



Facultad de  
**Comunicación y Documentación**

UNIVERSIDAD DE GRANADA

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

TRABAJO FIN DE GRADO

**LA MÚSICA DE ALEXANDRE DESPLAT EN EL CINE DE WES  
ANDERSON: ANÁLISIS Y EVOLUCIÓN**

Presentado por:

**D<sup>a</sup>. Lucía Entrena Martínez**

Tutor:

**Prof. Dr. Joaquín López González**

Curso académico 2014 / 2015



D./Dña.: Soqui López González, tutor/a del trabajo  
titulado **La música de Alexandre Desplat en el cine de Wes Anderson:  
Análisis y evolución** realizado por el alumno/a **Lucía Entrena Martínez**,  
INFORMA que dicho trabajo cumple con los requisitos exigidos por el  
Reglamento sobre Trabajos Fin del Grado en *Comunicación Audiovisual* para su  
defensa.

Granada, 25 de junio de 2015



Fdo.: Soqui López González

Por la presente deajo constancia de ser el/la autor/a del trabajo titulado “**LA MÚSICA DE ALEXANDRE DESPLAT EN EL CINE DE WES ANDERSON: ANÁLISIS Y EVOLUCIÓN**” que presento para la materia Trabajo Fin de Grado del Grado en Comunicación Audiovisual, tutorizado por el/la profesor/a Joaquín López González durante el curso académico 2014- 2015.

Asumo la originalidad del trabajo y declaro que no he utilizado fuentes (tablas, textos, imágenes, medios audiovisuales, datos y software) sin citar debidamente, quedando la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Granada exenta de toda obligación al respecto.

Autorizo a la Facultad de Comunicación y Documentación a utilizar este material para ser consultado con fines docentes dado que constituyen ejercicios académicos de uso interno.

25 / 06 / 15

Fecha



Lucía Entrena Martínez

Firma



# ÍNDICE

RESUMEN/ABSTRACT	7
1. Introducción.....	8
1.1- Estado de la cuestión.....	8
1.2- Objetivos.....	11
1.3- Metodología de trabajo.....	13
1.3.1- La música como elemento fundamental en la estética del cine.....	13
2. Contexto histórico-cultural.....	15
3. Wes Anderson.....	18
4. Alexandre Desplat.....	19
5. La música de Alexandre Desplat en el cine de Wes Anderson.....	21
5.1- Fantastic Mr. Fox.....	21
5.2- Moonrise Kingdom.....	27
5.3- The Grand Budapest Hotel.....	34
6. Conclusiones.....	41
BIBLIOGRAFÍA .....	44
FILMOGRAFÍA.....	46
ANEXOS .....	47
ANEXO I – Fantastic Mr. Fox.....	47
ANEXO II – Moonrise Kingdom.....	66
ANEXO III – The Grand Budapest Hotel. ....	92

## **RESUMEN/ABSTRACT**

### **Resumen:**

El siguiente trabajo expone un estudio sobre la música compuesta por Alexandre Desplat en la filmografía mas actual de Wes Anderson, en concreto, sus tres últimos trabajos: *Fantastic Mr. Fox*, *Moonrise Kingdom* y *The Grand Budapest Hotel*. Tras un análisis a fondo de las películas citadas podremos extraer diferentes conclusiones que nos llevarán a englobar las características más importantes del trabajo en común entre el director y el compositor.

### **Palabras clave:**

Análisis musical, banda sonora, musica original, composición.

### **Abstract:**

This project presents a study of the music composed by Alexandre Desplat in the most recent filmography of Wes Anderson, in particular, his last three films: *Fantastic Mr. Fox*, *Moonrise Kingdom* and *The Grand Budapest Hotel*. After an extensive analysis of these films, we are able to extract certain conclusions that will take us to comprehend the most important characteristics of the work between the director and the composer.

### **Keywords:**

Musical analysis, soundtrack, original music, composition.

# 1.- Introducción

## 1.1- Estado de la cuestión

“Actualmente, las personas y la cultura se han vuelto más conscientes de lo vital que es la música para el cine. Nunca se había prestado tanta atención a la música en el cine como hoy en día y, sin duda, los medios sociales están ayudando a conectar a las personas con las películas debido a que, gracias a ellos, podemos sentirnos más cerca de la música que se escucha en las películas o de los mismos artistas”<sup>1</sup>

-Wes Anderson-

Hoy en día nos encontramos en un momento en la historia cinematográfica en la cual el cine digital y el cine de acción –junto a sus efectos especiales- prevalecen sobre cualquier otra tendencia cinematográfica, pero aun así (no obstante) existen corrientes que hacen competencia a este tipo de cine, ya sea digital o de acción. Entre ellas, hay una que ha entrado pisando fuerte en el siglo veintiuno y que crece, tanto en calidad como en popularidad, cada año que transcurre. Estamos hablando del cine de autor<sup>2</sup>, donde hoy en día, autores como Giorgos Lanthimos de Grecia con su film *Canino*, famosos directores norteamericanos como David Lynch con *Inland Empire* o Woody Allen con *A Roma con amor*, o incluso directores españoles como Fernando Franco con *La Herida*, compiten en Festivales de Clase A, dejando la calificación de Cine B más allá de donde podemos imaginar.

Sí es cierto que, aunque los nombres que hemos mencionado son muy reconocidos dentro de su ámbito, hay un nombre que debemos destacar y que en estos últimos años ha ido creciendo junto a sus películas y que va más allá de lo que el cine de autor ofrece normalmente. La calidad de este director lo ha convertido en un personaje admirado por los expertos y en un

---

<sup>1</sup> Jons, L. (2014). Wes Anderson and the art behind Movie Soundtracks, *NME*. Recuperado el 4 de diciembre de 2014 de: <http://www.nme.com/blogs/nme-blogs/wes-anderson-the-art-behind-movie-soundtracks> “At present, I think the people and culture have become more aware of how vital music is to the film. It seems like there’s never been more attention paid to the music in movies and certainly social media has helped that in terms of connecting people to movies, by virtue of the fact they feel close to the artists or music that is in the films”, traducción de la autora.

<sup>2</sup> El cine de autor es aquel en el que el director plasma su particular visión del mundo en el que vive, dejando en ella una huella de identidad del mismo.



paradigma del mundo audiovisual. El director del que estamos hablando es Wes Anderson, una de las personas de las que tratará este trabajo. Uno de los directores más populares en la actualidad y que hace que todo espectador ansíe ver cada película que dirige, ya que ofrece un ‘boom’ de calidad en cada una de ellas.

Tanto en el cine de este director como en el de muchos otros directores, la música juega un papel fundamental. No solo podríamos hablar de la importancia que tiene la música en el cine en general, sino de las posibilidades que ésta ofrece en algunos films, que hacen de ella una parte esencial de la película en todo su conjunto. Hablamos de la estética en el cine, de todo aquello que se podría aportar a una escena si se utilizara la música adecuada. Sobre estos aspectos saben mucho los compositores actuales de música de cine, los cuales se han visto en ‘auge’ desde hace aproximadamente siete años, donde la calidad de las bandas sonoras incrementa y compiten por el mejor puesto cada año. Entre ellos se encuentran John Williams, compositor de la banda sonora de películas como *Lincoln* o *Las aventuras de Tintín: el secreto del Unicornio*, Thomas Newman por composiciones en *Saving Mr. Banks*, *Skyfall* o *Wall-e*, o Steven Price que fue galardonado con la BSO de *Gravity*. Pero cabe apuntar, que entre los compositores de hoy en día hay un nombre que se repite entre las nominaciones de los Oscars cada año. Este es el de Alexandre Desplat, compositor de bandas sonoras de películas como *Philomena*, *Argo* o *El discurso del Rey*, que junto a Wes Anderson, se convierte en el segundo de los protagonistas de este trabajo.

Ya introducidos tanto el director Wes Anderson como el compositor Alexandre Desplat, presentaremos el argumento principal sobre qué va a consistir este trabajo: *Fantastic Mr Fox* (2009), *Moonrise Kingdom* (2012) y *The Grand Budapest Hotel* (2014), se tratan de los últimos títulos que ha dirigido Wes Anderson, los cuales, según todas las críticas cinematográficas, son considerados sus tres mejores films -aunque también se debe destacar su trabajo anterior, como por ejemplo la película *The Royal Tenenbaums* del año 2001-. Para la banda sonora de estas tres películas Wes Anderson ha contado siempre con las composiciones del maestro Alexandre Desplat, el cual fue nominado al Oscar a mejor Música Original con la película *Fantastic Mr Fox* y recientemente ha sido nominado también al Oscar a mejor Música Original con su último proyecto, *The Grand Budapest Hotel*, siendo el film con más nominaciones en la octogésima séptima edición de los premios más importantes de la cinematografía (incluyendo película y director). Con esta última nominación que ha tenido

Desplat a los Premios Oscar, el compositor ha sido galardonado con su primer Oscar, que será muy importante en su carrera como compositor. Así que trataré de hablar, entre otros apartados, de la música de Desplat en el cine más actual de Anderson, la cual ofrece una gran calidad a la estética de sus películas.

El binomio compuesto por Wes Anderson y Alexandre Desplat es bastante reciente, por ello el trabajo realizado por ambos no ha sido estudiado aún por ningún experto en el campo. Por lo tanto no existe artículo, ensayo o estudio que trate y analice la música de Desplat en el cine de Anderson, hecho que convierte el presente trabajo en un estudio innovador y creativo en la materia. Aun así, como ya hemos citado anteriormente, ambos están consiguiendo un prestigio muy importante dentro del mundo del cine. Muchos críticos han escrito sobre Anderson y Desplat, individualmente, y podemos encontrar críticas del trabajo de Anderson en artículo como *An Innocent Abroad*<sup>3</sup>, escrito por Brooke Allen para la revista ‘The Hudson Review’, o el reciente libro *The Wes Anderson Colletion*<sup>4</sup>, que habla sobre la biografía y filmografía del director, incluyendo entre otras cosas guiones, diseños de decorado o fotografía empleada en sus diferentes films, escrito por Matt Zoller Seitz. Por parte de Desplat se puede encontrar menos bibliografía, donde predominan las críticas a la banda sonora de *Argo* o *El discurso del rey*, como en el artículo para el ‘Business Source Complete’, escrito por Tim Appelo titulado *The Sounds Behind a Great Score*<sup>5</sup>.

Por una parte la imposibilidad de encontrar documentos que se relacionen con este trabajo puede hacer de este estudio algo excepcional, realizado por primera vez, proporcionando originalidad a la materia, pero también es cierto que, por otra parte, este mismo hecho puede crear dificultades a la hora de realizar el ensayo debido a esta falta de documentación. Aun así la extensa bibliografía que existe sobre análisis de bandas sonoras<sup>6</sup> ayudará a completar este trabajo, también utilizando la información citada anteriormente que analiza cada uno de los personajes que se analizarán a continuación. Hemos de apuntar que el Oscar ganado por parte de Alexandre Desplat con su composición para *The Grand Budapest Hotel* posiblemente hará

---

<sup>3</sup> Allen, B. (2014). An Innocent Abroad. *Revista The Hudson Review*, (pp. 302-306).

<sup>4</sup> Zoller Seitz, M. (2013). *The Wes Anderson Colletion*. Abrams UK.

<sup>5</sup> Appelo, T. (2014). The Sounds Behind a Great Score. *Revista Business Source Complete*.

<sup>6</sup> Aumont, J. & Marie, M. (1990). El análisis de la imagen y el sonido. *Análisis del film* (pp. 168-223). Barcelona: Paidós.

más atrayente este tema y se comenzará a escribir sobre ello, por lo que suponemos que dentro de unos años la bibliografía sobre este binomio será bastante más extensa.

## **1.2- Objetivos**

Antes de realizar el análisis de las bandas sonoras de los tres films, que sería el objetivo principal, en primer lugar llevaremos a cabo un estudio del contexto histórico-cultural en el que se sitúa el cine actual (aproximadamente desde el 2000 hasta la actualidad). Este apartado será muy importante tanto para entender cómo las nuevas tendencias cinematográficas están consiguiendo un puesto reconocido dentro de la industria cinematográfica, como para conocer cómo los nuevos compositores de bandas sonoras se están disputando los mejores puestos dentro de la historia de la música en el cine (o dentro de la propia historia del cine). No solo hablaremos de Wes Anderson ni Alexandre Desplat, sino también nos situaremos en un conjunto cinematográfico donde hablaremos tanto de cine de autor y todas sus variantes como de los géneros cinematográficos que se encuentran a la cabeza de una industria que, en estos últimos años, solo ha conocido la palabra ‘crisis’. Asimismo hablaremos de las preferencias que existen a la hora de componer música de cine, viendo como cada género cinematográfico implicaría una composición u otra y qué compositores se mueven en qué géneros cinematográficos. Comprobaremos si hoy en día un compositor se ciñe a un solo género cinematográfico o abre puertas a cualquier otro género o tendencia. Sobre todo trataremos de aclarar y comprender en toda su totalidad en qué situación se encuentran Wes Anderson y Alexandre Desplat observando la calidad tanto del cine como de las composiciones de bandas sonoras, que hacen a estos crear su propio sello que les identificará, a Anderson como uno de los mejores directores de la época, y a Desplat como uno de los mejores compositores de música de cine actual.

En segundo lugar, trataremos la biografía, y un poco en la filmografía, de Wes Anderson. La finalidad es conocer la vida del director, cómo llegó a dirigir sus nueve títulos (entre ellos un cortometraje), sus logros en el mundo de lo audiovisual –ya que no solo está involucrado en el mundo del cine, sino también en el campo de la televisión y la publicidad-, y en qué está trabajando actualmente. Esto nos ayudará a comprender la manera tan peculiar que tiene de realizar sus films, por qué recurrió a Alexandre Desplat para hacer la banda sonora de

*Fantastic Mr Fox* y qué fue lo que le hizo repetir dos veces más con él en sus dos películas posteriores.

En tercer lugar, siguiendo el mismo esquema que se ha utilizado para explicar la biografía de Anderson, en tercer lugar, hablaremos de Alexandre Desplat. En este caso partiremos de una breve biografía y explicación de sus composiciones, cómo Desplat eligió la rama de ‘Música de Cine’, y también, además de ser compositor de música de cine, en qué más se ha involucrado a lo largo de su vida, los diferentes premios que ha conseguido gracias a sus composiciones y para finalizar, por qué decidió trabajar con Wes Anderson, y por qué decidió seguir trabajando con él en dos títulos más (sin afirmar que se trate de los títulos donde se verán trabajando juntos). Lo importante es conocer a ambos autores lo máximo posible para comprender su manera de trabajar y entender por qué son, cada uno dentro de su campo, dos de las personas más reconocidas actualmente.

Como parte más importante del estudio, haremos el análisis de las bandas sonoras compuestas por Alexandre Desplat para los tres últimos films de Wes Anderson, lo cual se convierte en el principal trabajo que nos hará conocer cómo es el trabajo en común de ambos personajes. Por orden cronológico (*Fantastic Mr Fox*, *Moonrise Kingdom*, *The Grand Budapest Hotel*) analizaremos desde el inicio hasta el final de los films la música que se presenta en las diferentes secuencias de las películas, llevando un guión similar para cada una de las películas, del cual hablaremos más adelante en el apartado de Metodología.

Para finalizar, la conclusión de este proyecto, la cual nos reafirmará la importancia de la música en el cine. Nos encontramos en un momento donde podemos escuchar muchas de las mejores bandas sonoras de la historia y, aparte de aprovechar la cantidad que hay, deberíamos reconocer el gran esfuerzo que tiene componer una completa banda sonora. De igual forma, también deberíamos reconocer el trabajo que realizan algunos directores y compositores noveles que, aunque la actualidad no ofrezca demasiadas posibilidades para la creación y también sea muy difícil conseguir cualquier tipo de ayuda (o subvención), son capaces de crear trabajos de muy buena calidad.

### 1.3- Metodología de trabajo

Michel Chion decía cuando hablaba de su libro *La Audiovisión*<sup>7</sup>: “el objeto de este libro es mostrar cómo, en realidad, la combinación audiovisual, una percepción influye a la otra y la transforma: no se ‘ve’ lo mismo que se oye; no se ‘oye’ lo mismo cuando se ve”. Y menciono a Michel Chion con su libro *La Audiovisión* porque es precisamente este libro el que se utiliza como base metodológica para la realización del análisis de las bandas sonoras de las tres películas. Aunque el análisis se centrará en el esquema que Chion ofrece, también me apoyaré en otra bibliografía como por ejemplo la del quinto capítulo del libro *Análisis del film*<sup>8</sup> escrito por Jacques Aumont y Michel Marie, titulado “El análisis de la imagen y el sonido”, ya que primero introduce como sería el análisis de la imagen para luego complementarlo, y así entenderlo mejor, con el análisis de la música de cine, dando varios ejemplos. Volviendo al libro de Michel Chion, no solo nos aporta un extenso conocimiento sobre todo lo que puede influir el sonido en la imagen, sino que hace reflexionar sobre aquello que se puede conseguir cuando el sonido complementa perfectamente a la imagen. Aparte, muestra punto por punto, dando algún ejemplo, como realizar un análisis audiovisual de este tipo.

#### 1.3.1- La música como elemento fundamental en la estética del cine

Antes de empezar con el contenido del trabajo y posteriormente con el análisis de las bandas sonoras de *Fantastic Mr Fox*, *Moonrise Kingdom* y *The Grand Budapest Hotel*, quiero dedicarle un apartado a la música como elemento fundamental en la estética del cine. Wes Anderson le da, en cada uno de sus títulos, una grandísima atención a la estética de sus películas. Cada plano es medido y diseñado con total precisión y este hecho hace que las películas de Anderson se conviertan en obras maestras. Cada plano podría equipararse a una obra artística, y es que una de las características que tiene el director es su pasión por los colores vivos, las simetrías y los planos cargados de elementos que estéticamente hablando destacan muy fácilmente. Pero Wes Anderson no solo se centra en el decorado, ni en el vestuario de cada uno de sus personajes. Tampoco los movimientos de cámara ocuparían el

---

<sup>7</sup> Chion, M. (2008). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.

<sup>8</sup> Ídem nº 7.

primer lugar de importancia, aunque posea mucha para él. Anderson también le da un inmenso significado a la música de sus películas, y es aquí donde empieza el trabajo de Alexandre Desplat. Desplat, siendo compositor de música de cine, se ha tenido que enfrentar con trabajos en los que la música tenía que servir únicamente como acompañamiento, pero con Anderson tenía un reto mucho mayor: hacer que la música, como la imagen, destacara. Sin duda lo ha conseguido, y eso lo descubriremos conforme vayamos realizando a lo largo de nuestro análisis. Alexandre Desplat consiguió un gran trabajo en *Fantastic Mr Fox*, y fue, entre otras cosas, su nominación a los Oscars con esta composición (como hemos dicho anteriormente) lo que evidenció que su trabajo junto a Wes Anderson era fantástico y también aclamado por muchos expertos en el mundo de la música en el cine. También ha quedado claro el grandísimo trabajo de ambos en las nominaciones de los Premios Oscar de este año. El equipo que hacen Wes Anderson y Alexandre Desplat deja sin palabras negativas a críticos de cine, consagrándolos como unos grandes artistas.

Teresa Fraile Prieto, en su estudio acerca de las funciones de la música en el cine, habla de la función estética como:

La música contribuye de una manera determinante a crear la atmósfera fílmica. Añade un elemento ineludible al estilo, a la estética del film, a su “aspecto”. De la misma manera que un determinado género literario o pictórico demanda un determinado uso del lenguaje (estilo literario) o de los recursos plásticos (estilo artístico), así a las películas de cierto género se le asocia un tipo concreto de música, o a las históricas los procederes de determinada época (estilo musical). En este sentido, se coloca en la misma línea que los decorados, el vestuario o la fotografía, e incita al compositor a colocarse en un papel similar al de director artístico. Además, la música añade el tono general, o sea, enmarca a la película como conjunto en un contexto estético.<sup>9</sup>

En ejemplos de trabajos de compositores como Tim Burton o John Williams se deja en evidencia que la música contribuye de manera muy importante a crear la apariencia externa general de la película. La música crea una atmosfera donde está en consonancia con elementos estéticos como son la fotografía, los decorados,... También la música puede transportarnos, al igual que el cine, a diferentes épocas o lugares, lo cual implicaría una función de recreación ambiental que se nutre del mecanismo humano de asociación. Todo ello

---

<sup>9</sup> Fraile Prieto, T. (2004). Funciones de la música en el cine. Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones, p. 19, Universidad de Salamanca.

deja claro la importancia de la música como parte fundamental de la estética en el cine, y entender este apartado nos ayudará a comprender el trabajo conjunto de Anderson y Desplat, ya que demuestra que la música puede formar parte de la estética del cine y que no solo es utilizada como acompañante de la escena sino que se convierte en una parte fundamental.

## **2.- Contexto histórico-cultural**

Para explicar el contexto histórico-cultural en el que se sitúa nuestro estudio, que sería un contexto histórico-cultural actual, vamos a comenzar tratando la situación del cine a finales del siglo XX<sup>10</sup>. A partir de 1990, la tendencia que el cine europeo había adoptado hacia la consecución de productos más comerciales llegó a su máximo apogeo. Numerosas producciones del viejo continente triunfaron en el ámbito internacional con recaudaciones nunca vistas. Por su parte, el cine estadounidense prosiguió desarrollando su práctica de “cine-espectáculo”, adaptando los géneros clásicos a nuevos tiempos y prestando una especial atención al sector más juvenil, ya convertido en el principal consumidor de películas. Frente a la invasión del cine comercial, algunos cineastas volvieron a apostar con fuerza por las posibilidades artísticas de la imagen con obras más complejas e intelectuales. Muchas de ellas procedían de las industrias menores y se dieron a conocer a través de festivales internacionales, que mantenían su papel de puente entre las diversas culturas del mundo. Otras, fueron fruto del ‘tirón’ que tuvieron las producciones independientes durante estos años; películas de bajo coste sustentadas en guiones inteligentes y realizaciones más innovadoras, que sacaron los colores en más de una ocasión a las cada día más costosas e insípidas superproducciones de Hollywood.

Finalmente la llegada del siglo XXI confirmó la implantación de la tecnología digital en la imagen y el sonido, primer paso hacia lo que, sin duda, ha sido una de las revoluciones más importantes en la historia del cine. En Europa el cine era algo más que entretenimiento, querían profundizar en sus posibilidades artísticas, en sus valores culturales. Así nació un tipo de producciones que recibieron la clasificación de “arte y ensayo”. Pero estas películas no

---

<sup>10</sup> La Rousse (2006). *El Cine*. LaRousse Editorial, S.L., (p. 35-40), Barcelona.

llegaban más allá de los intelectuales, lo cual dejó claro que tenían que dar un paso hacia un cine más cercano que pudiera competir contra las producciones de Hollywood.

También se implantó un género, como hemos citado, que no tenía sitio en Hollywood. Aquellos cineastas que tenían intención de realizar sus proyectos personales, alejados del cine de efectos especiales se vieron obligados a crear sus propias compañías o a recurrir a modestas productoras ya existentes con un perfil mucho más arriesgado. De esta manera, la producción independiente floreció como nunca, sirviendo de contrapunto al cine industrial. Muchos cineastas consiguieron prestigio trabajando en los circuitos independientes, que además contaban con todo el apoyo de la crítica especializada y de importantes certámenes, como el festival de *Sundance*, creado por el actor Robert Redford. Las principales figuras de este cine ya se habían dado a conocer en la década de los '80, pero se dio una ola de nuevos cineastas como por ejemplo Paul Thomas Anderson con *Boogie Nights* o *Magnolia* y Kevin Smith con *Clerks*, *Mallrats* o *Persiguiendo a Amy*. Actualmente, el cine independiente compite en festivales contra costosas películas de Hollywood, y esto está haciendo que se apoye más a esta clase de cine. Hay algunas producciones independientes que han conseguido una producción bastante alta, y como consecuencia, se están recaudando grandes beneficios.

“Lo independiente no tiene por qué ser de autor, y lo de autor tampoco ha de ser independiente, por mucho que se empeñen algunos” <sup>11</sup> apunta Íñigo, uno de los críticos del Blog *Mucho Cine* donde se explican las diferencias entre ambos cines. Se ha destacado esto porque también se debe explicar cómo se encuentra el cine de autor en la actualidad, ya que es donde se sitúa el director del que trata el presente trabajo, Wes Anderson. El cine independiente se entiende que ha sido producido sin apoyo comercial ni industrial, aunque ahora es un género que esté generando cierta tendencia o moda y por ello algunas de las películas encuentran un envidiable apoyo comercial. El cine de autor representa un cine que es identificado por las características que el director aporta en él. Concepto que surgió en la década de los 50 impulsado por François Truffaut, por el cual se defendía “la totalidad de la aceptación de las responsabilidades frente a las películas dirigidas, lejos de los grandes estudios y las imponentes producciones que merman las decisiones y el contenido final y –exclusivamente- personal del producto”. Ahora es un término que se acerca cada vez más a

---

<sup>11</sup> Íñigo (2013), Especial Cine de Autor, *Mucho Cine*. Recuperado el 11 de noviembre de 2014 de: <http://www.mucho cine.net/especiales/especial.php/7/Cine-de-autor>



las grandes producciones, ya que gracias a autores como Anderson, hacen de su cine un lugar donde acuden muchos espectadores.

Hablando de la música de cine actual y en que panorama se encuentra, debemos resaltar que desde no hace muchos años hay un número de compositores que se encuentran en auge y que están siempre compitiendo y consiguiendo las composiciones de las mejores películas del panorama hollywoodiense. Entre estos compositores se encuentra Alexandre Desplat, pero también podemos mencionar a otros que han acompañado a Desplat en la nominación al Oscar a la mejor Banda Sonora, entre ellos Hans Zimmer por *Interstellar*, Gary Yershon por *Mr. Turner* y Jóhann Jóhannsson por *La teoría del todo*. Actualmente existen dos tendencias, la primera opta por la vuelta a las composiciones tradicionales y la segunda muestra cierta tendencia o inclinación al experimentalismo, que es donde Desplat se encuentra y resalta con su composición en *The Grand Budapest Hotel*, ganadora del Oscar. Esto no quiere decir que cada compositor se ciña a un tipo de tendencia, precisamente no hacerlo es lo que hace de ellos grandes compositores, capaces de abarcar cualquier género cinematográfico que se presente, ya que hay que tener en cuenta que el género cómico no pide una misma composición que el género dramático. Desplat también es un claro ejemplo de lo comentado, debido a que junto a su nominación por *The Grand Budapest Hotel*, ha sido nominado también por su composición para el film *The Imitation Game*, que se encuentra en el género 'Drama'.

Dejando a un lado las tendencias cinematográficas y compositoras, la crisis económica forma parte del actual contexto histórico y cultural. Aunque no sea Hollywood la más afectada, muchos cineastas norteamericanos se han visto con dificultades estos últimos años para conseguir el presupuesto necesario para la realización de sus film, y si mencionamos a los cineastas europeos, han sido de los más perjudicados en este aspecto. Debido a la crisis presente durante estos últimos años y que en muchos países se sigue produciendo, - en España el I.V.A cultural subió a la cifra del 21% y las ayudas del Gobierno son escasas- ha provocado que el número de espectadores haya descendido notablemente. Muchas salas cinematográficas han tenido la obligación de cerrar debido a la poca recaudación que obtienen, aun proyectando los films más comerciales. También ha causado mucho daño a la industria cinematográfica la piratería o la facilidad de encontrar las películas para visualización directa o descarga en Internet.

