



Facultad de
Comunicación y Documentación

UNIVERSIDAD DE GRANADA

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

TRABAJO FIN DE GRADO

WES ANDERSON. UNA ESTÉTICA POP DE LA NOSTALGIA.

Presentado por:

D^a. Alicia Manuel de Céspedes Barberena

Tutor:

Prof. D. Antonio Jesús Alías Bergel

Curso académico 2017 / 2018

D.:Antonio Jesús Alías Bergel, tutor del trabajo titulado **Wes Anderson. Una estética pop de la nostalgia** realizado por la alumna **Alicia Manuel de Céspedes Barberena**, INFORMA que dicho trabajo cumple con los requisitos exigidos por el Reglamento sobre Trabajos Fin del Grado en *Comunicación Audiovisual* para su defensa.

Granada, 4 de Junio de 2018

Fdo.: _____

Por la presente dejo constancia de ser la autora del trabajo titulado **Wes Anderson. Una estética pop de la nostalgia** que presento para la materia Trabajo Fin de Grado del Grado en **Comunicación Audiovisual**, tutorizado por el profesor **Antonio Jesús Alías Bergel** durante el curso académico 2017- 2018.

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.

04 / Junio / 2018

Fecha

Firma

ÍNDICE

1.- Introducción	11
1.1.- Objetivos	16
1.2.- Metodología	17
Parte 1: prolegómenos discursivos para una estética de wes anderson: posmodernidad y nuevo cine americano.....	21
Capítulo 1. Sobre la Posmodernidad y el cine.....	23
1.1.- Aproximación a la contracultura en Estados Unidos.....	
1.2.- De la posmodernidad al discurso posmoderno: estrategias para el hacer estético.....	30
1.3.- Cine posmoderno: El cine de la nostalgia.....	33
1.4.- Wes Anderson como cineasta posmoderno.....	35
Parte 2: Elementos cinematográficos de la estética de Wes Anderson: análisis y refutación de un ideario.....	41
Capítulo 1. Wes Anderson: de <i>Bottle Rocket</i> a <i>The Grand Budapest Hotel</i>	43
1.1.- El origen de una estética propia: <i>Bottle Rocket</i> y <i>Rushmore</i>	44
1.2.- El desarrollo incomprendido de la imagen pop: <i>The Royal Tenenbaums</i> , <i>The Life Aquatic with Steve Zissou</i> y <i>The Darjeeling Limited</i>	49
1.3.- La perfección de la complejidad. Nostalgia a través de la imagen pop: <i>Fantastic Mr. Fox</i> , <i>Moonrise Kingdom</i> y <i>The Grand Budapest Hotel</i>	70
Capítulo 2. Por una estética de la nostalgia en el cine de Wes Anderson (fetichismos, tecnología y pop).....	88
2.1.- Mismo grupo de trabajo y actores recurrentes.....	
2.2.- Planos y movimientos de cámara.....	89
2.3.- Simetría.....	92
2.4.- Animación en stop-motion artesanal.....	93
2.5.- Sin tecnologías.....	94
2.6.- <i>Futura</i>	
2.7.- Diálogos.....	95
2.8.- Planes y explicaciones visuales.....	
2.9.- Banda sonora.....	96
2.10.- Color.....	

3. CONCLUSIONES.....	105
BIBLIOGRAFÍA.....	107
ANEXOS.....	115
ANEXO I. IMAGEN RETRO EN <i>THE ROYAL TENEBBAUMS</i> (2001).....	
ANEXO II. AMARILLO, AZUL Y ROJO EN <i>THE LIFE AQUAZTIC WITH STEVE ZISSOU</i> (2004)	121
ANEXO III. COLORES VINTAGE EN <i>FANTASTIC MR. FOX</i> (2009).....	127
ANEXO IV. A TRAVÉS DE UNOS PRISMÁTICOS.....	131
ANEXO V. EL ARCOÍRIS VINTAGE DE <i>THE GRAND BUDAPEST HOTEL</i> (2014).....	137

RESUMEN

Existen muchos estudios sobre la estética de Wes Anderson, y de Wes Anderson como autor posmoderno. Sin embargo, existen pocos, y menos en español, que aúnen ambas partes y hagan un estudio de cómo sus orígenes y los movimientos socioculturales que procedieron a las décadas en que vivió su infancia y adolescencia, afectaron a su manera de entender el mundo y su forma de contar historias.

Se propone, entonces, un estudio de la realidad social y cultural americana de los años cincuenta y sesenta, así como del momento la posmodernidad y los referentes visuales, cinematográficos y musicales de Wes Anderson para poder identificar, en su filmografía, los elementos que configuran su estética de la nostalgia que, a través de una iconografía pop, lo configuran como máximo exponente de la nueva «nueva ola americana» y, en definitiva, como autor posmoderno.

