Fox Searchlight Pictures

ABBATE, A., ANDERSON, W. (productores) y ANDERSON, W. (director). (2009). *Fantastic Mr. Fox* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos. Twentieth Century Fox Film Corporation.

BUSH, E., ANDERSON, W. (productores) y ANDERSON, W. (director). (2012). *Moonrise Kingdom* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos. Indian Paintbrush.

NAYELY BARRERA

BUSH, E., ANDERSON, W (productores) y ANDERSON, W. (director). (2014). *The Grand Hotel Budapest* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos. Fox Searchlight Pictures.