### 3.- Wes Anderson

Wes Anderson<sup>12</sup>, nacido en el año 1969 en Texas, es uno de los directores más reconocidos de la cinematografía actual. Su última película, *The Grand Budapest Hotel*, ha sido el film con más nominaciones en los últimos Premios Oscar, incluyendo las de Mejor Director y Mejor Película.

Con pocos años de edad ya filmaba sus películas en las cuales era el protagonista con una cámara de Super 8 mm. En la Universidad ya destacaba por sus complejas producciones, donde se incluían películas y programas de televisión. Allí fue donde conoció a Owen Wilson, miembro del reparto de casi todas sus películas, y guionista junto a Anderson del primer cortometraje reconocido del director, *Bottle Rocket*. Gracias a este cortometraje, Anderson consiguió el Premio a Mejor Director Novel en los MTV Movie Awards en el año 1996. Tras el éxito de este primer proyecto, Anderson y Wilson se pusieron a trabajar en su segundo trabajo y primer largometraje, *Rushmore*, que se estrenó en el 1998 y que recibió críticas favorables para la carrera del director. En este film trabajó por primera vez con Bill Murray, actor que aparece en todas sus películas.

Con su tercer largometraje, *The Royal Tenenbaums*, consiguió por primera vez una nominación a los Oscars a Mejor Guión Original en el año 2001. Contaba con un gran elenco de estrellas, Gene Hackman, Anjelica Houston, Gwyneth Paltrow, Bill Murray, Danny Glover, Ben Stiller, Luke Wilson y Owen Wilson, y recaudó más de 50 millones de dólares en taquilla. Este presupuesto lo empujó a realizar su siguiente largometraje en el año 2004, *The Life Aquatic with Steve Zissou*, con Bill Murray como protagonista. En el año 2007 Anderson dijo a la revista New York Times: “Me gustaría escribir con Roman (Coppola) y Jason (Schwartzman)”. Con el impulso de ambos a la propuesta, nació su siguiente film, *The Darjeeling Limited* en el mismo año.

Con su siguiente film, *Fantastic Mr. Fox* en el año 2009, Anderson quiso contar uno de sus cuentos favoritos de la infancia. Se trataba de realizar un stop-motion animado basado en el

---

<sup>12</sup> Zoller Seitz, M. (2013). *The Wes Anderson Collection*. (p. 23-35), Abrams UK.

libro de Roald Dahl con el mismo título. Las voces de los protagonistas están realizadas por George Clooney y Meryl Streep. Con esta película recibió la nominación a Mejor Película de Animación en los Premios Oscars.

En 2012 realizó *Moonrise Kingdom*, con nominación a los Oscars a Mejor Guión Original, al que le siguió su último y gran éxito, *The Grand Budapest Hotel*, película realizada el pasado año, 2014. Ganadora del Globo de Oro a Mejor Película –Musical o Comedia-, también consiguió nueve nominaciones a los Oscars, entre ellas su primera nominación como Director. Entre sus galardones en los Premios Oscar se encuentra Premio a Mejor Banda Sonora Original. Anderson resalta de entre otros directores debido al humor absurdo incluido en sus films y por la estética tan detallada y cuidada que utiliza en sus películas.

#### **4.- Alexandre Desplat**

"Siempre trato de desarrollar una buena relación con el director en cualquier película y asegurarme de que queremos las mismas cosas y estamos hablando de las mismas ideas. Eso me da una gran protección."<sup>13</sup>

-Alexandre Desplat-

Alexandre Desplat, compositor francés nacido en el año 1961, es uno de los compositores más reconocidos actualmente en el mundo de la cinematografía y de la música. Con seis nominaciones a los Premios Oscars, la principal característica que destaca del compositor es su amplio conocimiento sobre cine que le da la ventaja de comprender con más exactitud lo que el director pide en cada momento. Creció rodeado de una mezcla musical impresionante donde se abarcaban diversos estilos: desde el jazz hasta la música brasileña o africana. Cuando comenzó sus estudios de música, afianzó su pasión por la composición de bandas sonoras y fue, durante la grabación de su primer largometraje *Le Souffleur* en el año 1986,

---

<sup>13</sup> Anónimo (2012), Darker Side of the ‘Moon’, *Revista Fall Film and TV Music: special report*, 33-35. "I always try to develop a good relationship with the director on any film and make sure that we want the same things and we're talking about the same ideas, and that gives me great protection.", traducción de la autora.

dirigida por Franck Le Witta, cuando conoció a su mujer Dominique, violinista, que se convirtió en inspiración para la mayoría de sus composiciones de Desplat, ya que le aportó un espíritu creativo en cada una de sus partituras.

Fue en el año 2003 cuando irrumpió en Hollywood por primera vez con una magnífica composición para el film *La joven de la perla*, protagonizada por Scarlett Johansson y Colin Firth, y dirigida por Peter Webber, y gracias a ella consiguió su primera nominación a los Globos de Oro, a los Premios BAFTA y a los Premios del Cine Europeo.

Tras varios premios con composiciones posteriores, su entrada a los Premios Oscars la hizo en 2006, con la banda sonora de la película de Stephen Frears, *The Queen*, y también en ese mismo año ganó un Globo de Oro por su composición para el film *El velo pintado* de John Curran. En 2007 ganó su primer Premio del Cine Europeo con esta misma película y en 2008 se adentró a la composición de la película *El curioso caso de Benjamin Button* dirigida por David Fincher, con la que consiguió su segunda nominación al Oscar y su cuarta nominación de los BAFTA y Globos de Oro.

Tantos éxitos a su espalda hicieron de Desplat un compositor de prestigio y pudo seguir ampliando su carrera en los Estados Unidos, componiendo bandas sonoras de grandes películas como *Coco Chanel* de Anne Fontaine y *The Ghost Writer* de Roman Polanski que le hizo ganar su segundo Cesar y su segundo Primero del Cine Europeo. Asimismo es el compositor de conocidas trilogías como *Crepúsculo*, o películas galardonadas en los Premios Oscar como *The King's Speech* (El discurso del Rey), dirigida por Tom Hooper, con el que ganó un BAFTA y fue nominado por cuarta vez a los Premios Oscars, y la famosa película de David Yates, *Harry Potter y las reliquias de la muerte*, parte uno y parte dos.

En 2011 escribió las bandas sonoras de películas como *El árbol de la vida* de Terence Malik, *Fantastic Mr Fox* de Wes Anderson y *Los idus de marzo*, de George Clooney. En 2012 incluyó a su lista de éxitos *La noche más oscura* de Kathryn Bigelow y *Moonrise Kingdom* de Anderson, entre otros. También anotó la premiada película en los Oscar *Argo* de Ben Affleck, con la que consiguió su sexta nominación a los BAFTA y su quinta a los Globos de Oro y a los Oscar. Y recientemente se podría resaltar su trabajo en *Filomena* de Stephen Frears y su

última nominación a los Oscar con *The Grand Budapest Hotel* de Anderson, con la que ha ganado su primera estatua.

## 5.- La música de Alexandre Desplat en el cine de Wes Anderson

### 5.1- *Fantastic Mr. Fox*

Nº escena	Nombre de la escena	Duración	Obras utilizadas en la escena
1	Créditos	00'57'' → 01'10''	<i>American Empirical Pictures</i> – Alexandre Desplat
2	Presentación de Mr. Fox y Mrs. Fox, Primera Caza	01'11'' → 04'11	<i>The Ballad of Davy Crockett</i> - The Wellingtons <i>Mr. Fox in the Fields</i> – Alexandre Desplat <i>Heroes and Villains</i> - The Beach Boys
3	Dos años después, Presentación de la nueva vida de Mr. y Mrs. Fox	04'11'' → 06'13''	<i>Heroes and Villains</i> - The Beach Boys <i>Fooba Wooba John</i> de Burl Ives
4	Nueva casa	06'13'' → 07'24''	<i>Mr. Fox in the Fields</i> – Alexandre Desplat <i>Boggis, Bunce and Bean</i> – Alexandre Desplat
5	Mr. Fox habla con el abogado, Presentación de Boggis, Bunce y Bean	07'24'' → 09'20''	<i>Boggis, Bunce and Bean</i> – Alexandre Desplat
6	Mudanza, La familia en la casa nueva	09'21'' → 10'00''	<i>Jimmy Squirrel and Co.</i> - Alexandre Desplat
7	Llega el primo Kristofferson a la casa	10'00'' → 11'41''	<i>Love</i> – Nancy Adams
8	Mr. Fox y Ratone hablan	11'41'' → 12'16''	<i>Mr. Fox in the Fields</i> – Alexandre Desplat
9	Ash y Kristofferson hablan	12'16'' → 13'35''	<i>Buckeye Jim</i> - Burl Ives <i>High-Speed French Train</i> - Alexandre

			Desplat
10	Mr. Fox tiene un plan	13'35'' → 15'00''	<i>High-Speed French Train</i> - Alexandre Desplat
11	Laboratorio	15'00'' → 16'05''	-
12	Fase 1, Mrs. Fox sospecha algo	16'05'' → 19'41''	<i>Mr. Fox in the Fields</i> – Alexandre Desplat
13	Fase 2	19'41'' → 20'12''	-
14	Pega Bate	20'12'' → 22'12''	<i>Whack-Bat Majorette</i> – Alexandre Desplat
15	Cena	22'12'' → 22'41''	<i>The Grey Goose</i> - Burl Ives
16	Fase 3	22'41'' → 27'11''	<i>Mr. Fox in the Fields</i> – Alexandre Desplat <i>Bean's Secret Cidar Cellar</i> – Alexandre Desplat
17	Reunión de emergencia, Segunda sospecha de Mrs. Fox	27'11'' → 28'50''	<i>Boggis, Bunce and Bean</i> – Alexandre Desplat
18	El tiroteo, Discusión en la familia Fox	28'51'' → 30'38''	<i>Boggis, Bunce and Bean</i> – Alexandre Desplat
19	Huida de la casa árbol, Mr. y Mrs. Fox hablan	30'38'' → 32'59''	<i>Boggis, Bunce and Bean</i> – Alexandre Desplat <i>Mr. Fox in the Fields</i> – Alexandre Desplat <i>Une Petite Île</i> - Georges Delerue
20	Las terribles excavadoras, Intento fallido de los granjeros	32'59'' → 37'01''	<i>Street Fighting Man</i> – Rolling Stones <i>Boggis, Bunce and Bean</i> – Alexandre Desplat
21	Dos días después	37'01'' → 41'03''	<i>Boggis, Bunce and Bean</i> – Alexandre Desplat <i>Mr. Fox in the Fields</i> – Alexandre Desplat <i>Fantastic Mr. Fox</i> - Jarvis Cocker

22	Las hazañas de Mr. Fox	41'03'' → 42'31''	<i>Fantastic Mr. Fox</i> - Jarvis Cocker
23	Refugio, El enfado de Bean	42'31'' → 43'31''	-
24	Preparando la cena	43'31'' → 44'55''	<i>Night and Day</i> - Art Tatum
25	Cena entre todos, Intento de recuperar la cola de Mr. Fox	44'55'' → 49'41''	<i>Mr. Fox in the Fields</i> – Alexandre Desplat
26	Mr. y Mrs. Fox, Mr. Fox habla con Ash	49'41'' → 52'45''	<i>Une Petite Île</i> - Georges Delerue <i>Kristofferson's Theme</i> – Alexandre Desplat
27	Búsqueda de Kristofferson	52'45'' → 56'20''	<i>Just Another Dead Rat in a Garbage Pail</i> – Alexandre Desplat
28	Plan de rescate	56'20'' → 59'13''	<i>Le Grand Choral</i> - George Delerue <i>I get around</i> – The Beach Boys
29	Cita con los granjeros	59'13'' → 01 03'18''	<i>Great Harrowsford Square</i> – Alexandre Desplat <i>Le Grand Choral</i> – George Delerue
30	En la fábrica de Bean	01 03'18'' → 01 08'50''	<i>Mr. Fox in the Fields</i> – Alexandre Desplat
31	Final del conflicto	01 08'50'' → 01 11'23''	<i>Stunt Expo 2004</i> – Alexandre Desplat
32	Vuelta a casa	01 11'23'' → 01 13'00''	<i>Canis Lupus</i> – Alexandre Desplat
33	Final	01 13'00'' → Final	<i>Ol' Man River</i> - The Beach Boys <i>Mr. Fox in the Fields</i> – Alexandre Desplat <i>Let her dance</i> – Bobby Fuller Four

Tras el análisis realizado de la Banda Sonora del film *Fantastic Mr. Fox*, el cual podemos ver en el anexo I, hemos extraído diferentes conclusiones sobre cómo ha sido la aportación de las

composiciones de Alexandre Desplat a la estética de la película de Wes Anderson. A continuación, con la ayuda también de una entrevista realizada al compositor para DP30<sup>14</sup> sobre la película, y tras comprobar la gran importancia que contiene la música en el film, detallaremos una por una las diferentes conclusiones extraídas:

Primeramente cabe decir que la banda sonora perdura durante prácticamente todo el film. Son escasos los momentos en los que no existe ninguna utilización de música, aunque cabría mencionar que el no uso de la misma siempre es intencionado, como explicaremos más adelante. Aunque el empleo de la música en el film sea continuo, debemos citar, en primer lugar, que la composición realizada por Desplat consta solo de un tercio de la banda sonora completa de *Fantastic Mr. Fox*. Esto quiere decir que Anderson, a la hora de elegir la música para del film, decidió coger en su mayoría canciones u obras ya preexistentes. Con instrumentos como el banjo, el piano, la guitarra flamenca, los timbales o instrumentos de cuerda como violín, viola o violonchelo –siendo estos los instrumentos principales de las composiciones realizadas para el film- los títulos de dichas obras son: *American Empirical Pictures* que sirve para introducir el film, *Mr. Fox in the Fields*, *Boggis, Bunce and Bean*, *Jimmy Squirrel and Co.*, *High-Speed French Train*, *Whack-Bat Majorette*, *Bean's Secret Cider Cellar*, *Kristofferson's Theme*, *Just Another Dead Rat in a Garbage Pall*, *Great Harrowsfor*, *Stunt Expo 2004* y *Canis Lupus*.

Con respecto al párrafo anterior, debemos hablar también del uso de música diegética y extradiegética. Con abundancia de música extradiegética –utilizada sobre todo con función de acompañamiento-, la música diegética se introduce en escena mayoritariamente gracias a planos donde se muestran diferentes aparatos de reproducción musical que introducen las diferentes obras o canciones. Los aparatos de reproducción musical a los que más se recurre son un tocadiscos, y el más importante en todo el film por lo imprescindible que es para el protagonista Mr. Fox: una radio portable. Esta radio da juego, en varias escenas, para realizar un cambio entre música diegética a música extradiegética, como es el caso de la segunda escena “Presentación de Mr. Fox”. En esta escena podemos ver como Mr. Fox escucha una canción desde su radio portable y en el momento en el que llega Mrs. Fox la apaga. Tras esto, comienza a sonar la siguiente obra, pero esta vez como música extradiegética.

---

<sup>14</sup> Entrevista a Alexandre Desplat sobre *Fantastic Mr. Fox* realizada por DP/30: *The Oral History of Hollywood*. Recuperado el 4 de abril de 2015 de: <https://www.youtube.com/watch?v=IKsnBISFWI0>



Si nos centramos en el análisis de cada obra existente de la película, debemos aportar los diferentes leitmotivs existentes en el film. En primer lugar mencionaremos la obra más importante de toda la película: el leitmotiv del protagonista, *Mr. Fox in the Fields*. Esta obra, que cuenta con una duración bastante extensa, se utiliza para ambientar más de una escena. Incluyendo las escenas donde aparece Mr. Fox, siendo estas las más importantes, debemos observar también las diferentes escenas que comprenden las fases del plan de Mr. Fox con Riticky o también la escena donde Ash y Kristofferson van a recuperar la cola de Mr. Fox que se encuentra en casa de uno de los granjeros, Bean. Otros leitmotivs que debemos señalar son: en primer lugar, la obra compuesta por Desplat, *Boggis, Bunce and Bean*, que como su nombre indica se trata del leitmotiv de los tres granjeros, enemigos de Mr. Fox. Cada vez que aparecen Boggis, Bunce y Bean para enfrentarse contra el protagonista, se recurre a esta pieza. En segundo lugar, *Une Petite Île* interpretada por Georges Delerue que se utiliza como leitmotiv de la historia de amor entre Mr. Fox y Mrs. Fox. Cabe destacar como dato curioso la existencia de la obra titulada *Kristofferson's Theme*. La cual solo se utiliza en una escena, donde Mr. Fox habla con su hijo Ash sobre su relación. Con esto queremos mostrar que la obra que tiene como título el de uno de los personajes, se usa para una escena donde él no aparece en ningún momento. La conclusión que podemos extraer de dicha aclaración es que *Kristofferson's Theme* fue pensada para una escena donde aparecía Kristofferson, pero finalmente en posproducción quedó solo para la escena mencionada antes, "Mr. Fox habla con Ash". También debemos resaltar la utilización de canciones del cantautor Burl Ives para muchas de las escenas del film cuando se hace uso de música preexistente.

Volviendo al leitmotiv de Mr. Fox, debemos citar que se trata del motivo de la película. Esto quiere decir que muchas de las obras utilizadas en el film, de las composiciones de Alexandre Desplat, recurre a este motivo como melodía principal de la obra. Sin duda, se trata de un motivo fácil de reconocer.

Como se aclara en el anexo I, la música utilizada en cada momento del film es música empática. Cada obra acompaña perfectamente a la acción, y la música es pensada para que concuerde perfectamente con cada escena. No hay ninguna obra que provoque al espectador una discordancia con respecto a lo que están viendo. Existen muchas composiciones que van al mismo tiempo que la acción realizada en la escena correspondiente, y esto, gracias al ritmo

musical usado, provoca un ritmo visual que aporta al espectador la posibilidad de seguir la acción al ritmo de la obra. Existe una escena, “Mudanza”, donde la familia Fox se muda a la casa árbol, y cómo estos conejos lo hacen al mismo tiempo de la obra *Jimmy Squirrel and Co.*, compuesta por Alexandre Desplat. Incluso hay un plano donde se observa a un conejo golpeando con un martillo al mismo tiempo que la obra musical.

Es curioso destacar la gran utilización de cadencias en el final de las escenas para darle fin a la propia obra utilizada y al mismo tiempo para dicha escena. Esta técnica ayuda al espectador a reconocer el final de cada escena. También es cierto que habría que mencionar que una de las características más destacadas de la música de este film es que las obras compuestas por Desplat o las utilizadas como música preexistente suelen tener la misma duración que la propia escena. Esto quiere decir que la obra se inicia junto a la escena y finaliza con ella. Como consecuencia, existen muy pocos momentos en los que se encuentra el silencio. Hay escenas que resaltan por dicho silencio, como por ejemplo en “Mr. Fox tiene un plan”, donde para aportarle un toque cómico a la escena, Mr. Fox trata de explicarle a Riticky el plan que realizarán para poder robar en las diferentes granjas de Boggis, Bunce y Bean. Como música extradiegética se utiliza la obra *High-Speed French Train* que termina cada vez que se muestra en primer plano a Riticky con cara de incertidumbre, incapaz de entender a Mr. Fox.

En cuanto a la duración de las diferentes obras de la película, debemos destacar la breve duración de alguna de ellas debido a la corta duración de las diferentes escenas de la película. Aunque haya obras como las citadas anteriormente, *Mr. Fox in the Fields* y *Boggis, Bunce and Bean*, que se componen de diferentes partes a las que se recurre en más de una escena, la mayoría de las obras constan de una pequeña duración. Aun así existen dos obras que sirven de transiciones espacio/temporales: una de ellas es, *Heroes and Villains* de The Beach Boys, que sirve de transición entre la escena “Primera Caza” y “Dos años después”, donde al inicio de esta última se realiza un ritardando y una cadencia que finaliza la canción, y la segunda es entre la escena “Dos días después” y “Las hazañas de Mr. Fox” cuando finaliza la primera escena con la canción *Fantastic Mr. Fox* de Jarvis Cocker y la siguiente escena sigue con la misma canción. Esta transición espacio/temporal se caracteriza también por ser un paso entre música extradiegética y música diegética, ya que en la segunda escena se muestra a un cantante interpretando la pieza.

El uso de crescendos y decrescendos destaca por su ausencia. La mayoría de los casos en los que se realizan decrescendos es para imponer el diálogo frente a la música, como es el caso de la escena “Final del conflicto”, ya que cada vez que interviene Mr. Fox, la obra realiza un decrescendo para que no sobrepase a Mr. Fox. Es en “Cita con los granjeros” donde se realiza un crescendo en el auge de la pelea entre los granjeros y los animales, que se realiza justo cuando se introduce el coro en la obra.

Por último, como conclusión, podemos decir que en esta película no se realiza un juego exagerado de la música. Con esto observamos que el uso de crescendos, decrescendo, las transiciones espacio/temporales, el uso del silencio, etc. escasea. Esto no quiere decir que no se aporte una variedad musical, todo lo contrario, ya que *Fantastic Mr. Fox*, al contar con un gran número de escenas y al utilizar en cada escena una obra diferente –sin contar con aquellas que repiten el leitmotiv de Mr. Fox o el leitmotiv de los granjeros-, cuenta con un gran listado de obras, y esto aporta al espectador un gran interés en el film, ya que no se hace repetitiva. Lo más importante es que la música ayuda en todo momento a seguir la acción del film de forma muy dinámica, y esto es, sin duda, una característica fundamental para la música en el cine.

## 5.2- Moonrise Kingdom

Nº escena	Nombre de la escena	Duración	Obras utilizadas en la escena
1	Presentación de la familia Bishop	00'00'' → 04'28''	<i>The Young Person's Guide to the Orchestra, Op. 34</i> – Benjamin Britten
2	Presentación de la isla	04'29'' → 05'13''	<i>Playful Pizzicato (Simple Symphony, Op. 4)</i> – Benjamin Britten
3	Presentación Campamento Ivanhoe	05'14'' → 08'13''	<i>Camp Ivanhoe Cadence Medley</i> – Peter Jarvis
4	Presentación Capitán Sharp, El Jefe Scout informa de la desaparición de Sam	08'14'' → 09'20''	Hank Williams
5	Informan a los padres de	09'21'' →	-

	Sam de su desaparición	11' 26''	
6	Vuelta al campamento, deciden buscar a Sam	11'27'' → 12'38''	<i>Camp Ivanhoe Cadence Medley</i> – Peter Jarvis
7	Primera búsqueda de Sam	12'39'' → 15'20''	<i>Playful Pizzicato (Simple Symphony, Op. 4)</i> – Benjamin Britten
8	Presentación Sam, Primer encuentro con Suzy	15'20'' → 16'39''	<i>Kaw-Liga</i> – Hank Williams <i>Noye, take thou thy Company (Noye's Fludde, Op.59)</i> - Trevor Anthony
9	Un año antes, Sam y Suzy se conocen	16'40'' → 19'30''	<i>Noye, take thou thy Company (Noye's Fludde, Op.59)</i> - Trevor Anthony
10	Sam y Suzy a la Aventura	19'31'' → 23' 22''	<i>The Heroic Weather – Conditions of the Universe “A Veiled Must”/”Smoke/Fire”</i> – Alexandre Desplat
11	Los padres de Suzy descubren que ha desaparecido	27'49'' → 28'58''	<i>A midsummer Night's Dream, Act 2 “On the Grounel sleep sound”</i> – Benjamin Britten
12	Mr. Bishop y el Capitán Sharp buscan a Suzy, Las cartas de Sam y Suzy	28'58'' → 32'01''	<i>Kaw-Liga</i> – Hank Williams <i>A midsummer Night's Dream, Act 2 “On the Grounel sleep sound”</i> – Benjamin Britten
13	Primera pista de la desaparición de Sam y Suzy	32'02'' → 33'17''	<i>A midsummer Night's Dream, Act 2 “On the Grounel sleep sound”</i> – Benjamin Britten <i>Long Gone Lonesome Blues</i> – Hank Williams
13	Los Scouts encuentran a Sam y Suzy	33'17'' → 36'56''	<i>Camp Ivanhoe Cadence Medley</i> – Peter Jarvis
14	Vuelta a la comisaría	36'56'' → 38'36''	Hank Williams
15	Chickchaw de la Cosecha	38'36'' → 42'42''	<i>Le Carnaval des Animaux: “Voliere”</i> - Camille Saint-Saëns <i>The Heroic Weather – Conditions of the Universe “The salt Air”</i> – Alexandre Desplat

16	Sam y Suzy bailan, Descubren su escondite	42'43'' → 46'33''	<i>Le temps de l'Amour</i> - Françoise Hardy <i>A midsummer Night's Dream, Act 2</i> "On the Grounel sleep sound" – Benjamin Britten
17	Vuelta de Sam y Suzy	46'33'' → 48'01''	<i>Songs From Friday Afternoons, Op 7:</i> <i>Cuckoo!</i> - Benjamin Britten
18	Llamada a los Servicios Sociales	48'01'' → 50'08''	<i>An die Musik</i> - Franz Schubert
19	Discusión entre Suzy y Mrs. Bishop	50'08'' → 51'58''	<i>An die Musik</i> - Franz Schubert
20	El Capitán Sharp habla con Sam	51'58'' → 54'22''	<i>Ramblin' Man</i> – Hank Williams
21	Reunión de los Scouts	54'22'' → 55'39''	<i>Camp Ivanhoe Cadence Medley</i> – Peter Jarvis
22	Ruptura entre el Capitán Sharp y Mrs. Bishop	55'40'' → 57'04''	Hank Williams
23	Sam y Suzy vuelven a escaparse con ayuda de los Scouts, Anuncian la próx. lluvia, Mr. y Mrs Bishop hablan de su relación	57'05'' → 01 01' 48''	<i>Songs From Friday Afternoons, Op. 7: Old Abram Brown</i> – Benjamin Britten
24	El campamento Ivanhoe vacío	01 01'48'' → 01 03'11''	<i>Camp Ivanhoe Cadence Medley</i> – Peter Jarvis
25	Presentación Campamento Fort Lebanon	01 03'11'' → 01 05'19''	<i>Camp Ivanhoe Cadence Medley</i> – Peter Jarvis
26	Boda entre Sam y Suzy	01 05' 20'' → 01 07' 48''	<i>The Heroic Weather – Conditions of the Universe "A Veiled Must"</i> – Alexandre Desplat
27	Huida de Sam, Suzy y los Scouts	01 07'48'' → 01 14'20''	<i>The Heroic Weather – Conditions of the Universe "Thunder, Lightning and Rain"</i> – Alexandre Desplat

28	Refugio en la iglesia	01 14'20'' →01 20'27''	<i>“Noye’s Fludde, Op. 59: The Spacious Firmament on High”</i>
29	El día de después	01 20'27'' → 01 23'33''	<i>The Young Person’s Guide to the Orchestra</i> – Benjamin Britten <i>Songs From Friday Afternoons, Op. 7: Cuckoo!</i> – Benjamin Britten
30	Créditos	01 23'33'' → Final	<i>The Heroic Weather – Conditions of the Universe “After the storm”</i> – Alexandre Desplat

Tras el análisis realizado de la Banda Sonora del film *Moonrise Kingdom*, el cual podemos ver en el anexo II, hemos podido extraer diversas conclusiones sobre la aportación de Alexandre Desplat en la película. La música está presente durante casi todo film, y es en muy pocas ocasiones cuando Wes Anderson no hace utilización de la misma, aunque en la mayoría de estas ocasiones, el silencio ha sido incluido por alguna razón, de las que hablaremos a continuación. A continuación, analizaremos dichas conclusiones:

En primer lugar, debemos resaltar el gran uso de música diegética. Existen escenas en las que la música está incluida en la trama, y gracias a la utilización de planos –detalle, medios o generales- se muestran diversos aparatos de reproducción musical que son los que aportan la música. Por ejemplo, en la primera escena de la película ya es utilizado este recurso; se muestra al hermano de Suzy, la protagonista, colocar un vinilo en un tocadiscos y ponerlo en marcha. El tocadiscos es uno de los aparatos más frecuentes de la película, utilizado también en una de las escenas más importantes, “Sam y Suzy bailan”. Otro de los aparatos más recurrentes es la radio, el cual podemos ver sobretodo en la comisaria del Capitán Sharp.

*Moonrise Kingdom* incluye una breve composición de Alexandre Desplat, debido a que la música preexistente es la más utilizada en el film. En esta película el total de la composición de Desplat es solamente de diecisiete minutos. Los instrumentos utilizados para esta composición son: arpas, cellos, violines, contrabajo, guitarra eléctrica, ukelele, guitarra clásica, banjo, piano, flautas y flautín, fagot, clarinete, trompas, saxofón tenor, trombón, tuba,

trompetas, órgano E-3, cajas chinas, celesta, vibráfono, campanas tubulares, metalófono, platillo, címbalos, caja, bombo, timbales, xilófono, triángulo y un coro de dieciséis barítonos.

Siguiendo con lo tratado en el párrafo anterior, hay que decir que la obra compuesta por Desplat para *Moonrise Kingdom* es asignada como leitmotiv de la historia de amor entre los protagonistas de la película, Sam y Suzy. Hay que destacar que en ningún otro momento es utilizada para otro personaje y, aunque haya partes de la obra que han sido compuestas para escenas donde hay más personajes aparte de Sam y Suzy, sigue siendo asignada para esta historia de amor, que siempre estará presente en la escena. La obra titulada *The Heroic Weather –Conditions of the Universe*, consta de siete partes diferentes. Estas partes son: *A Veiled Mist*, *Smoke/Fire*, *The Salt Air*, *Thunder*, *Lightning and Rain* and *After the Storm*. Cada una de estas piezas siempre tiene un instrumento que predomina sobre los otros, como por ejemplo en *A Veiled Mist* que es el arpa el instrumento impuesto. También, en cada pieza se utiliza un tempo distinto y son asignadas en escenas completamente diferentes para poder mostrar cómo va evolucionando la relación entre Sam y Suzy.

La obra compuesta por Desplat citada anteriormente utiliza el mismo motivo para las siete partes que compone la obra. Este motivo es el que permite al espectador reconocer la composición, y por ello situarse dentro de la trama en la historia de amor entre Suzy y Sam – como hemos dicho antes, ya que se trata de su leitmotiv-.

Otro punto a resaltar en este estudio es la utilización de crescendos y decrescendos que existe en este film. Este uso tan recurrente por parte de Anderson de crescendos y decrescendo se debe a la importancia, en muchas ocasiones, de los diálogos existentes, debido a la aportación de humor absurdo en muchas de las escenas de la película –que destacan por dicho humor-. Del mismo modo uno de los efectos que quieren transmitir estos crescendos y decrescendo es el cambio de música diegética a música extradiegética: la música diegética utiliza una intensidad menor, y el cambio a música extradiegética se produce con un crescendo, creando una intensidad mayor. Una de las escenas más representativas de esto último que hemos citado es la primera, ya que utiliza el cambio de escenario (interior de la casa de los Bishop y exterior a la casa de los Bishop) para realizar este paso de música diegética a extradiegética.

Bastante parecido al apartado anterior, es la técnica que Anderson utiliza en muchas de las escenas de *Moonrise Kingdom*. Esta técnica consiste en aprovechar la decadencia que se produce en la pieza musical y al mismo tiempo realizar el final de la escena. Pero mucho de estos finales son simulados, ya que cuando el espectador cree que ya ha terminado la escena, ésta vuelve a coger fuerza gracias a la aportación de un diálogo absurdo o un comentario de algún personaje que añade humor a la escena.

En cuanto a la utilización de leitmotifs en la banda sonora de la película, aunque no sea empleado para todos sus personajes, si es cierto que existen tres personajes –o colectivos- que quedan perfectamente identificados con un leitmotiv concreto. Estos son: el jefe Scout y los Scouts, que se identifican con la obra compuesta por Peter Jarvis titulada *Camp Ivanhoe Cadence Medley*, donde prevalece el sonido de la caja; el personaje del Capitán Sharp que se identifica con el cantante de country Hank Williams, y que a lo largo de todo el film –siendo siempre música diegética- cada vez que aparece dicho personaje se utiliza una canción diferente de este cantautor. Por último, como se ha comentado anteriormente, Sam, Suzy y su relación se identifica con la obra compuesta por Desplat, la obra más importante del film, titulada *The Heroic Weather – Conditions of the Universe*.

Hay que destacar que muy pocas veces se repite la misma obra para distintas escenas, aunque existen excepciones como el leitmotiv de los Scouts, utilizada en cuatro ocasiones diferentes a lo largo de todo el film; *Kaw-Liga*, tema compuesto e interpretado por Hank Williams, utilizado para la escena “Presentación de Sam” y para el Capitán Sharp más adelante; o diferentes obras de Benjamin Britten –compositor muy recurrente en la película-.

Las obras utilizadas a lo largo de todo el film son de duración larga, y en ninguna de las escenas del film existe una pieza que sea breve. Esta duración se aprovecha, en múltiples ocasiones, como transición espacio/temporal, y esta técnica es utilizada para muchos cambios de escena, e incluso se realiza, aparte de este cambio de escena, un paso entre música diegética y extradiegética o viceversa. Una de estas transiciones espacio/temporales tiene lugar en la escena “Primer encuentro entre Sam y Suzy”, que finaliza como música extradiegética con la obra *Noye, take thou thy Company (Noye’s Fludde, Op.59)* compuesta por Trevor Anthony y que sirve como transición espacio/temporal con la siguiente escena, en la que recuerda un año antes cuando se conocieron ambos personajes. En este momento sirve



de música diegética, ya que se está representando la obra de “El arca de Noé” en la iglesia de la isla, mostrada en escena. Otra de las ocasiones en las que se realiza una transición espacio/temporal tiene lugar al final de la escena donde llaman a los Servicios Sociales, que finaliza con la canción de Franz Schubert titulada *An die Musik*, como música extradiegética, y que sirve de transición con la siguiente escena en la casa de los Bishop, en la cual es utilizada como música diegética.

Durante todo el film las obras utilizadas para la banda sonora son de música empática, debido a que armoniza y acompaña perfectamente la acción de cada escena. Incluso en muchas de las escenas de *Moonrise Kingdom* se crea una pareja entre ritmo musical/ritmo visual, y siendo música empática, acompaña la acción de la escena haciendo que el ritmo de la obra coincida con el ritmo de la acción, provocando que el ritmo visual se equipare al ritmo musical. El momento del film que debemos resaltar en este punto es la escena de la primera búsqueda de Sam, donde la obra utilizada compuesta por Benjamin Britten, titulada *Playful Pizzicato (Simple Symphony, Op. 4)*, va al mismo ritmo que los pasos de los Scouts que aparecen en la escena, y es este juego de ritmo musical/ritmo visual lo que aporta el propio dinamismo a la escena.

También es muy importante para este film el sonido ambiente, incluso se llegan a exagerar dichos sonidos en algunas ocasiones. Al igual que la estética visual es imprescindible en las escenas de esta película, el sonido ambiente aporta un toque especial en las mismas. En algunas ocasiones los sonidos empleados se exageran, para aportar importancia a la acción, como por ejemplo el cierre de una puerta o el sonido de los pasos realizados por alguno de los personajes andando.

Para finalizar, debemos resaltar el juego que Anderson realiza en la película con la música. Los crescendos y decrescendos que hemos citado antes, ese cambio de música diegética a música extradiegética, la exageración del sonido ambiente,... aporta no solo una variedad en la música, sino que hace que la película no se convierta en monótona. La música ayuda a que la acción no se quede en una misma línea, por lo que tiene sus variantes y puede transmitir perfectamente lo que el director quiere.

### 5.3- The Grand Budapest Hotel

Nº escena	Nombre de la escena	Duración	Obras utilizadas en la escena
1	Cementerio Old Lutz	00'00'' → 02'42''	<i>s'Rothe Zäuerli</i> , interpretada por Öse Schuppel
2	Presentación de “El Autor”	02'43'' → 03'24''	-
3	Presentación de “El Gran Hotel Budapest” en 1932	03'25'' → 03'51''	<i>The Alpine Sudetenwaltz</i> - Alexandre Desplat
4	Presentación de “El Gran Hotel Budapest” en 1968	03'52'' → 04'48''	<i>Mr. Moustafa</i> – Alexandre Desplat
5	Presentación de Mr. Moustafa	04'49'' → 07' 30''	<i>Mr. Moustafa</i> – Alexandre Desplat
6	Primer encuentro entre Mr. Moustafa y “El Autor”	07'30'' → 08'35''	-
7	Cena	08'36'' → 09'16''	<i>Mr. Moustafa</i> – Alexandre Desplat
8	Presentación de M. Gustave	09'17'' → 09'49''	<i>Overture: M. Gustave</i> – Alexandre Desplat
9	Presentación de Madame D.	09'49'' → 10'54''	<i>A player for Madame D.</i> – Alexandre Desplat
10	Primera aparición de Zero Moustafa	10'54'' → 13' 20''	<i>The New Lobby Boy</i> – Alexandre Desplat
11	Cómo ser un buen botones, Breve presentación de M. Gustave, Primera aparición de Agatha	13'20'' → 16'39''	<i>Concerto for Lute And Plucked Strings</i> , “I. Moderato” interpretada por Siefried Behrend y DZO Chamber Orchestra
12	Noticia de la muerte de Madame D.	16'39'' → 18'32''	<i>A player for Madame D.</i> – Alexandre Desplat
13	Gustave y Zero de camino al velatorio de Madame D.	18'33'' → 22'53''	<i>Daylight Express to Lutz</i> – Alexandre Desplat
14	M. Gustave y Zero llegan al	22'53'' →	<i>Schloss Lutz Overture</i> – Alexandre Desplat

	velatorio de Madame D.	26'15''	<i>The Family Desgoffe und Taxis</i> – Alexandre Desplat
15	Testamento de Madame D.	26'15'' → 29'08''	<i>Last Will and Testament</i> – Alexandre Desplat
16	M. Gustave y Zero roban el cuadro “Niño con manzana”	29'08'' → 34'02''	<i>Up the Stairs/Down the Hall</i> – Alexandre Desplat <i>The New Lobby Boy</i> – Alexandre Desplat
17	Vuelta al hotel	34'03'' → 35'26''	<i>Night Train to Nebelsbad</i> – Alexandre Desplat
18	La policía en busca de M. Gustave	35'26'' → 36'45''	<i>The Lutz Police Militia</i> – Alexandre Desplat
19	M. Gustave en la cárcel	36'45'' → 40'16''	<i>Check Point 19 Criminal Internment Camp Overture</i> – Alexandre Desplat <i>Jopling, Private Inquiry Agent</i> – Alexandre Desplat
20	Jopling en busca de Serge C	40'16'' → 41'15''	<i>Jopling, Private Inquiry Agent</i> – Alexandre Desplat
21	Lectura de la carta de M. Gustave	41'15'' → 42'05''	<i>A player for Madame D.</i> – Alexandre Desplat
22	Jopling y Dmitri hablan por teléfono	42'05'' →42'12''	-
23	Plan para salir de la cárcel	42'13'' → 45'03''	<i>A dash of Salt (Ludwig's Theme)</i> - Alexandre Desplat
24	Presentación de Agatha	45'03'' → 50'23''	<i>Concerto for Lute And Plucked Strings</i> , “I. Moderato” interpretada por Siefried Behrend y DZO Chamber Orchestra
25	Intento de chantaje a Kovacs, Escavando en la cárcel	50'23'' → 51'54''	<i>J.G. Jopling, Private Inquiry Agent</i> – Alexandre Desplat
26	Zero le cuenta a Agatha sobre el cuadro robado	51'55'' → 52'51''	-
27	Asesinato de Kovacs	52'51'' →	<i>The Cold Blooded Murder of Deputy Vilmos</i>

		55'20''	<i>Kovacs</i> – Alexandre Desplat <i>J.G. Jopling, Private Inquiry Agent</i> – Alexandre Desplat
28	M. Gustave escapa de la cárcel	55'20'' → 59'25''	<i>Escape</i> – Alexandre Desplat
29	Zero le cuenta a M. Gustave por qué emigró	59'25'' → 01 01'20''	<i>The War (Zero's Theme)</i> – Alexandre Desplat
30	M. Gustave y Zero huyen, Inspector Henckles habla con Jopling	01 01'20'' → 01 02'56''	<i>No safe house</i> – Alexandre Desplat
31	Piden ayuda a “La Sociedad de las Llaves Cruzadas”	01 02'56'' → 01 05' 18''	<i>The Society of the Crossed Keys</i> – Alexandre Desplat
32	M. Ivan rescata a M. Gustave y Zero	01 05'18'' → 01 06'08''	<i>M. Ivan</i> – Alexandre Desplat
33	Dmitri se da cuenta de que el cuadro ha sido robado	01 06'08'' → 01 07'06''	<i>Lot 117</i> – Alexandre Desplat
34	M. Gustave y Zero hablan, Agatha decide escaparse	01 07'06'' → 01 09'22''	<i>Third Class Carriage</i> – Alexandre Desplat
35	Inspector Henckless habla sobre un nuevo asesinato, En busca de M. Gustave y Zero	01 09'22'' → 01 12'34''	<i>The Cold Blooded Murder of Deputy Vilmos Kovacs</i> – Alexandre Desplat
36	En busca de Serge X, M. Gustave y Zero persiguen a Jopling	01 12'34'' → 01 18'45''	<i>Canto at Gabelmeister's Peak</i> – Alexandre Desplat <i>J.G. Jopling, Private Inquiry Agent</i> – Alexandre Desplat
37	Vuelta al hotel para recuperar el cuadro	01 18'45'' → 01	<i>A Troops Barracks (Requiem for the Grand Budapest)</i> – Alexandre Desplat

		24'01''	
38	Se lee la carta confidencial, Final de la historia de M. Gustave, Zero y Agatha	01 24'01'' → 01 29'03''	<i>Cleared of All Charges</i> – Alexandre Desplat <i>The Mystical Union</i> – Alexandre Desplat
39	Vuelta al 1968, final de la historia	01 29' 03'' → Final	<i>Mr. Moustafa</i> – Alexandre Desplat <i>s'Rothe Zäuerli</i> , interpretada por Öse Schuppet

Tras el análisis realizado de la Banda Sonora de *The Grand Budapest Hotel*, el cual podemos ver en el Anexo III, hemos podido extraer diferentes conclusiones sobre cómo ha influido la música de Alexandre Desplat en la película, tanto estéticamente como técnicamente. Anderson ha demostrado a lo largo de su filmografía que la música es muy importante en sus películas, y por ello, la música queda siempre presente durante toda la trama. Detrás de la poca utilización de silencio siempre existe alguna intención, ya que para *The Grand Budapest Hotel* es utilizado para aportar intriga en diferentes escenas de la película, como por ejemplo con el personaje de J. G. Jopling, de un asesino, amigo de la familia Desgoffe und Taxis, que lucha por la herencia de Madame D.

A continuación hablaremos en diferentes apartados sobre las conclusiones extraídas del análisis:

En primer lugar trataremos la composición propia de Desplat para la película. Si analizamos la banda sonora de *The Grand Budapest Hotel* observamos que se trata de una composición de una hora aproximadamente y que cincuenta minutos son compuestos expresamente por nuestro compositor. Los títulos de las diferentes obras que aparecen en el film compuestas por Alexandre Desplat son: *The Alpine Sudetenwaltz*, *Mr. Moustafa*, *Overture: M. Gustave H*, *A player for Madame D.*, *The New Lobby Boy*, *Daylight Express To Lutz*, *Schloos Lutz Overture*, *The Family Desgoffe Und Taxis*, *Last Will and Testament*, *Up the Stairs/Down The Hall*, *Night Train to Nebelsbad*, *The Lutz Police Militia*, *Check Point 19 Criminal Internment Camp Overture*, *J. G. Jopling*, *Private Inquiry Agent*, *A dash of Salt (Ludwing's Theme)*, *The Cold-Blooded Murder of Deputy Vilmos Kovacs*, *Escape*, *The War (Zero's Theme)*, *No Safe-*

*House, The Society Of The Crossed Keys, M. Ivan, Lot 117, Third Class Carriage, Canto at Gabelmeister's Peak, A Troops Barracks (Requiem for The Grand Budapest), Cleared of all Charge, The Mystical Union y Traditional Arrangement: "Moonshine"*.

El film cuenta con veinte personajes importantes, y cada uno de ellos cuenta con un leitmotiv propio; por ejemplo Madame D. tiene como leitmotiv la obra de *A player for Madame D.*, o Ludwig, la obra compuesta para el leitmotiv del mismo *A dash of Salt (Ludwig's Theme)* –el nombre del leitmotiv coincide con el personaje con el que se identifica-. Es curioso mencionar como el personaje del Inspector Henckless se identifica con el silencio, convirtiéndose así en su propio leitmotiv la ausencia de música. También se compuso alguna obra que se podía identificar con algún momento concreto de la trama, como por ejemplo *Night Train to Nebelsbad* que es utilizada en la escena “Vuelta al hotel” después de haber robado el cuadro o por ejemplo *The Cold-Blooded Murder of Deputy Vilmos Kovacs*, que como su propio nombre indica, es utilizada en la escena “Asesinato de Kovacs”. Cada uno de los leitmotiv utilizados en la película usa unos instrumentos u otros dependiendo del personaje o momento de la película que representa. Por ejemplo, el personaje de Zero se identifica con una obra que está compuesta para bandurria, viento, percusión y piano, pero el instrumento que prevalece es la bandurria que aporta la inocencia y alegría que el personaje de Zero encarna. Para el leitmotiv de la familia Desgoffe Und Taxis, que está titulado con el mismo nombre, utiliza el órgano el cual aporta tragedia y oscuridad a dicha familia, tratando de transmitir al espectador la maldad de sus componentes. También hay que citar el juego que hace con los instrumentos de algunas de las obras y la acción, como por ejemplo en *Daylight Express To Lutz* y *Night Train to Nebelsbad*, que se utilizan para las escenas en tren y simulan el sonido del tren en movimiento, incluyendo el sonido de la bocina.

Relacionado con el apartado anterior, al tratarse de una película con muchas composiciones diferentes, no existe un tema concreto utilizado en todas ellas. Si es cierto que el motivo que se escucha por primera vez en la obra *Mr. Moustafa*, es utilizada en algunas de las composiciones, como por ejemplo en *The War* o *Third Class Carriage*, en las cuales prevalece la bandurria y el piano. El motivo utilizado en la obra *The New Lobby Boy*, es posteriormente escuchado en la obra *The Cold-Blooded Murder of Deputy Vilmos Kovacs* o *The Society Of The Crossed Keys*. El hecho de que hayamos citado solo estos dos ejemplos es

debido a que son los temas más utilizados a lo largo de la película y los más fáciles de reconocer.

En cuanto al uso de música diegética o extradiegética hay una cosa que debemos señalar. Los pocos ejemplos que hay de música diegética provocan que sea la música extradiegética la que prevalece durante todo el film. La mayoría de las composiciones de Desplat son utilizadas como música de acompañamiento. Las pocas obras utilizadas como música diegética se introducen en la escena mediante una radio y en las escenas que se utiliza esta técnica para introducir la música en la trama son: la primera escena del restaurante donde Moustafa y “El Autor” están hablando y la escena donde se presenta a M. Gustave, que con un plano general nos introduce en su habitación donde está escuchando una de las obras compuestas por Desplat.

Por otro lado tratamos la duración de las composiciones de Alexandre Desplat. Debido a la diversidad de composiciones, no existe una duración demasiado larga, y dependiendo de la escena, se alargan exactamente lo que estas duran. Esto provoca que no se haga utilización de las obras para realizar transiciones espacio/temporales. En todo el film solo existe una escena que finaliza con una obra que sirve de transición con la siguiente escena, que es el final de “M. Gustave en la cárcel”, que finaliza con la pieza *J.G. Jopling, Private Inquiry Agent* – leitmotiv de J. G. Jopling- que realiza una transición espacio/temporal con la siguiente escena “Jopling en busca de Serge X”.

La música que se utiliza como banda sonora de *The Grand Budapest Hotel* se trata en todo momento de música empática debido al perfecto acompañamiento que hace a la acción sin que ninguna obra suene disonante. El espectador, por esto, acompaña la trama sin que la música los pueda despistar. También hay que hablar sobre el ritmo musical con respecto al ritmo visual, ya que como se trata de música empática, existen diversas escenas que realiza un juego con esto. Las escenas citadas anteriormente cuando M. Gustave y Zero se encuentran en el tren, la música, simulando el sonido del tren, aporta ritmo visual a la escena. También, cuando M. Gustave sale de la cárcel y huye junto a Zero, se utiliza la obra *No Safe-House* que con un tempo rápido acompaña la acción de la escena, donde ambos personajes van corriendo al mismo tempo que la obra.

La historia narrada por “El Autor”, que a su vez usa a Mr Moustafa para contar otra historia, provoca que el uso de la *voz en off* sea muy frecuente. Cuando la historia se encuentra en el año 1968 es “El Autor” el que aporta comentarios para aclarar diferentes partes sobre la historia que está contando, como por ejemplo cuando Mr Moustafa hace una breve pausa al acordarse de Agatha, por lo que “El Autor” dice “entonces de pronto Mr Moustafa hizo una breve pausa, estaba llorando”. Por otro lado, cuando la historia se encuentra en 1932, es Mr Moustafa el que utiliza la *voz en off*. Como por ejemplo en la escena “Primera aparición de Agatha”, Mr Moustafa aclara “aunque de Agatha hablaré más tarde”.

En cuanto al uso del sonido ambiente, como llevamos viendo a lo largo de todo el análisis, es muy frecuente la exageración de los diferentes sonidos utilizados en el film. También es cierto que mucho de estos sonidos son incluidos dentro de las obras compuestas por Desplat, pero es muy frecuente escuchar pasos exagerados o movimientos dramatizados. Esto le aporta fuerza a la acción realizada.

Las obras utilizadas durante todo el film no sufren ningún crescendo o decrescendo en prácticamente ninguna de las escenas del film. Como siempre, existen excepciones, y estas excepciones son utilizadas para resaltar el humor absurdo que incluye siempre las películas de Wes Anderson. Una de estas excepciones de las que hablamos es en “Vuelta al hotel para recuperar el cuadro”. En esta escena existe una parte en la que hay un tiroteo entre los diversos personajes que se encuentran en el hotel. La música resalta dicho acontecimiento antes de que se provoque el tiroteo y en un momento de conversación entre M. Gustave y Dmitri, se realiza el decrescendo. Al finalizar dicha conversación se realiza de nuevo un crescendo y vuelve a su intensidad.

Tras citar las diferentes conclusiones extraídas del análisis de *The Grand Budapest Hotel*, podemos decir que, aunque la música aporta mucho a la escena, no existe un gran juego con ella. Con esto queremos decir que, cada escena incluye su pieza de música, pero se empieza con una intensidad y se mantiene durante toda su duración, que es igual a la duración de la escena. Esto no quita mérito a la obra, ya que Wes Anderson también le da una gran importancia a lo que la música transmite al espectador, y en esta película es primordial. Por ello, el poco juego que se produce con la música no impide que la banda sonora sea buena -¡y tan buena que ha sido galardonada con el Oscar a Mejor Banda Sonora!-.



## 6.- Conclusiones

Tras el estudio presentado y los objetivos propuestos al inicio del trabajo, se ha conseguido satisfactoriamente abarcar cada punto presentado. Aunque en el contexto histórico-cultural queríamos introducir más concretamente el trabajo de otros cineastas o compositores, creemos haber demostrado por qué el cine de Wes Anderson y la música de Desplat están consiguiendo un inmeso número de grandes éxitos estos últimos años. Otro de los objetivos era conocer a la perfección tanto la biografía como la filmografía de ambos protagonistas. Cabe decir que después del trabajo realizado conocemos tanto al cineasta como al compositor a la perfección –en cuanto a música de cine se refiere-.

Finalmente, tras el análisis realizado a lo largo del punto anterior, podemos extraer como cierre del trabajo diversas conclusiones que reafirmarán aquello que hemos estado citando a lo largo de todo el ensayo. Mediante una serie de puntos que se expondrán a continuación veremos cómo ha sido la evolución del trabajo de Alexandre Desplat en el cine más actual de Wes Anderson, comprobando finalmente que este binomio es uno de los más aclamados hoy en día.

Viendo la evolución de la música del compositor en los films del cineasta, podemos comprobar cómo ha habido un cambio inmenso. En primer lugar comenzamos con la duración de las obras compuestas por Alexandre Desplat, donde en el primer film y en el segundo presenta una corta duración, finalizando así con una gran composición en la última película, por la que ha ganado el Oscar. Con solo mencionar que ha sido galardonado con el que es considerado el mejor premio de la música en el cine, no tendríamos que decir nada más.

También podemos extraer como conclusión la variedad de estilos que este compositor presenta en su música, sin ceñirse a un solo modelo, ya que durante toda su carrera como compositor ha presentado una inmensa pluralidad de composiciones, cada una con un estilo diferente, que se adecuaba a la estética de la película. Mientras que el primer film tiene un toque a música de rancho y música del oeste americano, gracias a la gran utilización del banjo como instrumento principal, la segunda película presenta un sonido más lírico y la tercera se acerca más al sonido clásico de los Alpes.

Es curioso destacar también la presencia continua de aparatos de reproducción musical ‘retros’. Con el uso de planos detalle donde se muestran dichos aparatos, podemos ver el gran empleo de tocadiscos, radios antiguas e incluso en el primer film, una pequeña radio portable. Este recurso más que decisión de Desplat, forma parte del trabajo de director, que demuestra que le atrae más la estética que se encuentra en los films basados en épocas comprendidas entre la década de los treinta y la década de los sesenta, donde se incluyen este tipo de reproductores.

El uso de motivos en las películas de Wes Anderson también sería una de las conclusiones que debemos tratar. En primer lugar, *Fantastic Mr. Fox* hace uso de dos motivos diferenciales a lo largo de la película mientras que las otras dos películas presenta solamente un motivo diferencial. Aunque en el primer film exista un gran número de composiciones –eso sí, de breve duración-, siempre se recurre al motivo de las dos obras principales de la película. En cambio, en la segunda película, como el trabajo de Desplat trata solo una parte de la película, la historia de amor entre los protagonistas, cuenta solo con un motivo. En la tercera película, que es el film donde más trabajo de Desplat podemos escuchar, existe también un solo motivo, introducido por la obra de uno de los protagonistas y reconocido continuamente en la mayoría de las demás obras.

Si hablamos de los leitmotifs presentados en los diferentes films, tenemos que mencionar el uso de música preexistente para gran parte de los leitmotifs del primer film y del segundo film. Al contrario de lo que ocurre de la tercera película donde cada obra compuesta es titulada con el nombre de uno de los personajes o de un momento concreto presentado y que se convierte, directamente, en leitmotiv de cada uno de ellos. En esta última película también se hace uso del silencio como leitmotiv, que aporta así un dato curioso, ya que no se verá este recurso en ninguna de las dos películas anteriores.

Podemos destacar como en la segunda película estudiada, *Moonrise Kingdom*, se realiza durante prácticamente todo el film un continuo uso de crescendos y decrescendos, que a diferencia de en los otros dos films, no se suele utilizar esta técnica. Cada obra incluida en las otras dos películas comienza con una intensidad que permanece hasta que ésta finaliza. Esto también recuerda al uso de cadencias, donde el tercer film no presenta ninguna, en

comparación de las otras dos películas: la primera para presentar el final de la escena y la segunda para hacer creer al espectador que es el final de la escena, aunque posteriormente podamos comprobar que no es así (con recursos como el humor, cambios de planos...). Hemos podido confirmar también como el uso de la música como transición espacio/temporal es muy recurrente en el segundo film analizado, siendo dos veces las realizadas en la primera y última película del estudio.

Con todo esto, y para finalizar, queremos resaltar aquello que hemos intentado demostrar a lo largo de este estudio. La música es una parte fundamental de la estética en el cine y se ha convertido en uno de los personajes principales de las películas de Wes Anderson gracias al nivel que poseen las composiciones de Alexandre Desplat. Esto engloba un sinfín de aportaciones a las películas de este director, no solo técnicas sino también estéticas, como hemos mencionado anteriormente. Lo que queríamos comprobar con este trabajo es que la banda sonora de las películas debe formar parte de los aspectos más importantes de la realización de una película, ya que muchas veces depende de ella y su trascendencia que el film se convierta en una obra maestra o no. En el caso de la filmografía de Wes Anderson, y tras ver la evolución que ha sufrido la música de Desplat en sus películas, se ha podido comprobar claramente que la calidad de la música es imprescindible.

## BIBLIOGRAFÍA:

- Allen, B. (2014). An Innocent Abroad. *Revista The Hudson Review*, 302-306.
- Anónimo (2014). Alexandre Desplat, They shoot, he scores, *The economist*. Recuperado el 1 de marzo de 2015 de: <http://www.economist.com/blogs/prospero/2014/12/alexandre-desplat>
- Anónimo (2012), Argo Sountrack Coming October 9<sup>th</sup>. *Revista Regional Business News*, 44.
- Anónimo (2012), Critic's Notebook: 2012's Best Film Music. *Revista Awards*, 24.
- Anónimo (2012), Darker Side of the 'Moon', *Revista Fall Film and TV Music: special report*, 33-35.
- Anónimo (2014), Godzilla: Original Motion Picture Soundtrack, *Revista Regional Business News*, 42-43.
- Anónimo (2009). Hiperactivo Desplat, Fotogramas. Recuperado el 14 de noviembre de 2014 de: <http://viva-la-banda-sonora.blogs.fotogramas.es/tag/alexandre-desplat/>
- Anónimo (2012). How Wes Anderson Soundtracks his Movies, *NPR*. Recuperado el 1 de marzo de 2014 de: <http://www.npr.org/2012/05/24/153585829/how-wes-anderson-gets-his-soundtracks>
- Anónimo (2014), Original Motion Picture Soundtrack of The Monuments Men Available, *Revista Regional Business News*, 39-40.
- Appelo, T. (2014). The Sounds Behind a Great Score. *Revista Business Source Complete*, 420(8), 34-40.
- Aumont, J. & Marie, M. (1990). El análisis de la imagen y el sonido. *Análisis del film* (pp. 168-223). Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (2008). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Coldwell, W. (2014). Which artist's work would be the most fun to visit as a theme park?, *The Guardian*. Recuperado el 1 de mayo de 2015 de: <http://www.theguardian.com/travel/2014/nov/05/talking-point-which-artists-work-theme-park>
- Cook, N. (1998). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press.
- Costa, J. (2014). El Sueño de Europa, *El País*. Recuperado el 12 de enero de 2015 de: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/20/actualidad/1395338665\\_012009.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/20/actualidad/1395338665_012009.html)

- Fraile Prieto, T. (2004). Funciones de la música en el cine. *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*, Universidad de Salamanca.
- García, T. (2014). Un director hecho a mano, *El País*. Recuperado el 1 de mayo de 2015 de: [http://elpais.com/elpais/2014/02/28/eps/1393599284\\_040977.html](http://elpais.com/elpais/2014/02/28/eps/1393599284_040977.html)
- Gilbey, R. (2014). Travelling light, *Revista New Statesman*, 54.
- Hopes-Jones, M. (2009). An exceptionally Sly Fox. *Revista American Cinematographer*, 70-79.
- Jones, K. M. (2009). Animal Planet, *Revista Film Comment*, 22-24.
- Jones, K. M. (2012). Review of Moonrise Kingdom. *Revista Film Comment*, 69-70.
- Karlin, F. (1994). *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*. New York: Schirmer.
- Khatchaturian, M. (2014), Wes Anderson: 12 Fun Facts About His Movies, *Variety*. Recuperado el 12 de enero de 2015 de: <http://variety.com/2014/film/news/12-fun-facts-about-wes-anderson-movies-1201127189/>
- La Rousse (2006). *El Cine*. Barcelona: LaRousse Editorial, S.L..
- Lluís i Falcó, J. (1995). Parámetros per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica. *D'Art* (Barcelona) (pp. 169-186). Recuperado el 1 de noviembre de 2014 de: <http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/viewFile/100453/151032>
- Mapes, J. (2014). Twenty Old Songs Wes Anderson Gave New Life: A Playlist, *Flavorwire*. Recuperado el 1 de marzo de 2014 de: <http://flavorwire.com/443888/20-old-songs-wes-anderson-gave-new-life-a-playlist>
- Mouëllic, G. (2005). *La musica al cinema*. Torino: Lindau.
- O'Brien, G. (2014). Lost Continent “The Baroque Fantasy of old Europe lives on in Wes Anderson’s The Grand Budapest Hotel but so do the glimpses of darkness”, *Revista Film Comment*, 20-24.
- Orgeron, D. (2007). *La Camera-Crayola: Authorship comes of Age in the Cinema of Wes Anderson*. University of Texas.
- Paskin, J. (2014). Wes Anderson’s beautiful things. *Revista The Critics*, 24.
- Patches, M. (2014). Alexandre Desplat on ‘Imitation Game’, the Turing machine, and hints for ‘Unbroken’, *Hitfix*. Recuperado el 1 de marzo de 2015 de: <http://www.hitfix.com/in-contention/alexandre-desplat-on-imitation-game-the-turing-machine-and-hints-for-unbroken>

- Pizzello, S. (2012). Scout's Honor, interview to Rogert Yeuman. *Revista American Cinematographer*, 18-26.
- Romney, J. (2002). Family Album. *Revista Sight and Sound*, 12(3), 12-13.
- Rothman, L. (2014). One night train with Wes Anderson. *Revista Time*, 52-57.
- Sánchez, J. (2014). Cuatro razones por las que amar las películas de Wes Anderson, *Hipertextual*. Recuperado el 14 de noviembre de 2014 de: <http://hipertextual.com/2014/04/peliculas-wes-anderson>
- Sicinski, M. (2014). Review of The Grand Budapest Hotel. *Revista Cineaste*, 52-53.
- Smith, K. (2014). Feeling Fancy, a review of The Wes Anderson Colletion, *Revista First Things*, 336.
- Stasukevich, I. (2014). 5-Star Service, *Revista American Cinematographer*, 30-41.
- <http://noisey.vice.com/blog/we-spoke-to-wes-andersons-superman-music-supervisor>

## **FILMOGRAFÍA:**

- Anderson, W. (Director). (2009). *Fantastic Mr. Fox*. Estados Unidos: American Empirical Pictures / Blue Sky Studios / Indian Paintbrush / Twentieth Century Fox Animation / Twentieth Century-Fox Film Corporation
- Anderson, W. (Director). (2012). *Moonrise Kingdom*. Estados Unidos: Focus Features / American Empirical Pictures / Indian Paintbrush
- Anderson, W. (Director). (2014). *The Grand Budapest Hotel*. Estados Unidos: FoxSearchlight / Scott Rudin Productions / American Paintbrush

# ANEXOS

## ANEXO I - *Fantastic Mr. Fox*

### ANEXO I. 1- Ficha Técnica

- Título/Título original: *Fantastic Mr. Fox*
- Duración: 87 minutos
- Año: 2009
- País: Reino Unido, Estados Unidos
- Dirección: Wes Anderson
- Guión: Wes Anderson, basada en el libro *Fantastic Mr. Fox* de Roald Dahl
- Música: Alexandre Desplat
- Animación: Andy Biddle, Anthony Farquhar-Smith, Brad Schiff, Brian Leif Hansen, Chuck Duke, Daniel Alderson, Elie Chapuis, Félicie Haymoz, Jason Stalman, Jens Jonathan Gulliksen, Jody Meredith, Kim Keukeleire, Leo Nicholson, Malcolm Lamont, Mark Gustafson, Patricia Sourdes, Payton Curtis, Peter Dodd, Victor Georgiev, Will Hodge
- Reparto:
  - George Clooney como Sr. Fox
  - Meryl Streep como Sra. Fox
  - Jason Schwartzman como Ash
  - Bill Murray como Tejón
  - Willem Dafoe como Rickity
  - Owen Wilson como Entrenador Skip
  - Adrien Brody como Ratone
  - Wes Anderson como Comadreja
  - Roman Coppola como Ardilla
  - Jarvis Cocker como Petey
- Fotografía: Tristan Oliver
- Producción: Allison Abbate, Jeremy Dawson, Scott Rudin, Wes Anderson
- Diseño de Producción: Nelson Lowry

- Productora: Twentieth Century-Fox Film Corporation, Regency Enterprises, American Empirical Pictures, Indian Paintbrush
- Producción ejecutiva: Amon Milchan, Steve M. Rales
- Presupuesto: 40.000.000 \$
- Género: Comedia, Animación.
- Distribuidora: 20th Century Fox
- Departamento artístico: Alice Bird, Andy Gent, Christian De Vita, Gala Jover, James Addink, Lorna Cashmore, Lucy Begent, Luke Sikking, Nikolay Moustakov, Pdraig Collins, Poppy Luard, Priscilla Elliott, Ray Lewis, Richard Nye, Sarah Wells, Thecla Mallinson, Tim Ledbury, Tom Aizlewood, Turlo Griffin
- Montaje: Andrew Weisblum
- Efectos especiales: Charles Fletcher, Mick Chippington
- Sonido: Adam Mendez, Adam West, Andy Kennedy, Beauxregard Neylon, David Evans, Greg Farrell, Harry Barnes, Jacob Ribicoff, Jay Peck, Jeff Dalmaine, Joe Maher, Lee Ascher, Mark Paterson, Markus Moll, Michael Miller, Michael Suarez, Nick Del-Molino, Noah Timan, Paul Langwade, Peter Burgis, Pip Norton, Stefan Henrix, Steve Browell, Stuart Wilson, Sven Tait, Tim Atkins, Tom Ryan, Tony Currie, Tony Martinez
- Premios:
  - Nominada al Oscar a Mejor Película de Animación
  - Nominada al Oscar a Mejor Banda Sonora
  - Nominada al Globo de Oro a la Mejor Película de Animación
  - Nominada al Premio BAFTA a Mejor Película de Animación
  - Nominada al Premio BAFTA a Mejor Música Original

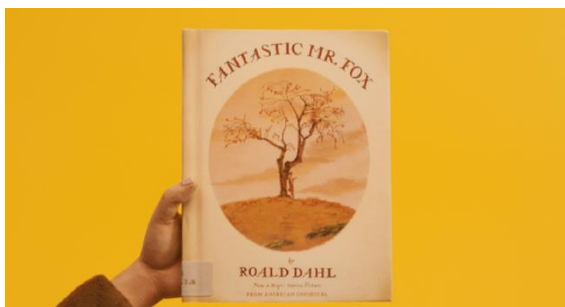
## **ANEXO I. 2- Sinopsis**

En esta tierna y divertida aventura animada del visionario director Wes Anderson, las voces de George Clooney y Meryl Streep dan vida al Sr. y la Sra. Fox. Una pareja que vive felizmente con su peculiar hijo Ash y un sobrino que los visita, Kristofferson. El Sr. Fox trama un ambicioso plan, el golpe más grande nunca visto en el reino animal. Basada en el libro del autor Roald Dahl, *Fantastic Mr. Fox* es pura diversión.



### ANEXO I. 3- Análisis de la banda sonora<sup>15</sup>

Escena nº1 “CRÉDITOS” – 00’ 57’’ → 01’ 10’’:



La película comienza con los créditos en fondo amarillo donde se muestra un plano detalle del libro sobre el que está basada la película, *Fantastic Mr. Fox* de Roald Dahl. Con función introductoria, se utiliza como música extradiegética la obra titulada *American*

*Empirical Pictures* compuesta por Alexandre Desplat. Esta obra se hizo como concordancia con la siguiente obra que sonará en la siguiente escena, *The Ballad of Davy Crockett* de The Wellingtons, con el fin de realizar una transición entre créditos y primer plano del film.

Escena nº2 “PRESENTACIÓN DE MR. FOX Y MRS. FOX”, “PRIMERA CAZA” – 01’ 11’’ → 04’ 11’’:



01’ 11’’ – Con un plano general se presenta a Mr. Fox y suena de fondo, esta vez como música diegética, la canción citada antes de The Wellingtons, *The Ballad of Davy Crockett*. Con el cambio de escena se realiza un decrescendo, dejando la canción con una

intensidad bastante baja. Ésta es introducida en la escena por una radio portable que lleva el protagonista en la chaqueta.

---

<sup>15</sup> Como aclaración, para no tener que nombrar los términos de “empática” o “anempática” durante todo el análisis del film, hay que decir que toda obra o canción que se utiliza a lo largo de la película se trata de música empática, ya que acompañan perfectamente la acción de cada escena sin hacer al espectador distanciarse de lo que está ocurriendo. Existen escenas donde la música es utilizada como acompañamiento, pero en este caso la música nos acercaría más a la narración.



01' 39'' – Aparece Mrs. Fox y Mr. Fox apaga la radio, como se muestra en el plano detalle, para poder conversar con ella con más facilidad. En este momento empieza a sonar la siguiente obra compuesta por Alexandre Desplat, *Mr. Fox in the Fields*, como música extradiegética y con función de acompañamiento. Esta obra será el leitmotiv del protagonista del film, como su propio nombre indica. Dicha obra se compone de diversas piezas muy diferenciadas que podremos escuchar a lo largo de la película cada vez que aparece este personaje. Esta primera parte utiliza el banjo como instrumento principal, y más adelante, en un momento tierno entre ambos protagonistas, se introducen los instrumentos de viento para aportarle ese toque romántico del que hablamos a la escena.

02' 42'' – En este momento comienza la caza, y para acompañar dicha acción, suena *Heroes and Villains* de The Beach Boys, que se trata de una canción animada, y le aporta ritmo visual a la escena.

03' 28'' – La canción termina cuando Mr. Fox queda encerrado junto a su mujer en una jaula.

03' 53'' – Vuelve la canción cuando Mrs. Fox le anuncia a Mr. Fox que está embarazada, y la letra de la canción donde se tararea “lalala” acompaña perfectamente la acción, que transmite alegría.

Escena nº3 “DOS AÑOS DESPUÉS”, “PRESENTACIÓN DE LA NUEVA VIDA DE MR. Y MRS. FOX” – 04' 11'' → 06' 13'':

04' 11'' - Con un plano general, nos situamos en el exterior de la casa de Mr. y Mrs. Fox. Como música extradiegética sigue sonando la canción anterior, *Heroes and Villains* de The Beach Boys, que ha servido para realizar una transición espacio/temporal –de varios años-, cuya función era de presentación.



04' 34'' – Nos introducimos en el interior de la casa de Mr. y Mrs. Fox, que se encuentran ya con su hijo. De fondo, proveniente de una radio, se escucha como música diegética *Fooba Wooba John* de Burl Ives. Este cantautor será utilizado a lo largo del film en

varias ocasiones. Su función es de acompañamiento, y su intensidad es mínima.

05' 16'' – Mr. Fox apaga la radio para poder conservar con su mujer sobre un tema serio: mudarse a otra casa mejor. Esto aporta importancia al diálogo entre ambos.

05' 50'' – Vuelve a encender la radio cuando decide irse a trabajar. Sigue sonando la obra anterior como música diegética.

Escena nº4 “NUEVA CASA” - 06' 13'' → 07' 24'':



06' 13'' – Con un plano general nos presentan la casa donde Mr. Fox quiere vivir. Se escucha como música extradiegética la obra ya escuchada: *Mr. Fox in the Fields* compuesta por Desplat, como presentación de la misma.

06' 27'' – Situándonos en el interior de la casa, la obra finaliza. En este momento, para aumentar el humor absurdo que existe en la conversación entre Mr. Fox y el vendedor de la casa, no existe ninguna música.

06' 59'' – Mr. Fox mira al exterior de la casa por la ventana y descubre en frente tres granjas. Recordando su antigua vida donde robaba aves de las granjas, se escucha como música extradiegética la obra compuesta por Desplat, *Boggis, Bunce and Bean*, tratándose de los nombres de dichas granjas, correspondiendo a su vez a los nombres de los dueños. Se realiza un primer plano de Mr. Fox donde se comprueba como está planeando una cuartada con relación a lo visto.

Escena nº5 “MR. FOX HABLA CON SU ABOGADO”, “PRESENTACIÓN DE BOGGIS, BUNCE Y BEAN” – 07’ 24’’ → 09’ 20’’:

07’ 24’’ – Introduciéndonos en el interior del despacho de su abogado, esta parte de la escena no es acompañada con ninguna obra. Solamente se escucha el sonido de una máquina de escribir de uno de los compañeros del abogado. El abogado intenta convencer a Mr. Fox de no mudarse a la casa del árbol. La zona donde se encuentra es muy peligrosa debido a los dueños de las granjas vistas anteriormente.

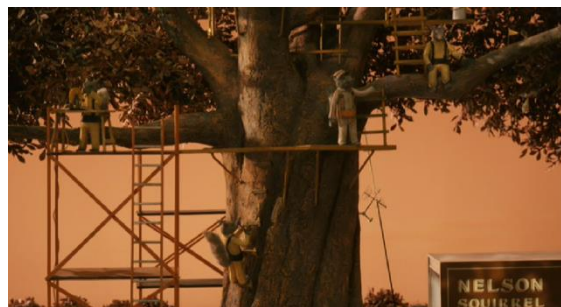
07’ 55’’ - En este momento comienza a presentar a los diferentes miembros de las granjas, usando la obra anterior, *Boggis, Bunce and Bean*, como música extradiegética. Para dicha presentación se sirve de diferentes planos mostrando la vida diaria de los granjeros. Con una intensidad media, su función es de acompañamiento.

08’ 40’’ – Se vuelve al interior del despacho del abogado y se silencia la obra. De nuevo solo se escucha el sonido de la máquina de escribir.

Escena nº6 “MUDANZA”, “LA FAMILIA EN LA NUEVA CASA” – 09’ 21’’ → 10’ 00’’:



09’ 21’’ – Mientras se realiza la mudanza, se escucha de fondo la siguiente obra de la película: *Jimmy Squirrel and Co.* compuesta por Alexandre Desplat. Como música extradiegética, ésta aporta ritmo visual a la escena, ya que los trabajadores van al mismo tempo que la pieza.



09’ 41’’ – Cada uno de los golpes que realizan los trabajadores para finalizar la reforma de la casa, van también al mismo tempo de la obra. Esto aporta también ritmo visual a la escena.



09' 49'' – La obra sirve de transición espacio/temporal con la siguiente escena donde se muestra la familia en la nueva casa. Como música extradiegética aún, sigue teniendo como función la de acompañamiento.

Escena nº7 “LLEGA EL PRIMO KRISTOFFERSON A LA CASA” – 10' 00'' → 11' 41'':

Durante toda esta escena se muestra a la familia al completo en el exterior de la casa. De fondo, proveniente de un tocadiscos que se muestra en la escena, suena la siguiente canción: *Love* de Nancy Adams como música diegética. La intensidad es mínima, ya que sirve para ambientar la acción, y lo más importante de esta escena es la conversación existente entre los cuatro miembros, donde se ve cómo Ash se siente inferior a su primo Kristofferson.

Escena nº8 “MR. FOX Y RICKITY HABLAN” – 11' 41'' → 12' 16'':

La obra que perdura durante toda la escena es *Mr. Fox in the Fields*, de Desplat, que como hemos indicado antes es el leitmotiv de Mr. Fox. Que sirve como música extradiegética para acompañar la acción, donde hablan sobre cómo es la vida de un zorro.

Escena nº9 “ASH Y KRISTOFFERSON HABLAN” – 12' 16'' → 13' 35'':



12' 16'' – Con un plano general donde se muestra a Ash y a su primo Kristofferson en la habitación de Ash hablando, se escucha de fondo, proveniente de una radio, la canción de Burl Ives, *Buckeye Jim*.

13' 15'' – En un momento emotivo entre ambos personajes, comienzan a jugar al tren eléctrico y se inicia la siguiente obra: *High-Speed French Train* de Alexandre Desplat. Esta obra simula el sonido del tren, que introduce ritmo visual a la escena, siendo ésta música extradiegética.



Escena nº10 “MR. FOX TIENE UN PLAN” – 13’ 35’’ → 15’ 00’’:

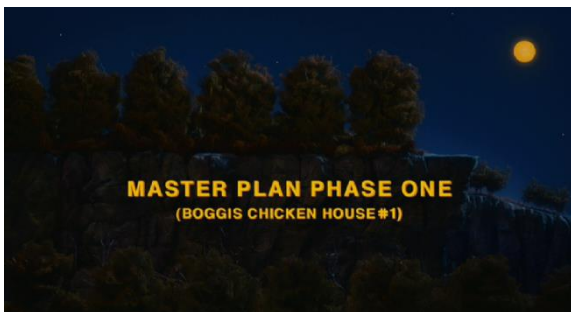


Tras hablar Mr. Fox con Rickity sobre el golpe que van a planear, comienza a explicarle paso por paso cómo lo harán. Justo a esto comienza a sonar la obra utilizada anteriormente, *Mr. Fox in the Fields* de Alexandre Desplat. Lo más característico de esta escena es que cada vez

que interviene Rickity en la conversación, la música deja de sonar, debido al humor de la intervención.

Escena nº11 “LABORATORIO” – 15’ 00’’ → 16’ 05’’: Sin nada que añadir de esta escena.

Escena nº12 “FASE 1”, “MRS. FOX SOSPECHA ALGO” – 16’ 05’’ → 19’ 41’’:



Con un plano general que nos introduce en la “Fase 1” del plan de Mr. Fox, comienza a sonar la obra escuchada anteriormente como leitmotiv de Mr. Fox: *Mr. Fox in the Fields*, de Desplat. Como música extradiegética, permanecerá en casi toda esta escena con una intensidad

bastante alta que acompañará la acción de Mr. Fox y Rickity, su ayudante. En diversas partes de la escena se utiliza el silencio para:

- 16’ 36’’- Rickity menciona la posibilidad de que haya un lobo. Los zorros son caza de los lobos, por lo que, para transmitir el miedo de Mr. Fox, se utiliza el silencio.
- 16’ 49’’ – Se encuentran con una gran alambrada con la que no contaban para el plan y tienen que trepar.
- 18’ 30’’ – Cuando ya se ha realizado el robo, salta la alarma de la granja. Quince segundos después vuelve a sonar la obra hasta que la escena “Fase 1” finaliza.

19’ 07’’ – Mrs. Fox sospecha algo y lo habla con Mr. Fox. En esta parte no existe música.

Escena nº13 “FASE 2” – 19’ 41’’ → 20’ 12’’: Sin nada que añadir de esta escena.

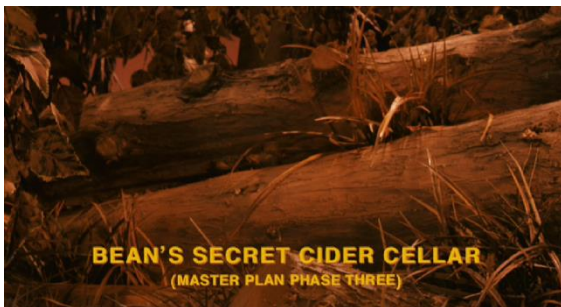
Escena nº14 “PEGA-BATE” – 20’ 12’’ → 22’ 12’’:

Con un plano general se muestra un campo de juego parecido al campo de *baseball*. Desde el inicio de la escena, donde Ash y Kristofferson juegan al “Pega Bate” con su equipo, suena la siguiente obra compuesta por Desplat: *Whack-Bat Majorette*. Esta obra, muy parecida a la utilizada en los partidos de *baseball*, recrea un ambiente de juego para la escena. Se trata de música extradiegética, con una intensidad baja durante toda la escena, excepto cuando el entrenador explica a Kristofferson como se juega al Pega Bate. Para crear un ambiente de expectación, en el 21’ 22’’ la obra se silencia cuando Kristofferson se dispone a batear, que dura diez segundos. A continuación sigue la obra.

Escena nº15 “CENA” – 22’ 12’’ → 22’ 41’’:

La familia Fox cena al completo, mientras suena de fondo como música diegética con una intensidad mínima que casi no se aprecia *The Grey Goose* canción de Burl Ives, que como hemos mencionado antes, es un cantautor al que recurre mucho Anderson en esta película.

Escena nº16 “FASE 3” – 22’ 41’’ → 27’ 11’’:



23’ 50’’ – Tras una conversación entre Mr. Fox y Rickity, donde se incluye a Kristofferson, comienza a sonar la obra utilizada también para la “Fase 1”, *Mr. Fox in the Fields*, de Desplat, como música extradiegética y con función de acompañamiento, donde prevalece los timbales

para transmitir intriga.

24’ 10’’ – Entran a la granja de Bean y finaliza la obra.



24' 39'' – Aparece por primera vez el personaje de Ratone. Junto a esto, la siguiente obra también compuesta por Desplat, titulada *Bean's Secret Cidar Cellar*, que se trata de su leitmotiv. Esta obra, que utiliza la guitarra flamenca y el banjo como instrumentos principales, se trata de

música extradiegética que utiliza una intensidad alta. Esta obra sirve en la escena para transmitir el peligro con el que se encuentran los protagonistas, y realiza algunos silencios que explicaremos a continuación:

- 26' 00'' – Aparece la mujer de Bean para coger dos botellas de sidra.
- 26' 19'' – Vuelve la música para recrear el peligro de nuevo.
- 26' 46'' – Se va la mujer de Bean y con ella, el peligro.
- 26' 58'' – Aparece esta vez Bean y con él la música.
- 27' 08'' – Se va del almacén, y la música se va con él. El silencio perdura hasta el final de la escena.

Escena nº17 “REUNIÓN DE EMERGENCIA”, “SEGUNDA SOSPECA DE MRS. FOX” – 27' 12'' → 28' 50'':



27' 30'' – Tras una pequeña conversación entre los tres granjeros, Bean pregunta a Boggis y Bunce sobre Mr. Fox. En este momento comienza a sonar el leitmotiv, citado antes, de estos tres personajes, *Boogis, Bunce and Bean*. Esta vez, la parte de la obra que simula a la

música del oeste americano, con la caja como instrumento principal. Como música extradiegética, con función de acompañamiento e intensidad baja, se utiliza para recrear un ambiente de venganza.

Escena nº18 “EL TIROTEO”, “DISCUSIÓN EN LA FAMILIA FOX” – 28'51'' → 30' 38'':

28' 51'' – Con un plano general nos situamos en el exterior de la casa de Mr. Fox. Allí se encuentran los tres granjeros a la espera de que aparezco Mr. Fox para matarlo. Mientras



suenan la obra utilizada en la escena anterior, *Boogis, Bunce and Bean*, como música extradiegética y con una intensidad mínima, que crea un ambiente, como hemos mencionado antes, del oeste americano.



29' 20'' – En este momento comienza el tiroteo. La obra se silencia y deja como protagonistas a los tiros y gritos de Mr. Fox y Rickity. En el 29' 33'' vuelve la obra cuando el tiroteo finaliza y Mr. Fox y Riticky están a salvo, excepto la cola de Mr. Fox, de la cual se apropia Bean.

Escena nº19 “HUIDA DE LA CASA ÁRBOL”, “MR. Y MRS. FOX HABLAN” – 30' 38'' → 32' 59'':

30' 58'' – Tras una discusión entre Mr. y Mrs. Fox, empiezan a escucharse ruidos desde el exterior de la casa árbol. Los tres granjeros están empezando a excavar, y junto a esto comienza la obra anterior, leitmotiv de los tres granjeros: *Boogis, Bunce and Bean*, como música extradiegética.



31' 30'' – Se reúne toda la familia, y se hace un transición desde *Boogis, Bunce and Bean* al leitmotiv de Mr. Fox, *Mr. Fox in the Fields*, también como música extradiegética, cuando deciden excavar hacia abajo para huir de los granjeros. Esta obra aporta ritmo visual a la

escena, y la obra simula a música de huida.

31' 45'' – Una hora de zorro después. En este momento no existe ninguna música.

32' 29'' – Mrs. Fox habla en privado con Mr. Fox sobre la promesa que le hizo sobre dejar la caza. Para este momento emotivo se utiliza la obra ya existente *Une Petite Île* compuesta por Georges Delerue, como música extradiegética, con baja intensidad. Esta obra transmite la

preocupación de Mrs. Fox sobre la situación en la que se encuentran. Al final de la escena, la obra realiza una cadencia hasta que finaliza la escena.

Escena nº20 “LAS TERRIBLES EXCAVADORAS”, “INTENTO FALLIDO DE LOS GRANJEROS” - 32’ 59’’ → 37’ 01’’:

33’ 27’’ – Tras aparecer las excavadoras de los tres granjeros, la familia Fox vuelve a huir, pero esta vez se utiliza la canción de los Rolling Stones, titulada *Street Fighting Man*, que aporta, de nuevo, ritmo visual a la acción. Esta obra, como música extradiegética, sufre algunos crescendos y decrescendos a lo largo de la escena:

- 34’ 00’’ – Se realiza un decrescendo, dejando a la pieza casi sin intensidad debido a la importancia del diálogo entre Mr. Fox y su hijo Ash sobre Kristofferson.



- 34’ 22’’ – Se sube al exterior y se muestran las excavadoras. Cada vez que se cambia de plano al exterior de la casa, se realiza un crescendo para darle fuerza a la acción. La misma obra, en esta parte de la escena, sirve de transición temporal, ya que se ve cómo va

cambiando de color el cielo, desde la tarde hasta la noche.

- 34’ 33’’ – Se realiza un decrescendo hasta que la obra llega a su final. Nos introducimos de nuevo en el interior de la tierra donde se encuentra la familia Fox, y hasta el final de la escena Ash y Kristofferson tienen una conversación llena de humor absurdo, por lo que la música carece de importancia.

36’ 33’’ – Nos situamos en el exterior de nuevo de la casa del árbol, ya destruida completamente. Los granjeros no se dan por vencidos. Suena el leitmotiv de *Boogies, Bunce and Bean* como música extradiegética hasta el final de la escena.

36’ 46’’ – En este momento aparece un personaje con un banjo y se introduce en la obra la afinación del instrumento.

Escena nº21 “DOS DÍAS DESPUÉS” – 37’ 01’’ → 41’ 03’’:



37’ 17’’ – En el interior de la tierra, está la familia Fox a punto de morir por falta de comida. En este momento se realiza un sonido de banjo que nos recuerda al leitmotiv de Ratone, y de pronto aparece alguien. Esto provoca miedo al creer que se trata de Ratone,

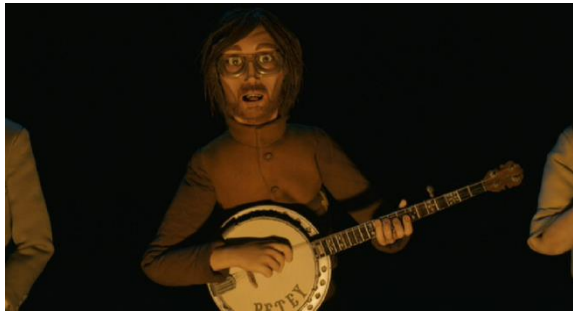
pero cuando finaliza el sonido del banjo se descubre que son los amigos de Mr. Fox.

37’ 45’’ –En este momento el abogado de Mr. Fox, que se encuentra entre ellos, comienza a regañarle por poner en peligro a todas las familias. Comienza a sonar el leitmotiv de los tres granjeros, *Boogis, Bunce and Bean* como música extradiegética, con poca intensidad. A continuación se realizan varias acciones importantes a destacar:

- 38’ 30’’ – La intensidad sube cuando Kristofferson pelea con uno de los amigos de Ash por defenderlo.
- 38’ 53’’ – Mr. Fox se va a reflexionar, por lo que la música deja de sonar para proporcionar al protagonista la intimidad que necesita para pensar.
- 39’ 15’’ – Tras varios segundos, Mr. Fox tiene una idea, y comienza a sonar su leitmotiv, *Mr. Fox in the Fields*.
- 39’ 38’’ – Mrs. Fox se va a avisar a las demás mujeres de que tienen una solución, por lo que finaliza la obra durante unos segundos.
- 40’ 20’’ – Comienza a sonar la parte del leitmotiv de Mr. Fox que simula a la huida, cuando todos deciden excavar hacia otro lugar.
- 40’ 30’’ – Llegan a la granja donde están las gallinas y la obra se silencia durante varios segundos, hasta el 40’ 47’’ que vuelve a sonar de nuevo para celebrar lo que han encontrado.
- 40’ 55’’ Finalmente la obra termina.

40’ 55’’ – Mr. Fox enciende su radio portable y comienza a escucharse *Fantastic Mr. Fox* interpretada por Jarvis Cocker. Esta canción, como música diegética, aporta alegría a la escena, ya que todos los personajes celebran haber encontrado dicho festín. También se utiliza como transición espacio/temporal con la siguiente escena.

Escena nº22 “LAS HAZAÑAS DE MR. FOX” – 41’ 03’’ → 42’ 31’’:



Durante toda esta escena, uno de los personajes de la película, junto a un grupo de gente, interpreta la canción citada antes, *Fantastic Mr. Fox* de Jarvis Cocker. Esta canción, como música diegética, es acompañada también de imágenes de las aventuras de Mr. Fox, que también se sirve de la letra de la misma canción. Estos terminan de cantar cuando aparece Bean en el 42’ 16’’ en la escena y les regaña por cantar las hazañas de Mr. Fox.

Escena nº23 “REFUGIO”, “EL ENFADO DE BEAN” – 42’ 31’’ → 43’ 31’’: Sin nada que añadir de esta escena

Escena nº24 “PREPARANDO LA CENA” – 43’ 31’’ → 44’ 55’’:



Con un plano medio se muestra como Mr. Topo está tocando el piano, concretamente la canción compuesta para piano *Night and Day* de Art Tatum. Esta obra, como música extradiegética, sirve para presentar como es la nueva vida de todos los animales. Con una intensidad alta al inicio de la escena, va bajando de intensidad conforme, mediante un travelling, nos vamos alejando del piano, por lo que se va realizando constantemente un decrescendo. Esta obra sirve para recrear un ambiente familiar.

Escena nº25 “CENA ENTRE TODOS”, “INTENTO DE RECUPERAR LA COLA DE MR. FOX” – 44’ 55’’ → 49’ 41’’:

45’ 55’’ – Ash y Kristofferson deciden ir a casa de Bean para recuperar la cosa de Mr. Fox. Como música extradiegética suena *Mr. Fox in the Fields*, leitmotiv de Mr. Fox. Con una intensidad baja, esta obra sirve de acompañamiento de la acción.

47' 15'' – Cuando el plano vuelve a la cena donde se encuentran todos juntos, se silencia la obra, aportando importancia a la conversación existente, ya que se preguntan dónde se encuentran los chicos. También los granjeros intentan matarlos inundando la tierra. La mujer de Bean secuestra a Kristofferson.

Escena nº26 “MR. Y MRS. FOX”, “MR. FOX HABLA CON ASH” – 49' 41'' → 52' 45'':

49' 41'' - Con una charla bastante emotiva entre ambos protagonistas, se escucha como música extradiegética *Une Petite Île* compuesta por Georges Delerue. Esta obra se utilizó anteriormente para una escena parecida en la que Mr. y Mrs. Fox hablaban del mismo tema. La intensidad es muy baja, casi ni se aprecia, pero transmite al espectador la tristeza que Mrs. Fox siente.

52' 00'' – Mr. Fox habla sobre Ash sobre lo orgulloso que está de él. Para acompañar esta escena tan emotiva, se utiliza la obra titulada *Kristofferson's Theme* compuesta por Alexandre Desplat. Aunque sirva como leitmotiv de Kristofferson, es utilizada en este momento, como música extradiegética, para crear un ambiente familiar entre padre e hijo.

Escena nº27 “BÚSQUEDA DE KRISTOFFERSON” – 52' 45'' → 56' 20'':



53' 00'' – Empiezan a buscar a Kristofferson. En este momento aparece Ratone y con un chasquido de dedos comienza a sonar su leitmotiv, *Just Another Dead Rat in a Garbage Pail*, compuesta por Desplat.

53' 30'' – Por una equivocación, Ratone cree que el secuestrado es el hijo de Mr. Fox. De pronto, aparece Ash y aclara dicha confusión. En este momento el instrumento que perdura en la obra es el timbal para aportarle intriga. Segundos más tarde comienza una pelea entre Ratone y los que están buscando a Kristofferson, entre ellos Mrs. Fox, y vuelve la guitarra flamenca y el banjo.

54' 59'' – Tras una gran pelea entre Mr. Fox y Ratone, este último queda desvanecido, y junto a ello, la obra finaliza. En sus últimas palabras, que confiesa donde se encuentra Kristofferson, utilizan un tema parecido al de la obra *Kristofferson's Theme*, pero sigue siendo la obra citada anterior, que suena de nuevo como música extradiegética, hasta el final de la escena.

Escena nº28 “PLAN DE RESCATE” – 56' 20'' → 59' 13'':

56' 20'' – Mr. Fox explica se disculpa ante sus compañeros y para ambientar la escena, Mr. Fox enciende su radio portable que se ha visto en más de una ocasión. La obra utilizada es *Le Grand Choral* interpretada por George Delerue, como música diiegética y con una intensidad alta.

57' 34'' – La obra se silencia cuando pide ayuda a sus compañeros para rescatar a su sobrino.

57' 49'' – Comienza la canción *I get around* de The Beach Boys mientras planean que harán y hacen una repartición de papeles, para saber qué tiene que hacer cada uno. Esta canción anima el ambiente, y sirve de música extradiegética y con una intensidad alta. Esta canción prevalece hasta el final de la escena, donde realiza una cadencia.

Escena nº29 “QUEDADA CON LOS GRANJEROS” – 59' 13'' → 01 03'18'':

59' 13'' – Comienza a sonar *Great Harrowsford Square* compuesta por Alexandre Desplat, para ambientar toda la escena donde Mr. Fox queda con los granjeros para rendirse y a cambio le devuelvan a su sobrino. Esta primera parte de la obra, como música extradiegética, prevalecen los siguientes instrumentos: el banjo y los timbales.

01 00' 03'' – Comienza la segunda parte de la obra, donde se utilizan como instrumentos principales instrumentos de viento metal. Con las mismas características anteriores, esta parte acompaña a la parte de la escena donde todos esperan impactantes la quedada entre los personajes.

01 01' 02'' – La tercera parte de la escena es cuando se provoca una guerra con piñas en llamas, donde la obra realiza un crescendo dejando a la obra con una intensidad altísima. En este momento lo que prevalece es un coro de niños que se incluye en esta parte de la obra. También se incluye, como diegético, sonidos de alarma contra fuego.



01 01' 50'' – En este momento comienza la cuarta parte, distracción por parte de los animales a los granjeros. La música se convierte en diegética, ya que proviene de la televisión que ve el hijo de Bean.

01 02' 23'' – La pieza anterior finaliza debido a una explosión que realiza Mrs. Fox. Comienza *Le Grand Choral* interpretada por George Delerue, utilizada anteriormente. En este momento Mr. Fox va rescatar a Kristofferson con Riticky y Ash.

Escena nº30 “EN LA FÁBRICA DE BEAN” – 01 03'18'' → 01 08' 50'':

01 04' 19'' – Entran dentro de la casa donde se encuentra Kristofferson y suena el leitmotiv de Mr. Fox, *Mr. Fox in the Fields*. Esta vez se trata de la parte de los timbales utilizada para el inicio de la escena “Fase 1”. En esta escena se encuentran con el perro que tiene rabia y, siendo música extradiegética, recrea intriga y sentimiento de peligro. La intensidad es alta.

01 05' 15'' – Se encuentran con Kristofferson y comienza la parte de la obra en la que el instrumento principal es el banjo.

01 06' 11'' – Con la vuelta al lugar donde se encuentra el perro, comienzan a sonar de nuevo los timbales.



01 07' 46'' – Ash pide perdón a Kristofferson por todo lo que ha hecho pasar justo en el momento en el que queda liberado. Por ello la música se silencia y da importancia a lo que acaba de suceder. Segundos después vuelve la



música.

01 08' 15'' – Finaliza la obra cuando ya huyen todos con Kristofferson.

Escena nº31 “FINAL DEL CONFLICTO” – 01 08' 50'' → 01 11' 23'':

01 08' 50'' – En el intento de escapar ya definitivamente todos juntos, se encuentran con los granjeros y compañía en la puerta esperándolos. Junto a esto se escucha *Stunt Expo 2004* que, compuesta por Alexandre Desplat, se trata de música extradiegética y aporta peligro a la escena, aunque se trate del último conflicto de la película. Los instrumentos que perduran son la caja e instrumentos de cuerda, como el violín o el violonchelo.



01 09' 25'' – Existe un momento en el que se produce un tiroteo en contra de los animales y comienza una parte de la obra citada anteriormente que recuerda mucho a *Great Harrowsford Square*. Se realizan diferentes crescendos y decrescendos dependiendo de si

existe diálogo o no.

01 10' 11'' - Se ve como Ash tiene una cuartada, y se guarda silencio. Tras esto, Ash manda al perro con rabia a atacar a los granjeros, comienza la parte del coro de la obra anterior, que vuelve a recordar a la parte del coro de *Great Harrowsford Square*.

01 11' 18'' – Se escapan completamente, y junto al final de la obra, finaliza la escena.

Escena nº32 “VUELTA A CASA” - 01 11' 23'' → 01 13' 00'':



01 11' 52'' – En el camino de vuelta a casa se encuentran con un lobo y comienza la obra *Canis Lupus* compuesta por Alexandre Desplat. Crescendo. Al final de la obra se realiza un crescendo, y en el momento de auge, se hacen



una seña de amistad entre el lobo y el zorro.

Escena nº33 “FINAL” – 01 13’ 00” → Final:

01 13’ 26” – Tras mostrar un plano con los granjeros dándose por vencidos, se realiza un travelling hacia la tierra, mostrando cada uno de los animales haciendo vida normal, llegando finalmente a la habitación donde se encuentra la familia Fox. Mientras se realiza este travelling, se utiliza como música extradiegética, la canción *Ol’ Man River* interpretada por The Beach Boys.



01 14’ 32” – Se van a descubrir que hay detrás de una alcantarilla. Al ver que es un completo supermercado, la intensidad de la canción sube.

01 15’ 08” – Termina la canción cuando Mr. y Mrs. Fox hablan sobre el futuro de Kristofferson para que se quede con ellos y su padre.

01 15’ 30” – Mrs. Fox le dice a Mr. Fox que está embarazada y comienza el leitmotiv de Mr. Fox, que sirve de música extradiegética y de acompañamiento a un brindis que hace para toda la familia.



01 16’ 10” – Cuando acaba el brindis, finaliza la obra y comienza la última canción del film, *Let her dance* de Bobby Fuller Four, que como música extradiegética acompaña al último plano del film, el exterior del supermercado.

## **ANEXO II – *Moonrise Kingdom***

### **Anexo II. 1 - Ficha Técnica:**

- Título/Título original: Moonrise Kingdom
- Año: 2012
- Duración: 94 min.
- País: Estados Unidos
- Dirección: Wes Anderson
- Guión: Roman Coppola, Wes Anderson
- Música: Alexandre Desplat
- Fotografía: Robert D. Yeoman
- Reparto:
  - Bruce Willis como Capitán Sharp
  - Edward Norton como Jefe Scout
  - Bill Murray como Mr. Bishop
  - Frances McDormand como Mrs. Bishop
  - Tilda Swinton como Servicios Sociales
  - Jared Gilman como Sam Shakusky
  - Kara Hayward como Suzy Bishop
  - Jason Schwartzman como Primo Ben
  - Bob Balaban como Narrador
- Casting: Anne Mulhall, Brina Healy, Deborah Maxwell, Dion Douglas, Aibel Matt Bouldry, Peter Dudgeon, Timothy Mendonca
- Dirección artística: Gerald Sullivan
- Maquillaje: Björn Rehbein, Brenda McNally, Carla Antonino, Frank Barbosa, Mandy Lyons, Nuria Sitja
- Vestuario: Alyson MacInnis, Ashley E. Singer, Bettina Hastie, Brittany Loar, Dianna Reardon, Honah Lee Milne, Jacqui Baker, Jill Thibault, Joanna Murphy, Joseph T. Mastrolia, Kasia Walicka-Maimone, Keri Lee Doris, Lara Quilan, Mark Peterson, Mickey Carleton, Richelle Devereaux-Murray, Scott T. Coppock, Serena Marler Gaitskell, Susana Gilboe, Sussana Brown, Tina Ulee, Tricia Turczynski

- Sonido: Cate Montana, Christopher Scarabosio, Craig Henighan, Dann Fink, David Briggs, David C. Manahan, Gina Gyles, Jac Rubenstein, James Baker, Lewis Goldstein, Max Greene, Patrick Christensen, Pawel Wdowczak, Peter Persaud, Scott Rancourt, Steve Baine, Tom Ryan, Wes Hsuan Tseng
- Montaje: Andrew Weisblum
- Efectos visuales: Brad Kalinoski, Colleen Bachman, Dan Schrecker, Eric A. Kohler, Gene Warren, Greg M. Silverman, John B. Gray, Joseph DiValerio, Joseph Oberle, Manda Cheung, Matt Kushner, Sun Lee
- Efectos especiales: Chris Aguilar, John Ruggieri, Lindsay Boffoli
- Género: Comedia, Drama
- Distribuidora: Alta Films
- Productora: Sott Rudin Productions, American Empirical Pictures, Indian Paintbrush Moonrise
- Diseño de producción: Adam Stockhausen
- Producción: Jeremy Dawson, Scott Rudin, Steven M. Rales, Wes Anderson
- Coproducción: Eli Bush, Lila Yacoub, Molly Cooper
- Producción asociada: Octavia Peissel
- Producción ejecutiva: Sam Hoffman
- Presupuesto: 16.000.000,00 \$
- Premios:
  - Nominada al Oscar a Mejor Guión Original
  - Nominada a Mejor Película de Comedia en los Globos de Oro
  - Nominada a Mejor Guión Original en los Premios BAFTA
  - Cinco nominaciones, incluyendo Mejor Película, en los Critics Choice Awards
  - Ganadora del Premio Gotham a Mejor Película y nominada a Mejor Reparto
  - Cinco nominaciones, incluyendo Mejor Película y Director, en los Independent Spirit Awards
  - Nominada a Mejor Película y Mejor Guión Original en los Satellite Awards
  - Nominada a Mejor Película Extranjera en los Premios Guldbagge

## Anexo II. 2 - Sinopsis:

Ambientada en una isla de la costa de Nueva Inglaterra en el verano de 1965, Moonrise Kingdom cuenta la historia de una chica y un chico de doce años que se enamoran, hacen un pacto secreto y se escapan a terrenos selváticos e inexplorados. Cuando varias autoridades intentan perseguirlos, se forma una violenta tormenta en la costa y la comunidad de la pacífica isla se verá trastornada irremediabilmente.

## Anexo II. 3 - Análisis de la banda sonora<sup>16</sup>

Escena nº1 “PRESENTACIÓN DE LA FAMILIA BISHOP” - 00’ 00’’ → 04’ 28’’:

00’ 00’’ – Créditos acompañados de silencio.

00’ 37’’ - El film comienza con la presentación de la familia Bishop. Haciendo uso de varios planos secuencia y diferentes panorámicas, el inicio de la película nos sitúa en el interior de la casa de la familia. A la vez que se escucha un sonido de campana simulando a un reloj dando



la hora en punto, aparece el primer miembro de la familia, uno de los hermanos pequeños de la protagonista, que se dirige a una de las habitaciones de la casa con un tocadiscos de pilas en la mano. Allí coge un vinilo que coloca en el tocadiscos.

01’ 21’’ - Esto inicia la primera obra que se escucha en la película. Dicha obra se trata de una composición de Benjamin Britten titulada *The Young Person’s Guide to the Orchestra, Op. 34*, siendo así música diegética, ya que está introducida en la escena. Al inicio de la obra se escucha a una niña presentando la obra que se tocará a continuación. En este momento se

---

<sup>16</sup> Como aclaración, para no tener que nombrar los términos de “empática” o “anempática” durante todo el análisis del film, hay que decir que toda obra o canción que se utiliza a lo largo de la película se trata de música empática, ya que acompañan perfectamente la acción de cada escena sin hacer al espectador distanciarse de lo que está ocurriendo. Existen escenas donde la música es utilizada como acompañamiento, pero en este caso la música nos acercaría más a la narración.

muestran a los otros dos hermanos y al personaje de Suzy, que se reúnen en la misma habitación donde se encuentra el primer hermano.



01' 52'' – Los instrumentos comienzan a tocar a la vez que el plano general de los cuatro hermanos se cierra en un plano medio de Suzy de perfil que simultáneamente muestra un libro titulado *Shelly and the Secret Universe*. Jugando con lo que se va

explicando en la obra, la cual va presentando los diferentes instrumentos pertenecientes a una orquesta -los instrumentos de la familia cuerda, los instrumentos de la familia de viento metal o viento madera y los instrumentos de la familia de percusión-, se utilizan diferentes planos donde se muestra a la familia al completo y termina la presentación de la casa. En este momento la obra comienza a sufrir crescendos y decrescendos mientras se va intercalando entre música diegética (que se utilizaría cuando se enseña el interior de la casa) y extradiegética (que al contrario, se usaría para los planos del exterior de la casa), como por ejemplo:

- 02' 00'': plano general de la casa – música extradiegética
- 02' 16'': se vuelve al interior de la casa con un plano medio de los tres hermanos – música diegética.

02' 32'' – Entra en escena un reloj que va al compás de la obra, haciendo juego con el sonido ambiente y la misma banda sonora.



04' 12'' – Momento cumbre de la obra. Durante toda esta escena se va enseñando en diferentes momentos a Suzy con unos prismáticos, sin mostrar hacia donde está mirando. Esto crea una curiosidad en el espectador la cual se “resuelve” en este momento de la

escena, donde se muestra un plano medio de Suzy mirando a la cámara. También todos los

instrumentos que han sido introducidos por familias, tocan por primera vez al unísono. Al ser un plano en el exterior de la casa, se trata de música extradiegética, como se ha explicado anteriormente.

04' 25'' – Se vuelve al interior de la casa (música diegética) y se apaga el tocadiscos: finaliza la obra y con ella, cuatro segundos después, la escena.

Escena nº2 “PRESENTACIÓN DE LA ISLA” – 04' 29'' → 05' 13'':



En esta escena, desde el 04' 29'', se hace una presentación de la isla “New Penzance” por parte de “El Narrador”. Durante la presentación se escucha la obra compuesta por Benjamin Britten e interpretada por la “English Chamber Orchestra” titulada *Playful Pizzicato (Simple*

*Symphony, Op. 4)*, que como su nombre indica, es una obra tocada al completo por los instrumentos de la familia de cuerda en pizzicato -en este caso se oyen el violín, viola, violonchelo, contrabajo y arpa-. Utilizada como música extradiegética, la función de dicha composición sería la de acompañamiento para que la narración prevalezca sobre la música, que tendría menos importancia que el monólogo realizado por “El Narrador”. Existe un pequeño decrescendo en uno de los planos de la escena debido al hincapié que hace la narración a una avioneta que pasa por la isla, haciendo que el sonido que provoca la avioneta sobresalga frente a la música, que casi acaba desapareciendo.

Escena nº3 “PRESENTACIÓN CAMPAMENTO IVANHOE” – 05' 14'' → 08' 13'':



05' 14'' – Con un plano general la escena te introduce en la entrada del “Campamento Ivanhoe” y se muestra a uno de los scouts tocando con la trompeta una melodía que llama al



campamento a levantarse. Tratándose de música diegética, este plano nos acerca a la acción del campamento.

05' 24'' – Se realiza un plano general de la tienda de campaña del Jefe Scout, y comienza la siguiente obra, titulada *Camp Ivanhoe Cadence Medley* compuesta por Peter Jarvis e interpretada por su banda de tambores, que servirá de música extradiegética. En ella solo aparecerá la familia de percusión, donde prevalece el sonido de la caja, instrumento fundamental en marchas del ejército, que es lo que quiere simular dicha obra. *Camp Ivanhoe Cadence Medley*, como podremos comprobar a lo largo de la película, se convertirá en el leitmotiv de los Scouts. En esta parte de la escena el Jefe de los Scouts realiza una inspección rutinaria en el campamento donde se juega con crescendos y decrescendos con diferentes sonidos que se va encontrando, como por ejemplo:

- 05' 45'': El Jefe de los Scouts hace una inspección de letrinas, donde se oye el sonido del agua caer por una rampa fabricada por uno de los Scouts. Por ello se realiza un decrescendo.
- 06' 46'': El sonido de una motocicleta pilotada por uno de los Scouts, que supera en intensidad a la obra.
- 07' 03'': El sonido de una campanita que llama a los Scouts a desayunar.



07' 17'' – Con un plano general de una mesa donde se encuentran el Jefe de los Scouts con los Scouts, se descubre que uno de los chicos no está. Se hace un silencio que como función tiene la de transmitir la misma incertidumbre del Jefe Scout al espectador, que se pregunta “¿Quién falta?”, a lo que responden “Sam Shakusky”.

07' 32'' – Vuelve a escucharse la misma pieza musical cuando el Jefe de los Scouts se dirige con su cuadrilla hacia la tienda de campaña de Sam Shakusky para comprobar qué ocurre.

07' 50''- De nuevo la obra se silencia cuando, al abrir la tienda de campaña, se descubre que Sam se ha escapado.

Escena nº4 “PRESENTACIÓN DEL CAPITÁN SHARP”, “EL JEFE SCOUT INFORMA DE LA DESAPARICIÓN DE SAM” - 08’ 14’’ → 09’ 20’’:



08’ 14’’ – Como se ha comprobado en las demás escenas, el plano general es muy recurrente para introducirnos los diferentes espacios que se van a ver a lo largo de la película y la Comisaría de Policías no iba a ser menos. Se escucha una canción en una radio situada fuera

del edificio de la comisaría, lo que la convierte en música diegética. El artista que interpreta dicha canción se llama Hank Williams, que será utilizado como leitmotiv del Capitán Sharp durante todo el film.

08’ 22’’ – Nos situamos en un plano medio del Capitán Sharp con un amigo pescando y suena el radio transmisor dentro de la comisaría. Con una panorámica nos muestra el exterior de la comisaría, esta vez utilizando un plano más cerrado al anterior, que nos acercará al lugar de dónde proviene el sonido.

08’ 26’’ – Estando en el interior de la comisaría, la canción que se escucha en la radio baja de intensidad para mostrar que, como hemos dicho antes, el aparato físico se encuentra en el exterior de la comisaría y que existe una cierta lejanía entre el lugar donde se realiza la acción y la procedencia de la música. Aun así sigue siendo música diegética. El Jefe de los Scouts informa al Capitán Sharp de la desaparición de Sam, y cada vez que uno de ellos corta la conversación se escucha el sonido típico de un radio transmisor.

09’ 00’’ – En este momento el Jefe Scout lee la carta que Sam Shkosky ha escrito. Mientras dicha carta se lee se escucha el sonido de un lápiz escribiendo, para que el espectador imagine como Sam escribía dicha carta. Durante la lectura de la carta sigue escuchándose de fondo la canción de Hank Williams, pero en este momento se convierte en música extradiegética, que vuelve a ser diegética cuando se muestra de nuevo al Capitán Sharp en escena.



Escena nº5 “INFORMAN A LOS PADRES DE SAM DE SU DESAPARICIÓN” – 09’21’’  
→ 11’ 26’’:

Durante esta escena no existe ninguna música, únicamente se escucha el sonido del teléfono cuando llaman al padre de acogida de Sam. En el momento en el que habla el padre de Sam y se muestra en plano al Capitán Sharp junto al Jefe de los Scouts, la voz de éste se difumina, recreando el efecto que se provoca cuando tiene lugar una conversación telefónica.

Escena nº6 “VUELTA AL CAMPAMENTO, DECIDEN BUSCAR A SAM” – 11’ 27’’ →  
12’ 38’’:



11’ 27’’ - Mediante un travelling del Jefe Scout y los Scouts nos situamos de nuevo en el “Campamento Ivanhoe”. La obra de Peter Jarvis, *Camp Ivanhoe Cadence Medley*, que como hemos dicho antes se trata del leitmotiv de los Scouts, se utiliza

también para esta escena. Como música extradiegética, esta obra añade ritmo visual a la escena.

12’ 09’’ – En este momento parece terminar la escena a la vez que termina la obra. Dos segundos después nos damos cuenta de que no finaliza la escena, y el silencio perdura. Este silencio se utiliza para resaltar el humor absurdo del diálogo en este momento entre el Jefe de los Scout y los Scouts.

Escena nº7 “PRIMERA BÚSQUEDA DE SAM” – 12’ 39’’ → 15’ 20’’:



12’ 39’’ – Mientras se escucha la obra compuesta Benjamin Britten e interpretada por la “English Chamber Orchestra” titulada *Playful Pizzicato*

(*Simple Symphony, Op. 4*), utilizada anteriormente en la escena de la “PRESENTACIÓN DE LA ISLA”, se usa, como música extradiegética, para acompañar la acción de los Scouts mostrada mediante diferentes planos cortos o primeros planos de alguno de ellos, planos detalle de los pasos de los Scouts, donde el ritmo que ellos mantienen al andar coincide con el ritmo musical que lleva a la obra, siendo el mismo tempo, para hacer un juego de ritmo visual/ritmo musical.

13' 27'' – Deja de escucharse la obra. El Capitán Sharp llega a la casa de los Bishop para preguntarle por Sam y se resalta la importancia del diálogo entre ellos mediante la ausencia de música.

13' 43'' – Vuelve a escucharse la misma obra. El efecto de esto es que parece que el Capitán Sharp seguirá con la búsqueda, pero en la misma escena, en el 14' 08'', la obra realiza una cadencia que te lleva a un silencio con una duración de dos segundos donde se descubre, por primera vez, la aventura amorosa que existe entre Mrs. Bishop y el Capitán Sharp. Tras estos dos segundos, la obra sigue sonando desde el principio de esta.

14' 48'' – La escena pasa a la tienda de campaña del Jefe Scout, y con esta transición de espacio/tiempo, la obra deja de escucharse, para dejar como protagonista el monólogo que el Jefe Scout realiza.

Escena nº8 “PRESENTACIÓN SAM”, “PRIMER ENCUENTRO CON SUZY” – 15' 20'' → 16' 39'':

15' 20'' - Aunque hayamos citado anteriormente a Hank Williams como leitmotiv del Capitán Sharp, la primera vez que se oye completamente –como música extradiegética- una canción de este artista es en esta escena. Este tema se titula *Kaw-liga*, canción que será utilizada también más adelante. Mediante planos detalle, primeros planos y planos generales, nos presentan al segundo protagonista de la película, Sam Shakusky. El cambio de planos va al mismo tempo que la canción, aportando ritmo visual a la escena. Tras dicha presentación, se abre un plano general donde se encuentran en extremos opuestos del plano Sam y Suzy.



16' 12'' - En este instante, la música deja de sonar y se cierra el plano general a planos medios de ambos personajes, seguidos de primerísimos primeros planos. Estos planos, junto al inicio de la obra *Noye, take thou thy Company*

(*Noye's Fludde, Op.59*) compuesta por Trevor Anthony, como música extradiegética y realizando un crescendo, sirve de transición espacio/temporal con la siguiente escena, que se trata del primer flash-back de la película.

Escena nº9 “UN AÑO ANTES, SAM Y SUZY SE CONOCEN” – 16' 40'' → 19' 30'':



16' 40'' - Un año antes. Se representa la obra *El arca de Noé* en la isla. Se escucha con una mínima intensidad la obra que sirvió de transición temporal/espacial, que podemos interpretar como música diegética, ya que viene del interior de la iglesia, donde se está

realizando la obra.

16' 46'' - Entra en un plano medio el personaje de Noé interpretando la obra, lo cual nos asegura de que se trata de música diegética. Entre el plano anterior y el plano actual existe una diferencia clara de intensidad, ya que el plano actual nos sitúa en la acción de la escena.

Dentro de la iglesia ocurren dos actos a resaltar:

- 17' 03'' - Entra en plano los instrumentos de viento metal, en concreto trompetas, que suenan con alta intensidad en la obra.
- 17' 16'' - Se hace un primer plano de Sam a la vez que se escucha a un niño cantar en la obra, haciendo una metáfora entre Sam y la imagen de niño que representa tanto el niño de la obra.

17' 26'' - Sam sale de la iglesia, por ello la intensidad de la obra baja para hacer el efecto de que se está oyendo desde un lugar diferente a donde se realiza la acción.

17' 41'' - Se escuchan un grupo de flautas dulces tocando la obra, que entran en plano mediante un grupo de niños con los que se encuentra Sam.

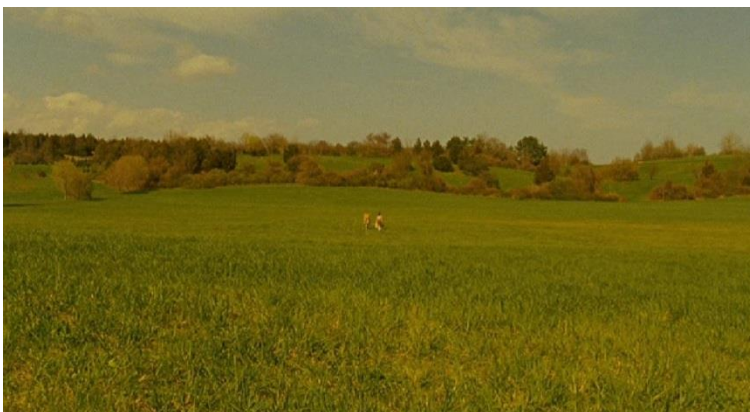
18' 05'' - Primer encuentro entre Sam y Suzy. Vuelve a bajar la intensidad de la obra, que aporta importancia a este momento de la escena.



19' 07'' – La escena vuelve a la iglesia donde se está representando la obra, esta vez con Suzy en escena interpretando al cuervo. Se cierra el plano a Suzy con el uso de un plano medio donde se ve como canta mientras se escucha la

parte de la obra del *Kyrie eleison*. Quería mencionar como parte de esta escena un fallo de montaje que se produce, ya que podemos ver perfectamente como lo que canta Suzy no coincide con lo que se dice en la obra. Al final de esta escena se vuelve a la escena anterior de Suzy y Sam –el presente- utilizando de nuevo la obra como transición espacio/temporal.

Escena nº10 “SAM Y SUSY A LA AVENTURA” – 19' 31'' → 23' 22'':



19' 31'' – Se realiza un decrescendo de la obra que ha servido de transición hasta que desaparece completamente cinco segundos después.

20' 21'' - Sam y Suzy comienzan la aventura, y con ella, suena por primera vez la obra compuesta por Alexandre Desplat, que servirá como leitmotiv de la

historia de amor que existe entre los protagonistas, Sam y Suzy. Esta obra se titula *The Heroic Weather – Conditions of the Universe*, y en esta escena se escucha la primera parte de la obra titulada “A Veiled Must”. Durante toda esta escena se muestra a Sam y Suzy dirigiéndose hacia un lugar donde comenzar una “nueva vida”. Utilizada como música extradiegética. Los diferentes instrumentos utilizados para esta obra –incluidos en las diferentes partes de dicha obra, en total siete- son: arpas, pizzicato de cellos, pizzicato de violines, contrabajo, guitarra eléctrica, ukelele, guitarra clásica, banjo, piano, flautas y flautín, fagot, clarinete, trombas, saxofón tenor, trombón, tuba, trompetas, órgano E-3, cajas chinas, celesta, vibráfono, campanas tubulares, metalófono, platillo, címbalos, caja, bombo, timbales, xilófono, triángulo y un coro con dieciséis barítonos. En esta parte el instrumento que prevalece es el arpa. Durante varias partes de la escena la obra realiza diferentes decrescendos o crescendos dependiendo de la importancia del diálogo existente entre ambos protagonistas, como por ejemplo en el minuto 22’ 08’’ que se produce un decrescendo.

23’ 22’’ - La obra se silencia en un momento donde el humor absurdo del diálogo entre Sam y Suzy es lo más importante de esta parte.

24’ 29’’ - Vuelve a sonar la obra, pero esta vez la segunda parte, titulada *The Heroic Weather – Conditions of the Universe*, “Smoke/Fire”, que acompaña a la acción. De nuevo, música extradiegética. La obra se silencia en el minuto 26’ 24’’ debido a la burla de Sam hacia Suzy con respecto a la depresión que sufre. El silencio empatiza al espectador con la tristeza de Suzy.

26’ 50’’ – Vuelve a sonar, como música extradiegética, la segunda parte de la obra de Desplat, cuando Sam se disculpa con Suzy. La escena, al igual que la obra, finaliza con un plano medio de Suzy –idéntico al utilizado en la primera escena-, donde la percusión prevalece sobre cualquier otro instrumento para darle fin a la segunda parte de dicha obra.

Escena nº11 “LOS PADRES DE SUZY DESCUBREN QUE SUZY HA DESAPARECIDO”  
– 27’ 49’’ → 28’ 58’’:



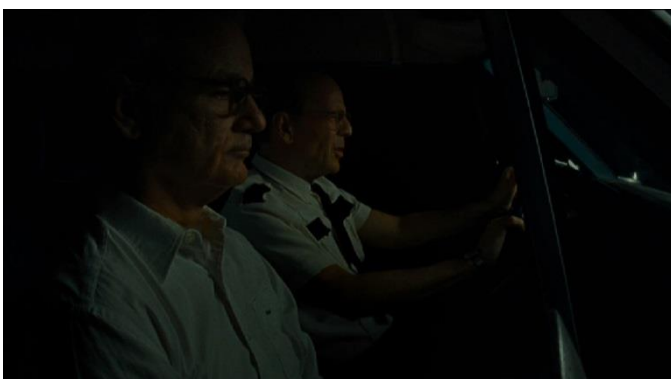


27' 49'' - Con un plano general nos introducimos en el interior de la casa de los Bishop. Como música diegética –suponemos que proviene de una radio- se escucha la obra *A midsummer Night's Dream*, Act 2 “On the Grounel sleep sound” compuesto por Benjamin Britten e interpretado por *The Choir of Downside School*, de Londres. En este momento descubren que Suzy se ha escapado, y se enseña un plano detalle de la carta que ha dejado, cortando la música en el 28' 09'', donde solo se lee el contenido de la carta y escucha el sonido de un rotulador escribiendo. Situándonos de nuevo en el mismo plano del interior de la casa, minuto 28' 15'', vuelve también la obra escuchada anteriormente. En el 28' 21'' nos vamos al exterior de la casa, y con ello, se incluye el sonido de grillos para mostrar que es una escena de noche.

28' 30'' - Se descubre la presencia del Capitán Sharp en el exterior de la casa de los Bishop gracias al sonido que realiza en este momento la radio transmisora del coche de este. Sigue escuchándose de fondo la obra anterior.

28' 30'' - Se descubre la presencia del Capitán Sharp en el exterior de la casa de los Bishop gracias al sonido que realiza en este momento la radio transmisora del coche de este. Sigue escuchándose de fondo la obra anterior.

Escena nº12 “MR. BISHOP Y EL CAPITÁN SHARP BUSCAN A SUZY”, “LAS CARTAS ENTRE SAM Y SUZY” – 28' 58'' → 32' 01'':



28' 58'' - Se hace un salto espacio/temporal: el Capitán Sharp y Mr. Bishop van en busca de Suzy en el coche de policía. Se escucha la radio, y el Capitán Sharp cambia de emisora. Como música diegética, por el detalle de la radio, comenzará a sonar en el 30'

01'' lo que hemos denominado como leitmotiv del Capitán Sharp, el mismo tema que escuchamos para la presentación de Sam, *Kaw-Liga* de Hank Williams. Este tema sirve de transición espacio/temporal con la siguiente secuencia, donde vuelven a casa de los Bishop.

30' 15'' - El Capitán Sharp y Mr. Bishop llegan a la casa de los Bishop y se escucha el final de *Kaw-Liga*, música diegética de nuevo, mostrando que ha pasado un espacio de tiempo entre la secuencia anterior y la presente. Cuando se apaga el coche, deja de sonar el tema de



Hank Williams. Mrs. Bishop descubre las cartas que se habían estado enviando entre Sam y Suzy –vuelve el sonido de los grillos-.

30' 45'' - Se leen las cartas entre Suzy y Sam junto con planos donde se muestran diversos flash-backs de ambos escribiendo las diferentes cartas. Se utiliza de nuevo la obra de *A midsummer Night's Dream*, Act 2 “On the Grounel sleep sound” para esta parte de la escena, como música extradiegética y de acompañamiento.



Escena nº13 “PRIMERA PISTA DE LA DESAPARICIÓN DE SAM Y SUZY” – 32' 02'' – 33' 17'':

32' 02'' - La obra citada anteriormente, *A midsummer Night's Dream*, Act 2 “On the Grounel sleep sound”, como música extradiegética, se utiliza como transición espacio/temporal entre



la escena anterior y la presente. En esta escena se hace un travelling para situarnos en el mismo lugar donde Sam y Suzy quedaron. Entre el Capitán Sharp, la familia Bishop y los Scouts intentan encontrar alguna pista que les diga dónde encontrarlos.

32' 17'' - Deja de sonar la obra anterior, y vuelve el leitmotiv del Capitán Sharp, en este caso el tema de Hank Williams titulado *Long Gone Lonesome Blues*. Suponemos que proviene de la radio del coche del Capitán Sharp, siendo entonces música diegética. La intensidad es mínima debido a la distancia existente entre el coche del Capitán Sharp y donde se realiza la acción, dándole importancia a los diálogos entre los personajes, de nuevo con el humor absurdo característico de las películas de Anderson.

Escena nº13 “LOS SCOUTS ENCUENTRAN A SAM Y SUZY” – 33'17'' → 36' 56'':

33' 17'' – Se muestra un plano subjetivo desde una avioneta, y se escucha el sonido de dicha avioneta.

33' 27'' – Plano medio de Sam y Suzy, descubriendo a los Scouts. De fondo sigue el sonido de la avioneta. Sam y Suzy huyen de los Scouts mientras se oye como sonido ambiente diferentes grillos y búhos.



34' 54'' – Comienza a sonar el leitmotiv de los Scouts, *Camp Ivanhoe Cadence Medley* compuesta por Peter Jarvis, como música extradiegética, ya que nos situamos en el encuentro entre los Scouts y Sam y Suzy. En esta parte existen diferentes crescendos y decrescendos

de la obra dependiendo de la importancia de la trama o de los diálogos.

35' 12'' – Junto a la obra de Peter Jarvis, que aumenta de intensidad, se incluyen gritos de indios que nos preparan para la pelea que existirá entre los protagonistas de la escena y los Scouts.

35' 20'' – Plano subjetivo desde la moto de uno de los Scouts. Se escucha el sonido que esta produce. En este momento deja de sonar la obra de Peter Jarvis, dejando paso a los gritos de los Scouts, que tras la pelea, son derrotados por Sam y Suzy.



Escena nº14 “VUELTA A LA COMISARÍA” – 36’ 56’’ →38’ 36’’:



36’ 56’’ – Volvemos a la comisaría con un plano general. De fondo, proveniente de la radio, se escucha un tema que no se logra identificar, aunque parece ser de nuevo una canción de Hank Williams. Como música diegética, acompaña

prácticamente durante toda la escena.

38’ 00’’ – Se descubre al personaje de “El Narrador”, y con él se silencia el tema. Les dice dónde encontrar a Sam y Suzy.

Escena nº15 “CHICKCHAW DE LA COSECHA” – 38’ 36’’ → 42’ 42’’:



38’ 36’’ – Con un plano medio nos introducimos en una pequeña cala, cuyo nombre es “Chickchaw de la Cosecha”. En este plano aparece el tocadiscos de pilas del que hablamos en la primera escena, y con él comienza la obra compuesta por

Camille Saint-Saëns *Le Carnaval des Animaux*: “*Voliere*” interpretada por *Leonard Benstein* y *La Filarmónica de New York*. Esta primera parte de la escena sirve de presentación de la “nueva vida” que Sam y Suzy tendrán en dicha cala, a la que llamarán “Moonrise Kingdom”. La obra comienza con un hombre presentando lo que se escuchará a continuación, explicando cómo se imitarán diferentes sonidos de animales con diversos instrumentos, como por ejemplo, los instrumentos de viento que aludirán a las aves, el piano a las fieras. La función que tiene esta obra en esta escena es indicarnos cómo sería la vida en el lugar donde se encuentran, en plena naturaleza.

40' 40'' – En este momento la obra hace un parón debido a la importancia de la acción en esta parte de la escena: Suzy se hace por primera vez pendientes, y el silencio junto a los gritos de Suzy transmiten empatía con el dolor que siente. Cinco segundos después vuelve la obra, donde se escucha de nuevo la voz del hombre que introdujo la obra en el inicio de la escena.

40' 52'' – La siguiente secuencia muestra la parte más íntima de la historia de amor entre los protagonistas, se inicia el leitmotiv de esta historia de amor, pero esta vez la tercera parte llamada “Thesalt Air”. Debido a la importancia del diálogo entre ambos, la función que tiene esta obra es de acompañamiento, que empieza con un tempo lento y se va acelerando conforme pasa la acción.



lo que dices”, y Suzy responde “Yo también te quiero”.

42' 30'' – La obra baja su intensidad: momento melancólico de la escena. La conversación entre los protagonistas se vuelve más seria y tanto la obra como la escena llegan a su momento de decadencia cuando Sam dice “Te quiero, pero no sabes

Escena nº16 “SAM Y SUZY BAILAN”, “DESCUBREN SU ESCONDITE” – 42' 43'' → 46' 33'':



traducida dice “Es el tiempo del amor, el tiempo del noviazgo y de la aventura”. La intensidad del tema baja cuando empiezan a hablar entre ellos, dejándola de acompañamiento.

42' 43'' – Utilizando el mismo plano que nos introducía la cala y con música diegética proveniente del tocadiscos, se escucha el tema de *Françoise Hardy* titulada *Le temps de l'Amour*. Es el momento del baile y del beso. La letra de la canción los acompaña, que

44' 33'' – La canción de Françoise Hardy se utiliza como transición temporal. Ya es de noche. Finaliza *Le temps de l'Amour*, esta vez como música extradiegética, y vuelve a escucharse la obra utilizada anteriormente, *A midsummer Night's Dream*, Act 2 “On the Grounel sleep sound”, aunque la parte donde se escuchan los instrumentos de cuerda. Esta obra también servirá de transición temporal con la siguiente secuencia.

45' 06'' – Escuchándose aun la obra anterior, ya es de día.



45' 15'' – Deja de sonar los instrumentos de cuerda para dejar paso a los instrumentos de percusión que aportan intriga a la escena. Como sonido ambiente se escucha la avioneta que está buscando a los chicos. Esto dejará de sonar siete

segundos después cuando Sam abre la tienda de campaña y descubre al Jefe Scout, a la familia Bishop y al Capitán Sharp fuera esperándolos.

45' 45'' – De nuevo vuelve la obra *A midsummer Night's Dream*, Act 2 “On the Grounel sleep sound” cuando Mr. Bishop se da por vencido ante la situación de la desaparición de su hija. En este momento la obra quiere transmitir tristeza, y para ello se hace uso de un tempo lento y predominio de violines.

46' 08'' – El Jefe Scout le da una carta a Sam escrita por su padre, y aun escuchándose la obra anterior, mientras lee dicha carta se utiliza el efecto de la máquina de escribir. El final de la obra introduce la siguiente escena.

Escena nº17 “VUELTA DE SAM Y SUZY” – 46' 33'' → 48' 01'':



47' 10''- Suzy y Sam vuelven a casa. Con un plano medio nos situamos en el interior del barco en el cual están regresando. El Jefe de los Scouts mantiene una conversación con Sam mientras se escucha *Songs From Friday*

*Afternoons, Op 7: Cuckoo!* interpretado por el *Coro de Downside School* de Londres, compuesta por *Benjamin Britten*. Como música extradiegética, la canción transmite triste que acompaña a la conversación que mantienen entre ellos, donde Sam decide dejar los Scouts.

Escena nº18 “LLAMADA A LOS SEVICIOS SOCIALES” - 48' 01'' → 50' 08'':

48' 01'' – Situados en el exterior del faro, se escucha el sonido de la bocina de un barco. Dos segundos después nos adentramos en el interior del faro, desde donde llaman a los Servicios Sociales.

49' 57'' – Después de la llamada a los Servicios Sociales, comienza la obra compuesta por Franz Schubert e interpretada por *Alexandre Rebner* a la voz y *Christopher Mamien* al piano, titulada *An die Musik*, que sirve de transición espacio/temporal con la siguiente escena, como música extradiegética.

Escena nº19 “DISCUSIÓN ENTRE SUZY Y MRS. BISHOP” – 50' 08'' → 51' 58'':

50' 08'' – Interior de la casa de los Bishop, se escucha la canción anterior, pero esta vez proviene de una radio, o sea, se trataría de música diegética.

50' 55'' – Se produce un silencio en la obra en el momento en el que Suzy le dice a su madre que le odia. Este silencio es utilizado para darle más importancia al diálogo.

51' 04'' – Vuelve a sonar la obra desde el principio, utilizada para finalizar la escena.

Escena nº20 “EL CAPITÁN SHARP HABLA CON SAM” – 51' 58'' → 54' 22'':

51' 58'' – Estamos en el exterior de la comisaría y se escucha como música extradiegética el leitmotiv del Capitán Sharp, *Hank Williams*, con su tema *Ramblin' Man*.

52' 03'' – Interior de la comisaría, y se convierte el tema en música diegética. El Capitán Sharp habla con Sam sobre su relación con Suzy. La canción hace función de acompañamiento, que también se utiliza como transición espacio/temporal con la siguiente secuencia.

53' 56'' – Nos encontramos en la tienda de campaña del Jefe Scout. El tema de Hank Williams baja de intensidad para darle importancia al monólogo que el Jefe Scout realiza. Esta vez podría tratarse también de música diegética, pero no queda muy claro en la escena, ya que no se muestra ningún objeto o instrumento de reproducción musical.

Escena nº21 “REUNIÓN DE LOS SCOUTS” - 54' 22'' → 55' 39'':



54' 45'' – Los Scouts se reúnen para diseñar un plan que ayudará a Sam y Suzy. Comienza a sonar su leitmotiv, *Camp Ivanhoe Cadence Medley* de Peter Jarvis como música extradiegética y con función de acompañamiento.

Escena nº22 “RUPTURA ENTRE EL CAPITÁN SHARP Y MRS. BISHOP” – 55' 40'' → 57' 04'':

55' 40'' – La escena comienza en el exterior de la casa de los Bishop de noche, y para ello ambientan la escena con el sonido de grillos y búhos. También es utilizado para el siguiente plano donde se muestra al Capitán Sharp y Mrs. Bishop dejando su relación.



56' 39'' – El Capitán Sharp entra en su coche y pone la radio, vuelve a sonar Hank Williams, como llevamos citando todo el análisis, leitmotiv del Capitán Sharp, pero esta vez la canción es desconocida, y no podemos nombrar el título.

Escena nº23 “SAM Y SUZY VUELVEN A ESCAPARSE CON AYUDA DE LOS SCOUTS”, “ANUNCIAN LA PRÓXIMA LLUVIA”, “MR. Y MRS. BISHOP HABLAN DE SU RELACIÓN” – 57' 05'' → 01 01' 48'':

57' 05'' – Se muestra un plano de Sam durmiendo y se escucha como sonido ambiente las agujas de un reloj.



57' 43'' – Los Scouts quieren rescatar a Sam, pero él no quiere sin Suzy. En este momento aparece Suzy en el plano y comienza a sonar, con aire de esperanza, la obra *Songs From Friday Afternoons, Op. 7: Old Abram Brown*, interpretado por *El Coro de Downside*

*School*, de *Londres*, compuesta por *Benjamin Britten* y ya se utiliza para toda la escena, mostrando en el:

- 58' 12'' - Todo el recorrido que hacen durante la escapada.
- 58' 42'' - “El Narrador” anuncia la lluvia, transmitiendo que se acerca una gran tragedia a la isla.
- 59' 38'' - Mr. y Mrs. Bishop hablando de su relación.

Se realizan diferentes crescendos y decrescendos a lo largo de la obra, dependiendo de la intensidad de la trama.

01 01' 00'' – Deja de sonar la obra, Suzy lee uno de sus libros a los Scouts sin música de acompañamiento.

01 01' 44'' – Descubren que Suzy ha desaparecido.

Escena nº24 “EL CAMPAMENTO IVANHOE VACIO” – 01 01’ 48’’ → 01 03’ 11’’:

01 01’ 48’’ – Mismo plano de la presentación del Campamento Ivanhoe, donde prevalece el silencio provocado por un campamento vacío.

01 01’ 55’’ – El Jefe Scout sale de su tienda de campaña y empieza a sonar el leitmotiv de los Scouts, como siempre música extradiegética, obra de Peter Jarvis, *Camp Ivanhoe Cadence Medley*, que le hará comenzar el recuento rutinario de cada día.



01 02’ 05’’ – Mientras la obra sigue oyéndose, el Jefe Scout toca la campana para llamar a su tropa a desayunar. Descubre que ninguno de sus chicos se encuentra en el campamento.

01 02’ 28’’ – El Jefe Scout llama vía telégrafo al campamento vecino para anunciar de la desaparición de su tropa. Se realiza el sonido del código morse cuando se muestra en plano el telégrafo del campamento vecino.

Escena nº25 “PRESENTACIÓN CAMPAMENTO FORT LEBANON” – 01 03’ 11’’ → 01 05’ 19’’:



01 03’ 11’’ – Se presenta al otro Campamento, llamado “Fort Lebanon”, con el mismo tono de trompeta utilizado para el Campamento Ivanhoe, de la tercera escena. Música diegética, que simula al llamamiento en pie del

campamento. En este plano general de presentación la música se silencia para dar importancia a la melodía de la trompeta.

01 03' 20'' – Se muestra en plano medio a los Scouts del Campamento Ivanhoe con Sam y Suzy. Vuelve la obra *Camp Ivanhoe Cadence Medley*, como música extradiegética, donde, como música de acompañamiento, se realizan diferentes crescendo y decrescendo como:

- 01 04' 15'' – Crescendo cuando Sam dice: “Ella es mi esposa”.
- 01 04' 28'' – Decrescendo cuando el Jefe Scout del Campamento “Fort Lebanon” les pregunta si están seguros de querer casarse. En este momento casi ni se aprecia la música.

01 04' 58'' – Sam y Suzy se separan del grupo para reflexionar sobre su casamiento. La música se silencia, para simular el vacío de sonido que se provoca cuando se habla en secreto.

Escena nº26 “BODA ENTRE SAM Y SUZY” – 01 05' 20'' → 01 07' 48'':

01 05' 20'' – Sin música, Sam y Suzy se casan. De fondo se escuchan sonidos de grillos, que sirve para ambientar la escena.



01 05' 59'' – Con el efecto de cámara lenta, tras casarse, salen de la iglesia y como acompañamiento suena, de nuevo, la primera parte de la obra de Alexandre Desplat.

01 07' 17'' – Sam y Suzy se van en un barco, y la obra realiza un decrescendo que transmite al espectador que la escena finalizará. Sería una manera de despedir a los protagonistas de la trama de la película. Parece incluso que la obra va a terminar hasta, que en el 01 07' 40'' vuelven de nuevo, y se realiza un crescendo.

Escena nº 27 “HUIDA DE SAM, SUZY Y LOS SCOUTS”, “RESCATE DEL JEFE DE LOS SCOUTS” – 01 07' 48'' → 01 14' 20'':

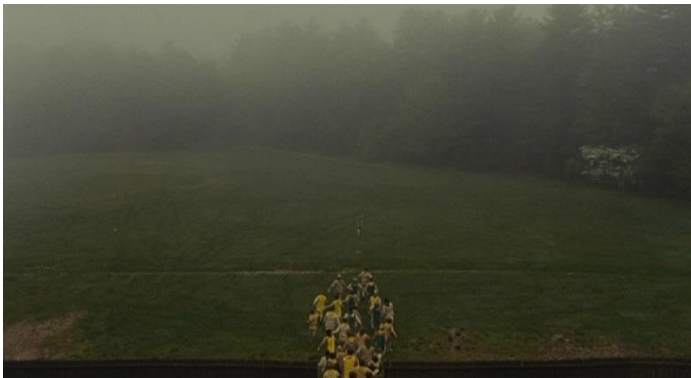




01 07' 48'' – La obra de Alexandre Desplat finaliza en el momento en el que Sam se encuentra con “el Scout malo” cuando decide volver al campamento para buscar los prismáticos de Suzy.

01 08' 20'' – Comienza a sonar un monitor cardíaco, simulando el pitido de cuando algún paciente muere. Este sonido nos adentra al enfrentamiento que habrá entre ambos personajes. Justo en el momento de la pelea, se une el sonido ya existente con el de los gritos de unos indios.

01 08' 35'' – Vuelve la obra de Desplat, pero esta vez la Parte 4-6, titulada “Thunder, Lightning and Rain”. Esta parte de la película se separa en tres partes diferenciales donde escucharemos esta parte de la obra, pero dividida en la parte cuatro – *Thunder*, parte cinco – *Lightning* y parte seis – *Rain*.



-01 08' 35'' Primera parte – Sam huye de los Scouts del “Campamento Fort Lebanon”, que termina en el 01 09' 42'' cuando un rayo alcanza a Sam y se realiza el primer silencio de la obra.

- 01 10' 00'' Segunda parte – Sam, junto a Suzy y los Scouts del “Campamento Ivanhoe” siguen huyendo de los otros Scouts. Los demás se disponen a buscarlos,



entre el Capitán Sharp, el Jefe Scout y la familia Bishop. En esta parte la obra sufre un decrescendo cuando se realizan los diálogos. Gran uso de la campana, advirtiendo de la inundación que está a punto de llegar.

· 01 11' 16'' – La obra realiza una bajada de intensidad. Este

decreciendo que sufre la obra parece haberla silenciado. En este momento de la escena, y jugando con el “silencio”, el río se desborda.

· 01 11’ 56’’ – Uno de los Scouts avisa de esta inundación y de una reunión con los Jefes de esta tropa Scout, con un sonido de trompeta. La obra incluye el sonido de percusión de caja, importante para los Scouts.

- 01 12’ 42’’ Tercera parte – La obra incluye la parte de la percusión a la obra, que recuerda a la obra de Peter Jarvis, leitmotiv de los Scouts. En esta parte el Jefe Scout del “Campamento Ivanhoe” salva al Jefe Scouts del “Campamento Fort Lebanon” de la inundación.

01 14’ 20’’ – Final de la obra.

Escena nº28 “REFUGIO EN LA IGLESIA” – 1 14’ 20’’ → 1 20’ 27’’:



1 14’ 34’’ – Situándonos en el interior de la iglesia, y utilizando un plano donde se muestra un tocadiscos funcionando, hace de la siguiente obra música diegética, que en este caso es la obra “*Noye’s Fludde, Op. 59: The Spacious Firmament on High*” interpretada

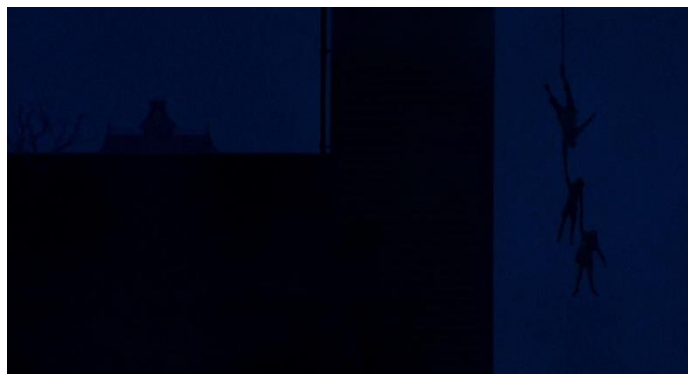
por el *Coro de los Animales* y la *English Opera Orchestra*. Esta obra da un ambiente de reunión en una iglesia, todos juntos, con música de iglesia. La obra se escucha muy de fondo, casi ni se llega a apreciar, con función de acompañamiento y de ambientar la escena.

01 16’ 50’’ – Sonido del órgano de la iglesia para ambientar el momento trágico.

01 17’ 00’’ – Sigue la obra anterior. En esta parte solo suena la trompeta y el coro cantando el *Aleluya*. El Capitán Sharp sale de la iglesia para salvar a Sam y Suzy, que habían llegado a la torre de la iglesia tras la huida. La música sigue siendo diegética si suponemos que proviene de la iglesia.



01 19' 18'' – Suenan las campanas de la iglesia, que perduran hasta el final de la obra.



01 20' 04'' – Los truenos, que llevan sonando desde el inicio de la escena, son cada vez más intensos, y uno de los rayos da en la campana de la iglesia donde se encuentran Sam, Suzy y el Capitán Sharp. En este momento nos encontramos en el punto auge de la obra, que realiza una decadencia hasta que finaliza.

Escena nº29 “EL DÍA DE DESPUÉS” – 01 20' 27'' → 01 23' 33'':

01 20' 27'' – La obra anterior vuelve, esta vez con poca intensidad y siendo música extradiegética con función de acompañamiento. “El Narrador” cuenta los daños que ha causado la tormenta.



01 21' 38'' – Nos situamos en el interior de la casa de los Bishop. Con un plano medio de Suzy leyendo, se escucha, proveniente del tocadiscos de pila, la misma obra que introdujo el film: *The Young Person's Guide to the Orchestra*, que anuncia el final de

la película. Se utilizan los mismos planos que del inicio de la película.

01 22' 06'' – Deja de sonar la obra anterior, y comienza *Songs From Friday Afternoons, Op. 7: Cuckoo!*. Sam, que está en casa de Suzy, se despide de ella. La obra transmite que se trata de un “final feliz”, donde Sam y Suzy pueden estar juntos.



01 23' 33'' – Con el final de la obra, la película acaba con un plano general de “Moonrise Kingdom”.

Escena nº30 “CRÉDITOS” – 01 23' 33'' → Final:

Para los créditos se hace un remix de todas las obras que han ido sonando a lo largo de la película, hasta el 01 26' 07'' que comienza la Séptima Parte de la obra de Desplat, titulada “After the Storm”, que imita a la obra *The Young Person's Guide to the Orchestra*, ya que aparece la voz de una niña presentando cada instrumento que aparece en dicha obra uno a uno para que, al final de la obra, se unan todos –los instrumentos son los citados en la presentación de la obra de Desplat-.

### ***ANEXO III – The Grand Budapest Hotel***

#### **ANEXO III. 1 - Ficha Técnica:**

- Título/Título original: The Grand Budapest Hotel
- Año: 2014
- Duración: 100 min.
- País: Estados Unidos
- Dirección: Wes Anderson
- Guión: Wes Anderson y Hugo Guinness
- Música: Alexandre Desplat
- Fotografía: Robert D. Yeoman
- Reparto:
  - Ralph Fiennes como M. Gustave
  - Tony Revolori como Young Zero Moustafa

- Adren Brody como Dmitri Desgoffe und Taxis
- Willem Dafoe como J. G. Jopling
- Jeff Goldblum como Deputy Vilmos Kovacs
- Saoirse Ronan como Agatha
- Edward Norton como Inspector Henckles
- F. Murray Abraham como Old Zeo
- Mathieu Amalric como Serge X
- Jude Law como El Autor joven
- Tom Wilkinson como El Autor mayor
- Harvey Keitel como Ludwing
- Bill Murray como M. Ivan
- Jason Schwartzman como M. Jean
- Tilda Swinton como Madame D.
- Dirección artística: Stephen O. Gessler
- Vestuario: Milena Canonero
- Montaje: Barney Piling
- Género: Comedia, Drama
- Distribuidora: 20th Century Fox
- Productora: Scott Rudin Productions, Studio Babelsberg, American Empirical Pictures, Indian Paintbrush
- Diseño de producción: Adam Stockhausen
- Producción: Jeremy Dawson, Scott Rudin, Steven M. Rales, Wes Anderson
- Coproducción: Eli Bush, Lila Yacoub, Molly Cooper
- Producción asociada: Octavia Peissel
- Producción ejecutiva: Sam Hoffman
- Presupuesto: 23.000.000,00 \$
- Premios:
  - Oscar a la Mejor Banda Sonora
  - Oscar al mejor diseño de vestuario
  - Oscar al mejor maquillaje
  - Oscar al Mejor Diseño de Producción
  - Globo de Oro a la Mejor Película – Comedia o musical

- BAFTA al mejor maquillaje y peluquería
- BAFTA al mejor guión original
- BAFTA a la mejor música original
- BAFTA al mejor diseño de producción
- BAFTA al mejor diseño de vestuario
- Premio David de Donatello a la Mejor Película Extranjera
- Critics' Choice Movie Award a la Mejor Comedia
- Critics' Choice Movie Award a la Mejor Dirección Artística
- Critics' Choice Movie Award al Mejor Diseño de Vestuario
- Premio WGA al Mejor Guión Original
- National Society of Film Critics Award al Mejor Guión
- Premio Satellite al Mejor Diseño de Vestuario
- Premio Satellite a la Mejor Dirección de Arte y Diseño de Producción
- Costume Designers Guild Award al Mejor Vestuario de Película de Época

### **ANEXO III. 2 – Sinopsis**

El Gran Hotel Budapest narra la historia de Gustave H., el legendario botones de un famoso hotel europeo en el periodo de entreguerras, y de su amistad con Zero Moustafa, un joven empleado al que convierte en su protegido de confianza. La historia trata sobre el robo y la recuperación de un valioso cuadro renacentista de inestimable valor, la lucha por una enorme fortuna familiar; la desesperada persecución en motocicletas, trenes, trineos y esquís; y la más dulce historia de amor. Como telón de fondo los levantamientos que transformaron Europa durante la primera mitad del siglo XX.

### **ANEXO III. 3 – Análisis de la banda sonora<sup>17</sup>**

---

<sup>17</sup> Como aclaración, para no tener que nombrar los términos de “empática” o “anempática” durante todo el análisis del film, hay que decir que toda obra o canción que se utiliza a lo largo de la película se trata de música empática, ya que acompañan perfectamente la acción de cada escena sin hacer al espectador distanciarse de lo que está ocurriendo. Existen escenas donde la música es utilizada como acompañamiento, pero en este caso la música nos acercaría más a la narración.



Escena nº1 “CEMENTERIO OLD LUTZ” - 00’ 00’’ → 02’ 42’’:

00’ 00’’ – Créditos acompañados de silencio.

00’ 38’’ – Créditos, pero esta vez acompañados de la primera obra de la película, titulada *s’Rothe Zäuerli*, interpretada por Öse Schuppel, que se trata de un coro típico de Suiza donde solo participan hombres. A lo largo de todo el film veremos como las obras que aparecen en él serán del estilo de esta última.



01’ 40’’ – El primer plano de la película nos introduce en el “Cementerio Old Lutz”, donde sigue escuchándose la obra anterior, utilizada como música de acompañamiento, siendo así música extradiegética. La función principal de esta obra es la de situarnos en un lugar donde este tipo de música es tradicional y que alude a los alpes. Esta escena enseña como una chica va al cementerio donde hay un pequeño homenaje realizado para el escritor del libro “The Grand Budapest Hotel”, que será presentado más adelante como “El Autor”. Comienza a leer la historia del libro y es aquí donde realmente empieza la película.

Escena nº2 “PRESENTACIÓN DE “EL AUTOR” – 02’ 43’’ → 03’ 24’’:



Con un plano medio se introduce al personaje citado anteriormente, “El Autor”. Durante esta escena no existe ninguna música y “El Autor” presenta la historia que se contará a continuación, escrita por él. El uso del silencio resalta lo que “El Autor” dice.

Escena nº3 “PRESENTACIÓN DE ‘EL GRAN HOTEL BUDAPEST’ EN 1932” – 03’ 25’’ → 03’ 51’’:



“El Autor” comienza la historia y se muestra por primera vez al Gran Hotel Budapest, con ayuda de un plano general que te sitúa en el exterior del mismo y acompañado, con una mínima intensidad casi inapreciable, de la segunda obra del film y primera obra compuesta por Alexandre Desplat, titulada *The Alpine Sudetenwaltz*, donde se escucha solo una trompa de los alpes, como música extradiegética, que pega con la estética de la película.

Escena nº4 “PRESENTACIÓN DE ‘EL GRAN HOTEL BUDAPEST’ EN 1968” – 03’ 52”  
→ 04’ 48”:



03’ 58” – Después de mostrarnos al Gran Hotel Budapest con un plano general, se utiliza otro plano general que nos introduce en el interior del mismo, y junto a este plano comienza lo que sería la tercera obra de la película, segunda obra

compuesta por Alexandre Desplat, titulada *Mr. Moustafa*, que utilizada esta vez para introducirnos en el interior del hotel, será, más adelante, el leitmotiv de Mr. Moustafa, como su propio nombre indica, personaje que será presentado en breve. Esta obra sirve de música de acompañamiento como música extradiegética, una obra compuesta para piano, cuerda y percusión.

Escena nº5 “PRESENTACIÓN DE MR. MOUSTAFA” – 04’ 49” → 07’ 30”:



04’ 49” – Sale por primera vez Mr. Moustafa, por ello la intensidad de la obra anterior sube. “El Autor” se encuentra en Recepción con Monsieur Jean. Junto al diálogo existente entre ellos que crea cierta intriga sobre el personaje de Mr. Moustafa,

la música acompaña perfectamente a la escena, transmitiendo dicha intriga al espectador.



06' 30'' – La obra baja de intensidad en el momento en el que Monsieur Jean le cuenta un secreto sobre Mr. Moustafa a “El Autor”. Esto imita el secretismo existente entre ambos personajes. Durante el resto de la escena, el monólogo realizado por “El Autor” sobre Mr. Moustafa transmite la incertidumbre que tiene sobre dicho personaje. La música en este momento hace función de acompañamiento, de manera extradiegética.

Escena nº6 “PRIMER ENCUENTRO ENTRE MR. MOUSTAFA Y ‘EL AUTOR’” – 07' 30'' → 08' 35'':

07' 30'' – En este momento tiene lugar el primer encuentro entre ambos personajes en los baños del hotel. Durante esta escena no existe música alguna.

08' 14'' - Se realiza un sonido de campana provocado por una de las bañeras del baño. También se escucha a un hombre cantando mientras se ducha para crear ambiente.

Escena nº7 “CENA” – 08' 36'' → 09' 16'':



08' 36'' – Con un plano general nos situamos en el restaurante del hotel donde Mr. Moustafa y “El Autor” van a cenar. Se encuentra vacío y esto provoca un ‘eco’ con cada uno de los movimientos que realiza el camarero (servir las copas, moverse para servir los platos...). Mr. Moustafa se dispone a contarle la historia del hotel a “El Autor”. De fondo se escucha la obra de Desplat, *Mr. Moustafa*, pero esta vez la música proviene de la misma escena, por lo que se convierte en música diegética. Esta obra sirve para crear un ambiente en el restaurante y por ello, ambienta también la escena utilizando una intensidad mínima.

Escena nº8 “PRESENTACIÓN DE MONSIEUR GUSTAVE” – 09' 17'' → 09' 49'':

09' 17'' – Presentación del capítulo 1 “M. Gustave”.

09' 28'' – Entra la siguiente obra de Desplat, titulada *Overture: M. Gustave*, que sirve de acompañamiento para la presentación de este personaje, como música extradiegética. El instrumento que prevalece es la bandurria.

Escena nº9 “PRESENTACIÓN DE MADAME D.” – 09' 49'' → 10' 54'':



09' 49'' – Se silencia la obra anterior cuando se realiza un plano medio de M. Gustave.



09' 53'' – Con un plano medio, exactamente igual al anterior, se presenta al personaje de Madame D. En este momento comienza a sonar *A player for Madame D.*, compuesta también por Alexandre Desplat, que sirve no solo de presentación del personaje, sino como creación de un ambiente de preocupación por la conversación entre Madame D. y M. Gustave como música extradiegética. Como obras escuchadas anteriormente, la bandurria y el piano son los instrumentos que prevalecen.

10' 19'' – M. Gustave se sale de la conversación. En este momento la obra se silencia y resalta el humor absurdo de la conversación entre ambos.

10' 25'' – Madame D. se prepara para irse. Con un plano en el interior del ascensor, comienza a sonar la segunda parte de la obra de *A player for Madame D.*, que es muy parecida a la próxima obra que escucharemos y que citaremos a continuación. Esta obra también es utilizada como música extradiegética de acompañamiento.

10' 49'' – Madame D. se despide de M. Gustave y deja de sonar la obra.

Escena nº10 “PRIMERA APARICIÓN DE ZERO MOUSTAFA” – 10' 54'' → 13' 20'':

11' 05'' – Después de una breve conversación entre M. Gustave y Zero Moustafa (Mr. Moustafa de joven), se cierra el plano medio que presenta a ambos personajes en un plano medio solo de Zero. En este momento comienza la siguiente obra compuesta por Desplat,

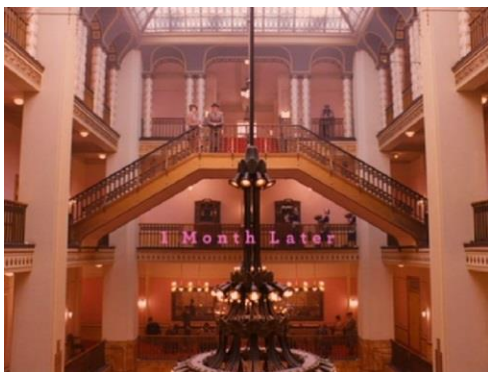


titulada *The New Lobby Boy*. Como hemos dicho antes, esta obra es muy parecida a la segunda parte de *Madame D.* y por ello, el instrumento que predomina es la bandurria, aunque también está compuesta para percusión y contrabajo. Durante toda esta primera parte la intensidad de la obra es mínima, y sirve de música extradiegética.

11' 50'' – La intensidad de la obra sube cuando M. Gustave y Zero entran en el hotel. Esta parte sirve como presentación del personaje de Zero.

12' 40'' – Cuando la conversación entre ambos es lo más importante, la bandurria se silencia y deja solo a la percusión y al contrabajo, como en este momento en el que Zero agradece poder trabajar en el Gran Hotel Budapest. Justo después vuelve a subir la intensidad y reaparece la bandurria. La obra finaliza con la escena.

Escena nº11 “CÓMO SER UN BUEN BOTONES”, “BREVE PRESENTACIÓN DE M. GUSTAVE”, “PRIMERA APARICIÓN DE AGATHA” – 13' 20'' → 16' 39'':



13' 40'' – Con un plano general de la recepción del hotel, nos situamos un mes después. Comienza a sonar la obra titulada *Concerto for Lute And Plucked Strings*, “I. Moderato” interpretada por Siefried Behrend y DZO Chamber Orchestra. Es una de las pocas obras preexistentes en la BSO de esta película. Como música extradiegética, su función es únicamente la de acompañar la escena. Esta obra es típica de época y ambienta muy bien la escena del hotel en la década que se encuentra.

14' 45'' – Se presenta brevemente al personaje de M. Gustave.

15' 05'' – La obra realiza un parón. La historia vuelve a la escena de Mr. Moustafa con “El Autor”, debido a una pregunta que se hace este último sobre el gusto de M. Gustave sobre las mujeres.

15' 10'' – Vuelta al 1932. La obra vuelve a sonar y sigue presentándose a M. Gustave.

15' 45'' – Con un plano general nos introducimos en el cuarto de M. Gustave, y la obra pasa a ser diegética, ya que la está escuchando de una radio.

15' 53'' – Pasamos al exterior del hotel y por ello la obra vuelve a ser extradiegética.



16' 10'' – La obra se silencia y aparece por primera vez Mendl's, la pastelería donde trabaja Agatha, personaje que presentaremos a continuación. Este silencio se realiza para acompañar la incertidumbre del espectador por qué no queda claro quién es ella. Dos segundos después vuelve la obra.

16' 36'' – La obra realiza una cadencia cuando se presenta el segundo capítulo “Madame C.V. D. u. T”, que hará finalizar la obra y con ella la escena.

Escena nº12 “NOTICIA DE LA MUERTE DE MADAME D.” – 16' 39'' → 18' 32'':

16' 53'' – Zero lee una noticia en el periódico, y rápidamente va al Hotel a comunicársela a M. Gustave. En este momento comienza a sonar la segunda parte de la obra *A player for Madame D.* que, como música extradiegética, nos anticipa al espectador que la noticia leída por Zero será sobre Madame D.

17' 40'' – Zero le muestra la noticia a M. Gustave en la que se lee que Madame D. ha muerto. La obra sube de intensidad.

18' 00'' – La obra se silencia cuando deciden ir al velatorio de Madame D.

Escena nº13 “M. GUSTAVE Y ZERO DE CAMINO AL VELATORIO DE MADAME D.” – 18’ 33’’ → 22’ 53’’:



18’ 33’’ – Con un plano general se muestra el exterior del tren donde viajan M. Gustave y Zero con destino al velatorio de Madame D. En este momento se inicia la obra compuesta por Desplat titulada *Daylight Express to Lutz*, que suena como música extradiegética y de acompañamiento. El exterior del tren está nevado, y la obra utiliza unos instrumentos que ambientan la escena, que recuerda a un paisaje en la nieve.

18’ 40’’ – Nos introducimos en el tren y con ello la obra baja de intensidad, para dar importancia a la conversación entre ambos personajes.

18’ 52’’ – Suena el silbido del tren, que ambienta la escena.



19’ 50’’ – El tren frena y suenan los raíles del tren. Está la policía en el exterior, que realiza el cierre de la frontera. La obra realiza un pequeño decrescendo, casi inapreciable, debido al peligro que se presenta a ambos personajes por culpa del cierre. Segundos más tarde suben al tren y silencia la obra.

20’ 48’’ – La segunda parte de la obra *Daylight Express to Lutz*, está compuesta para percusión y viento, que sirve para crear un ambiente inquietante debido al papel racista del ejército contra Zero, que sube de intensidad cuando intentan detenerlo.

21’ 34’’ – Suena un silbato que avisa que va a subir el Inspector Henckles y que silencia la obra, hasta el final de la obra. Como veremos a lo largo de la película, por falta de leitmotiv musical, podríamos decir que el Inspector Henckles cuenta con un leitmotiv de silencio, ya que siempre que aparece no existe música alguna.

Escena nº14 “M. GUSTAVE Y ZERO LLEGAN AL VELATORIO DE MADAME D.” – 22’ 53’’ → 26’ 15’’:

22’ 53’’ – Con un plano general se muestra un taxi en el que están llegando a la casa de Madame D. Junto a este plano se inicia la siguiente obra compuesta por Alexandre Desplat titulada *Schloss Lutz Overture*. Esta obra, como música diegética, es muy parecida a la obra compuesta para el personaje de Zero pero con un tempo más lento.

23’ 04’’ – En el momento en el que suenan los instrumentos de viento, se realiza un plano detalle del escudo de la familia de Madame D. en modo de presentación

23’ 15’’ – M. Gustave y Zero entran a la casa de Madame D. Deja de sonar la obra anterior de Desplat y comienza a sonar *The Family Desgoffe und Taxis*, obra compuesta también por Alexandre Desplat. Como música diegética, sirve de acompañamiento y presentación de la casa de la difunta, compuesta para piano, bandurria y percusión.

23’ 39’’ – M. Gustave se sienta junto al cuerpo de Madame D. y deja de sonar la obra para transmitir la misma tristeza al espectador que el protagonista tiene. Este silencio se mantiene durante cinco segundos hasta que vuelve la obra anterior, pero esta vez junto a la melodía de la obra *A player for Madame D.*, haciendo un juego con ambas obras.

25’ 38’’ – Clotilde, la criada de Madame D., le dice a M. Gustave que debe hablar con M. Serge sobre algo importante. La obra se silencia para recrear la importancia del asunto y dos segundos después la intensidad de la obra sube, y continúa subiendo en crescendo.

26’ 10’’ – M. Gustave y Zero descubren la habitación donde se está leyendo el testamento de Madame D. La obra finaliza y con ella esta escena.

Escena nº15 “TESTAMENTO DE MADAMDE D.” – 26’ 15’’ → 29’ 08’’:





26' 15'' – Se muestra un plano general de la habitación descubierta por M. Gustave y Zero y se descubre que está completamente llena. En este momento comienza a sonar la obra *Last Will and Testament*, una obra trágica compuesta también por Desplat. Como música extradiegética, su intensidad es bastante alta y transmite, con la ayuda de un órgano, la codicia de cada miembro de la familia, que están ahí solamente por el dinero de Madame D.

26' 30'' – Aparece el abogado, Deputy Vilmos Kovacs, para leer el testamento y la obra alude a la obra anterior.

26' 38'' – El abogado hace una seña con los brazos, la obra se silencia para transmitir al espectador la intriga existente en la sala. Con una intensidad más baja, dos segundos más tarde sigue sonando la segunda parte de la obra junto a la lectura del testamento.

27' 38'' – El abogado se dispone a leer una anotación incluida en el testamento a última hora. La obra deja sonando solo a la percusión para darle intriga al ambiente.



28' 09'' – El último legado de Madame D. incluía a M. Gustave. Uno de los familiares, tras la sorpresa, se pregunta quién es él, a lo que M. Gustave, con un plano general donde se le muestra a él junto a Zero, responde. En estos momentos de expectación la obra se silencia.



28' 25'' – El hijo mayor de Madame D., Dmitri Desgoffe, se levanta para acusar a M. Gustave. Esto inicia la tercera parte de la obra con una intensidad mínima casi inapreciable. En un momento de golpes entre Dmitri, M. Gustave y Zero, aparece J. G. Jopling, ayudante de Dmitri y asesino. En este momento la obra realiza un crescendo y realiza un golpe de órgano junto

a un plano medio de él, que transmite la peligrosidad que tiene este personaje. Cinco segundos después, la obra vuelve a su intensidad inicial.

Escena nº16 “M. GUSTAVE Y ZERO ROBAN EL CUADRO ‘NIÑO CON MANZANA’” – 29’ 08’’ → 34’ 02’’:

30’ 52’’ – Tras hablar sobre el testamento de Madame D., donde le deja a M. Gustave el cuadro “Niño con Manzana”, Zero pregunta si puede ir a verlo. Cuando deciden ir, comienza a sonar la siguiente obra compuesta por Desplat, *Up the Stairs/Down the Hall*.

31’ 12’’ – En el momento en el que entran a la habitación donde se encuentra el cuadro y se realiza un plano de presentación del cuadro. La obra se silencia.



31’ 38’’ – Zero anima a M. Gustave en robar el cuadro. Comienza la obra anterior, mezclada con uno de los temas más importantes de la película –asignado anteriormente como leitmotiv de Zero-. Siendo música extradiegética y acompañamiento de la acción, aporta cierto humor absurdo a la escena.

31’ 51’’ – La obra llega a su punto cumbre cuando M. Gustave tiene el cuadro en la mano. De pronto la obra se silencia.

32’ 05’’ – Salen de la habitación y se encuentran con M. Serge y Clotilde, que les pide el favor de envolver el cuadro. Vuelve la obra anterior.

33’ 52’’ – M. Gustave y Zero se despiden de M. Serge y Clotilde, y con el final de la obra, finaliza la escena segundos más tarde.

Escena nº17 “VUELTA AL HOTEL” – 34’ 03’’ → 35’ 26’’:

34’ 03’’ - Junto al inicio de la escena, se inicia también *Night Train to Nebelsbad*, obra compuesta por Desplat, prácticamente idéntica a la obra *Daylight Express to Lutz*





anteriormente escuchada. Como música extradiegética, utiliza una intensidad alta durante se muestra el exterior del tren donde están regresando.

34' 08'' – Cuando nos situamos en el interior de la cabina donde se encuentran M. Gustave y Zero, la obra realiza un decrescendo quedándose así con una intensidad baja. En este momento la bandurria utilizada en casi todas las obras compuestas por Desplat en este film, deja de sonar, dejando solo percusión y viento, que simula el sonido del tren en movimiento.

35' 13'' – M. Gustave decide redactar su testamento y con esto finaliza la obra.

Escena nº18 “LA POLICIA EN BUSCA DE M. GUSTAVE” – 35' 26'' → 36' 45'':

35' 58'' – Tras enterarse M. Gustave y Zero de que la policía se encuentra en el hotel, comienza a sonar la siguiente obra *The Lutz Police Militia* compuesta por Alexandre Desplat, en la cual predomina la percusión, sobretodo la caja. Como música extradiegética y con baja intensidad.

36' 34'' – El Inspector Henckles sale en plano y la obra deja de sonar. Anuncia a M. Gustave que queda detenido por el asesinato de Madame D.

Escena nº19 “M. GUSTAVE EN LA CÁRCEL” – 36' 45'' → 40' 16'':

36' 45'' – Junto al plano que introduce el tercer capítulo, suena la obra *Check Point 19 Criminal Internment Camp Overture*, compuesta por Desplat, que sirve de presentación del capítulo y por consiguiente de la cárcel donde se encuentra M. Gustave. Con intensidad alta y como música extradiegética, esta obra deja de sonar diez segundos más tarde.

38' 57'' – Se hace un flashback con Zero hablando con el abogado Kovacs, que habla sobre M. Gustave como inocente. Se encuentran en un restaurante bastante oscuro, y de fondo, como música diegética, se escucha una obra que no se logra identificar debido a su mínima

intensidad. En el 39' 57'' se vuelve al presente donde Zero habla con M. Gustave donde no se escucha ninguna obra.

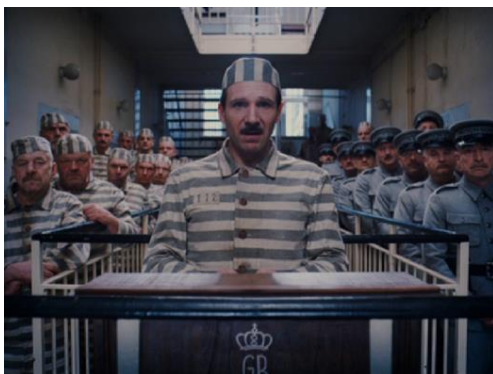
40' 13'' – Comienza a sonar la obra titulada *J.G. Jopling, Private Inquiry Agent*, compuesta por Desplat que sirve, como música extradiegética, para dar paso a la siguiente escena.

Escena nº20 “JOPLING EN BUSCA DE SERGE X” – 40' 16'' → 41' 15'':



Suena la obra, durante toda la escena, que ha servido de transición espacio/temporal, y nos muestran en el plano a Jopling. Esta obra presenta al personaje de Jopling, como su propio nombre indica, *J.G. Jopling, Private Inquiry Agent*, que como siempre, recurre a la bandurria y al tema de la película. Música extradiegética y de acompañamiento.

Escena nº21 “LECTURA DE LA CARTA DE M. GUSTAVE” – 41' 15'' → 42' 05'':



41' 30'' – Zero comienza a leer una carta escrita por M. Gustave para sus empleados. En este momento se muestra un plano de él en la cárcel leyéndola, y de fondo la obra utilizada antes *A player for Madame D.*, como música diegética y de acompañamiento. Transmite tristeza al espectador. Finaliza en el 41' 56'' cuando el plano vuelve al comedor del Hotel

donde Zero está leyendo la carta.

Escena nº22 “JOPLING Y DMITRI HABLAN POR TELÉFONO” 42' 05'' → 42' 12'': Sin anotaciones importantes. Solo destacar el sonido que se provoca cuando hablas por teléfono, ya que la voz de Dmitri, que no se muestra en plano, se difumina.

Escena nº23 “PLAN PARA SALIR DE LA CÁRCEL” – 42' 13'' → 45' 03'':

42' 13'' – Con un plano general nos introducimos en la cárcel. M. Gustave reparte gachas mientras suena como música de acompañamiento *A dash of Salt (Ludwig's Theme)* compuesta por Alexandre Desplat. Esta obra, música extradiegética, está compuesta para percusión, y la intensidad utilizada para esta parte de la escena es mínima, aunque realiza un crescendo en el 42' 47'' cuando se muestran a dos de los presos a los que reparte las gachas. Tras esto se realiza un decrescendo volviendo a la misma intensidad anterior.

43' 08'' – M. Gustave llega a la celda de Pinky, uno de sus amigos en la cárcel, y la obra se silencia.



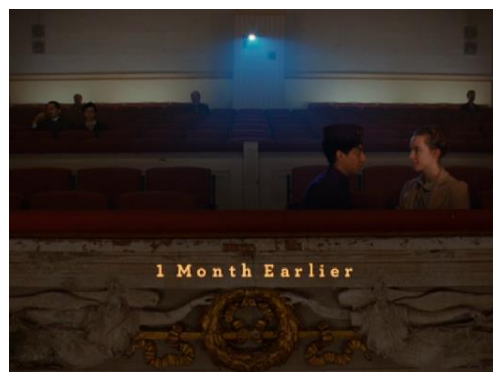
43' 51'' – Aparece el personaje de Ludwig, y de nuevo vuelve a sonar la obra anterior, que lleva de título el nombre de dicho personaje. Éste va a contarle a M. Gustave un plan para escapar de la cárcel. La intensidad de la obra sigue siendo mínima, existen momentos en los que casi no se aprecia.

44' 22'' – Ludwig muestra un mapa de la cárcel a M. Gustave. En este momento la obra realiza un crescendo.

44' 55'' - La intensidad de la obra se mantiene hasta este momento en el que M. Gustave tiene una idea sobre cómo escapar de la cárcel y por ello la obra finaliza junto a la escena.

Escena nº24 “PRESENTACIÓN DE AGATHA” – 45' 03'' → 50' 23'':

45' 03'' – La película vuelve al momento en el que M. Moustafa le está contando la historia a “El Autor”. Es un momento melancólico acompañado perfectamente de silencio.



45' 43'' – Vuelta al 1932. Moustafa cuenta cómo conoció a Agatha mientras suena la obra utilizada anteriormente *Concerto for Lute And Plucked Strings*, “I. Moderato” interpretada por Siefried Behrend y

DZO Chamber Orchestra, como música extradiegética y de acompañamiento.

47' 30'' - Con un plano medio se introduce a Zero y Agatha en un tióvivo y de fondo se escucha, como música diegética, el sonido típico del tióvivo, pero con una intensidad mínima que resalta el diálogo entre ambos.



49' 05'' – Mientras Moustafa cuenta lo enamorado que estaba de Agatha, se utiliza un primer plano de Agatha con un pequeño ralnetí donde vuelve la obra anterior, como música extradiegética, que se mantiene hasta el 50' 00''.

Escena nº25 “INTENTO DE CHANTAJE A KOVACS” “ESCAVANDO EN LA CÁRCEL” – 50' 23' → 51' 54'':

51' 21'' – Con una conversación plano-contraplano entre Kovacs y Dmitri, comienza a sonar la obra, ya escuchada, *J.G. Jopling, Private Inquiry Agent* en el momento en el que Kovacs no acepta el trato con Dmitri. Como música extradiegética y de acompañamiento, sirve como transición espacio/temporal con el siguiente plano.

51' 37'' – Con un plano general se muestra el interior de la celda donde están escavando para poder escaparse. Se escucha la obra anterior que ha servido de transición, como hemos citado anteriormente. En el 51' 54'' la obra sufre un decrescendo en el momento en el que pasa el inspector por la celda y deben guardar silencio, así comportándose como los propios presos.

Escena nº 26 “ZERO LE CUENTA A AGATHA SOBRE EL CUADRO ROBADO” – 51' 55'' → 52' 51'': nada que apuntar en esta escena. Aportar que el silencio destaca el humor absurdo de la conversación entre Zero y Agatha, siendo la parte de Zero más cómica.

Escena nº27 “ASESINATO DE KOVACS” – 52' 51'' → 55' 20'':

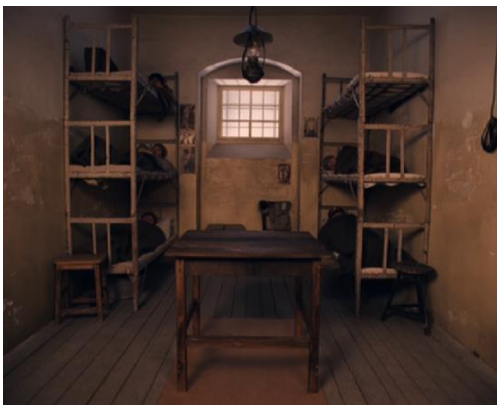
53' 00'' – Mientras Kovacs sale del edificio donde trabaja comienza a sonar la siguiente obra, que también compuesta por Desplat, se titula *The Cold Blooded Murder of Deputy Vilmos*

*Kovacs*. Como música extradiegética y con una intensidad media va transmitiendo un sentimiento de intriga durante toda la escena. Utilización de percusión y órgano –en los momentos en los que aparece Jopling- sobre todo durante toda la obra.

54' 40'' – Jopling alcanza a Kovacs, y por ello la música deja de sonar, ya que ese sentimiento de intriga finaliza.

54' 50'' – Aparece Jopling y comienza a sonar su leitmotiv, *J.G. Jopling, Private Inquiry Agent*, que finaliza diez segundos después, dejando el final de la escena en silencio, donde se muestra un plano general del mismo yéndose de la escena del crimen.

Escena nº28 “M. GUSTAVE ESCAPA DE LA CÁRCEL” – 55' 20'' → 59' 25'':



56' 33'' – Con un plano general nos situamos en el interior de la celda de M. Gustave. En este momento suena la alarma para apagar luces y comienza la obra *Escape* compuesta por Alexandre Desplat cuando comienza la huida de M. Gustave y sus compañeros de la cárcel. Con una baja intensidad que simula el silencio que estos deben guardar para que nadie les escuche, consiste en música extradiegética.

57' 20'' – La obra se silencia cuando uno de los presos descubre que están huyendo e intenta descubrirlos a la policía.

57' 37'' – Tras el intento fallido de este preso, se inicia de nuevo la obra anterior.

58' 17'' – Tras quitar una de las ventanas de la cárcel, los presos que intentan escapar se asoman para ver la altura a la que se encuentran. La obra se silencia junto a la sorpresa que se llevan éstos al ver que es una altura bastante grande. Cinco segundos después vuelve la obra.



58' 40'' – Los guardias los descubren. Se silencia de nuevo la obra. Como hemos visto antes, el silencio representa las dificultades que se han ido encontrando a lo largo de la escapada. Uno de los presos lucha contra ellos y lo único que se escucha son gritos de los guardas mientras se muestra un plano de los presos mirando.

58' 59'' – Finaliza la lucha, sigue la obra y la huida.

59' 25'' – Finaliza la obra cuando M. Gustave sale de la cárcel y se encuentra con Zero.

Escena nº29 “ZERO LE CUENTA A M. GUSTAVE POR QUÉ EMIGRÓ” – 59' 25'' → 01 01' 20'':

01 00' 42'' – Junto a un plano medio de Zero, le responde a la pregunta de M. Gustave sobre por qué emigro. Mientras Zero dice “La Guerra” comienza la obra con el mismo título *The War (Zero's Theme)* compuesta por Desplat, que transmite la tristeza de Zero al espectador. Como música extradiegética y de media intensidad, sirve para acompañar a la acción y por ello transmitir al espectador como hemos dicho antes.

01 01' 20'' – Zero y M. Gustave se dan un abrazo y finaliza la obra.

Escena nº30 “M. GUSTAVE Y ZERO HUYEN”, “INSPECTOR HENCKLES HABLA CON JOPLING” - 01 01' 20'' → 01 02' 56'':

01 01' 20'' – Junto con la bocina de la cárcel anunciando que han escapado y la obra *No safe house* compuesta por Alexandre Desplat inicia la siguiente escena. Esta obra está como música extradiegética, con función de acompañamiento, pero esta vez la intensidad es alta para “unirte” a los personajes en la huida, debido a la utilización de un tempo bastante rápido.





01 02' 00'' - La obra finaliza en el momento en el que aparece en plano el Inspector Henckles en la celda, que como hemos dicho antes, el silencio es el leitmotiv de este personaje, y habla con Jopling, que aparece en la escena de la huida para averiguar quién ha huido y cómo.

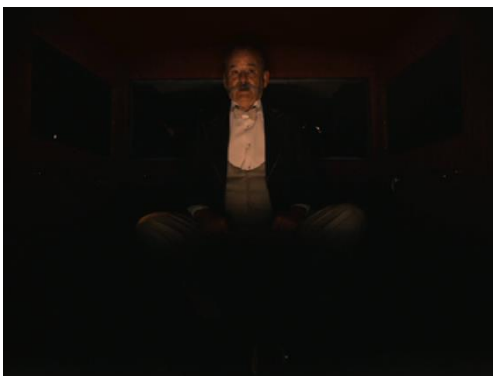
Escena nº31 “PIDEN AYUDA A LA SOCIEDAD DE LAS LLAVES CRUZADAS” - 01 02' 56'' → 01 05' 18'':

01 03' 08'' – Con un plano general introduciendo a M. Gustave y Zero en una cabina telefónica, comienza a sonar la siguiente obra, *The Society of the Crossed Keys* compuesta por Desplat, que presentará a continuación el cuarto capítulo titulado igual que la obra, “La Sociedad de las Llaves Cruzadas”. M- Gustave pide ayuda a esta Sociedad para que le ayuden a escapar. Mientras suena la obra como música extradiegética y con una intensidad alta, se van presentando a los diferentes componentes de dicha Sociedad.



01 04' 55'' – La obra realiza un decrescendo hasta finalizar la obra en el momento en el que se vuelve con un plano general al sitio donde esperan M. Gustave y Zero para resaltar la conversación que existe entre ellos.

Escena nº32 “M. IVAN RESCATA A M. GUSTAVE Y ZERO” – 01 05' 18'' → 01 06' 08'':



Comienza a sonar, a la vez que comienza la escena, la obra compuesta por Alexandre Desplat que se trata del leitmotiv de M. Ivan, uno de los componentes de La Sociedad de las Llaves Cruzadas, que se titula igual, *M. Ivan*,. Con un plano medio se introduce a M. Ivan. La música sirve de música extradiegética y de acompañamiento. Al inicio de la escena la intensidad es alta, pero conforme va avanzando la escena se realiza un decrescendo para que

se escuche la conversación entre ellos. Cuando el plano se va al exterior del coche donde se encuentran, se realiza un crescendo y la obra queda con una intensidad alta.

Escena nº 33 “DMITRI SE DA CUENTA DE QUE EL CUADRO HA SIDO ROBADO” – 01 06’ 08’’ → 01 07’ 06’’:

01 06’ 40’’ – Dmitri se da cuenta que el cuadro de “El niño con manzana” ha sido robado y comienza a sonar *Lot 117*, que con el uso del órgano, parte del leitmotiv de la familia de Dmitri, transmite la rabia de dicho personaje.

Escena nº34 “M. GUSTAVE Y ZERO HABLAN”, “AGATHA DECIDE ESCAPARSE” - 01 07’ 06’’ → 01 09’ 22’’:

01 07’ 25’’ – Se encuentran en el interior de un tren M. Gustave y Zero hablando. En este momento empieza a sonar la obra *Third Class Carriage*, compuesta por Desplat, y con el mismo tema que *Mr. Moustafa*, mientras hablan sobre tener que dejar El Gran Hotel Budapest. Con el uso del piano se transmite la tristeza que ambos sienten.

01 08’ 50’’ – La obra anterior sirve de transición espacio/temporal con el siguiente plano que te sitúa en el cuarto de Agatha que ha decidido escaparse junto a Zero y M. Gustave.

Escena nº35 “INSPECTOR HENCKLESS HABLA SOBRE UN NUEVO ASESINATO”, “EN BUSCA DE M. GUSTAVE Y ZERO” 01 09’ 22’’ → 01 12’ 34’’:



01 10’ 44’’ – Junto a un plano medio de J. G. Jopling, comienza a sonar la obra ya utilizada anteriormente, que se titula *The Cold Blooded Murder of Deputy Vilmos Kovacs*. Esta obra sirve hasta el final de la escena como música extradiegética, con función de acompañamiento y con una intensidad mínima.

Escena nº36 “EN BUSCA DE SERGE X.”, “M. GUSTAVE Y ZERO PERSIGUEN A JOPLING” - 01 12’ 34’’ → 01 18’ 45’’:

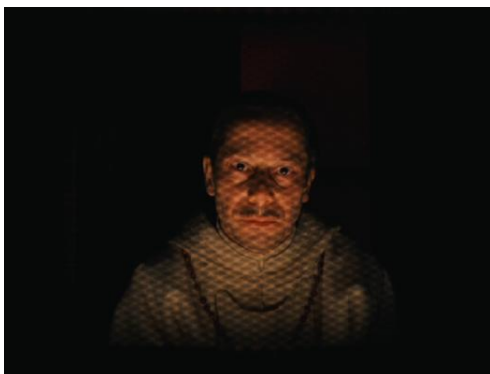




01 13' 34'' – Junto a un plano general, se introduce a M. Gustave y Zero en busca de Serge X. Junto a este plano se inicia la obra *Canto at Gabelmeister's Peak*, compuesta por Alexandre Desplat, que será utilizada a lo largo de la escena como música de acompañamiento, en este momento como música extradiegética.



01 14' 32'' – La obra se convierte en música diegética en el momento en el que M. Gustave y Zero entran dentro de una iglesia y se está cantando el *Kyrie eleison*, introducido en la misma obra.



01 15' 00'' – En el momento en el que M. Gustave y Zero se encuentran con Serge X, la obra se silencia. Este encuentro tiene lugar en el confesionario de la iglesia donde se encuentran. En este momento no existe música por la importancia del diálogo que incluye humor un humor absurdo.

01 15' 45'' – De pronto asesinan a Serge X. y descubren que ha sido J. G. Jopling. En este momento comienza a sonar el leitmotiv del mismo, *J.G. Jopling, Private Inquiry Agent*. M. Gustave y Zero comienza a perseguir a Jopling.

01 15' 56'' – La obra se silencia cuando salen de la iglesia y no lo encuentran.



01 16' 03'' – Se muestra a Jopling huyendo en esquís. En este momento vuelve a sonar la obra anterior, *Canto at Gabelmeister's Peak*, con una intensidad muy alta, como música extradiegética y de acompañamiento. M. Gustave y Zero salen detrás de él. Durante toda esta parte se hace una unión entre

ritmo musical y ritmo visual, debido a la velocidad de la obra que la convierte en música de persecución.

01 17' 00'' – La persecución ha terminado, por ello la obra finaliza.

01 17' 12'' – De nuevo comienza la obra anterior cuando se descubre a M. Gustave que está a punto de caer por un precipicio. La intensidad es mínima, pero la utilización de órgano le aporta intriga a la escena, ya que Jopling intenta tirar a M. Gustave.

01 17' 50'' – Cuando Zero salva a M. Gustave, tirando a Jopling por el precipicio, la obra se silencia cuando descubren al Inspector Henckless. Deciden huir hacia el hotel

Escena nº37 “VUELTA AL HOTEL PARA RECUPERAR EL CUADRO” - 01 18' 45'' → 01 24' 01'':

01 19' 30'' – Situándonos en el interior del hotel, comienza a sonar la siguiente obra compuesta por Alexandre Desplat, que se titula *A Troops Barracks (Requiem for the Grand Budapest)*, como música extradiegética y de intensidad alta. En esta parte Agatha entra al hotel para intentar recuperar el cuadro. Durante toda esta escena suena la obra citada, pero siempre que hay alguna conversación, se realiza un decrescendo para darle importancia a ésta, realizando un crescendo al final de dicha conversación.



01 22' 08'' – Dmitri persigue a Agatha en busca del cuadro “Niño con manzana”, y como hemos podido comprobar a lo largo del estudio, el órgano es el instrumento representativo de la familia de Dmitri, porque refleja la parte de “los malos” en el film. En este momento se realiza un plano medio de Dmitri, que aporta el instrumento del que hemos hablado a la

obra. Este instrumento deja de sonar cuando aparecen en plano M. Gustave y Zero.

01 22' 43'' – Dmitri saca una pistola para disparar a M. Gustave y Zero, y la obra se silencia. Con la música en silencio, empieza una batalla a disparos de pistola entre algunos huéspedes del hotel y solo se escuchan dichos disparos.

01 23' 13'' – Aparece el Inspector Henckless para comprobar que ocurre en el hotel. Junto a esto comienza de nuevo la obra, pero esta vez con una intensidad mínima.

01 23' 25'' – Se silencia la obra que permite escuchar los gritos de Agatha. Zero, al darse cuenta de que provienen de fuera del hotel, sale tras ella. En estos momentos, cinco segundos más tarde, comienza de nuevo la obra con una intensidad alta. Acompaña a la obra el sonido ambiente de los disparos que se están realizando en el interior del hotel.

01 23' 56'' – Zero cae junto a Agatha desde la altura de dos pisos, y en este momento se silencia la obra, ya que se descubre una carta confidencial detrás del cuadro.

Escena nº38 “SE LEE LA CARTA CONFIDENCIAL”, “FINAL DE LA HISTORIA DE M. GUSTAVE, ZERO Y AGATHA” - 01 24' 01'' → 01 29' 03'':



01 24' 01'' – Cuando se señala la carta encontrada detrás del cuadro, comienza la siguiente obra *Cleared of All Charges*, compuesta por Alexandre Desplat, que introduce la escena. Con un plano general que nos introduce al interior del hotel, aparece el Inspector Henckless que se dispone a leer dicha carta. La obra como música extradiegética, con el bombo como instrumento principal, que aporta intriga a la escena, sirve como acompañamiento de la acción.

01 24' 20 – En este momento la obra cambia de todo, y se vuelve alegre cuando se lee en la carta que todas las propiedades de Madame D. van a manos de M. Gustave. Tras esto, Mr. Moustafa –con voz en off- explica cómo le cambió la vida a todos tras este acontecimiento.



01 25' 53'' – Con un plano general nos situamos en la boda entre Zero y Agatha. Comienza a sonar la siguiente obra, también compuesta por Desplat, *The Mystical Union*. Junto con este plano y esta obra, Mr. Moustafa cuenta como M. Gustave murió y Agatha y el hijo que tuvieron también, por culpa de la gripe prusiana y recuerda la última vez que estuvieron los tres juntos. Utilizada como música extradiegética y con baja intensidad, esta obra transmite

tristeza al espectador, junto con las palabras de Mr. Moustafa.

01 28' 05'' – El tren donde viajan Agatha, Zero y M. Gustave frena. Entran unos guardas y se silencia la obra. Los guardas matan en ese momento a M. Gustave por defender a Zero.

Escena nº39 “VUELTA AL 1968, FINAL DE LA HISTORIA” - 01 29' 03'' → Final:

01 29' 03'' – A la vuelta al 1968, termina la historia de M. Gustave. Suena como música de acompañamiento el leitmotiv de Mr. Moustafa, *Mr. Moustafa*. Como música extradiegética con baja intensidad. Al final de esta obra, “El Autor” se despide de Mr. Moustafa y comienza a escribir la historia.

01 30' 44'' – Para terminar la película, se utiliza la obra con la que se empezó el film, *s'Rothe Zäuerli*, interpretada por Öse Schuppel, donde aparece “El Autor” en la actualidad, y el cementerio de Lutz, último plano de la película.

01 31' 30'' – Créditos finales con la misma obra.