Abstract

There are many studies on the aesthetics of Wes Anderson, and of Wes Anderson as a postmodern author. However, there are few, even less in Spanish, that unite both parties and make a study of how his past and the sociocultural movements that proceeded the decades in which he was a child and a teenager, affected his way of understanding the world and his way of telling stories

That way a study is proposed about the reality of the society and the culture of America in the fifties and sixties, as well as about postmodernity and the visual, cinematographic and musical referents of Wes Andersos, in order to identify, in his filmography, the elements that comprise his nostalgic aesthetics that, through a pop iconography, make him the greatest exponent of the new "new American wave" and ultimately, a postmodern author.

1.- INTRODUCCIÓN

Poco podía imaginarse el señor Niépce en su pequeño estudio de Le Gras en los años treinta del siglo XIX, que aquella imagen que capturó de los tejados que se veían desde su ventana con su nuevo invento para plasmar la realidad sobre una superficie, supondría el principio de un arte y una disciplina que cambiarían la forma en que gran parte de la humanidad percibe el mundo conformando, casi doscientos años después, una sociedad absolutamente visual y basada en la imagen.

Ya la pintura y la escultura habían logrado captar y congelar escenas sobre un lienzo o sobre un bloque de piedra, pero la invención de la fotografía, o para ser más exactos del daguerrotipo, en 1839, supuso el comienzo de una imparable carrera que acabaría por creando una sociedad de la imagen en la que *una imagen vale más que mil palabras*.

En sus comienzos, la fotografía era tomada como un mero instrumento, una herramienta que solo los entendidos eran capaces de utilizar porque eran necesarios conocimientos de química para poder revelar las imágenes que, capturadas a través de una lente, eran fijadas sobre una placa de cobre o cristal mediante la utilización de vapores de mercurio. Además, una cámara fotográfica, antes de la invención de la película de celuloide a mediados de los años 1880, e incluso durante varias décadas después, era algo que no todo el mundo podía costearse. Así, la fotografía quedaba limitada a los profesionales de esta disciplina, que ofrecían sus servicios a todo aquel que pudiera necesitar una imagen fotográfica, ya fuese para fines personales o comerciales. Más adelante, a finales de la década de 1890 y gracias al rollo de celuloide del señor Eastman¹, los Hermanos Lumière patentaron su cinematógrafo dando vida sin saberlo a lo que posteriormente se convertiría en el mundo del cine.

En el ámbito de la imagen fija, gracias a este rollo de celuloide y del imparable desarrollo de las máquinas fotográficas fue posible la captura de instantáneas, y más tarde, gracias a su abaratamiento, tuvo lugar el nacimiento del fotoperiodismo y, poco después el de la fotografía como arte.

Aunque durante las primeras décadas del cine hubiese algunos creadores que pintaban

¹ George Eastman fue un inventor americano que en 1884 patentó una película transparente y flexible montada sobre un soporte de papel. Esta primera película se enrollaba en un aparato montado en una cajita, a la que llamó *Kodak*, que comercializó por el módico precio de 25 dólares. Estas cámaras fotográficas se enviaban a la empresa fabricante para su recarga. Eastman llegó a ser un gran empresario y organizó una empresa a la que llamó *Eastman Kodak Company* en: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/eastman_george.htm (Última vez visitado: 20-abril-2018).

a mano el celuloide para sus películas², la producción de imágenes a principios del siglo XX y hasta bien entrados los años cincuenta fue mayoritariamente en blanco y negro³. Es por esta razón que, en el momento en que la producción sencilla y asequible de imágenes en color fue posible, el cine adoptó el color como un elemento indispensable para dar realismo y credibilidad a las imágenes y no tanto como un elemento narrativo o artístico en sí mismo. Además, todos los medios nacientes en este momento, tanto televisión, como revistas y periódicos, comenzaron a reproducir también imágenes a color. No es de extrañar, entonces, que al ser el color un elemento más de las producciones masivas acabara por normalizarse y darse por sentado. A fin de cuentas, muchas veces en nuestra vida cotidiana damos el color por sentado porque nuestra visión es en color.

En el ámbito artístico, sin embargo, la cosa cambia. Los artistas utilizan todos los elementos de que disponen para crear y el color es un elemento altamente expresivo. Entre las décadas de 1960 y 1980 comenzaron a aparecer artistas de la imagen, tanto fotógrafos como cineastas, que por influencia de las vanguardias y los movimientos culturales y sociales del momento, como veremos en el desarrollo de este estudio, crean una nueva corriente estética en la que el color adquiere un nuevo rol que el cine y la fotografía *mainstream* obvian por completo

Desde sus orígenes, muchos artistas y cineastas lucharon tenazmente porque tanto la fotografía como el cine se consideraran un arte y no una simple técnica, y cuando esto se hubo conseguido, a mediados de la década de 1950, aparecieron cineastas en Europa que fueron más allá de lo normativo y comenzaron a experimentar con el medio. Así, apareció la Nouvelle Vague Francesa, o la nueva ola del cine francés, que posteriormente se extendió a todos los continentes, creando así una nueva ola de cine en muchos lugares y con diferentes características.

Estos artistas nuevos, comenzaron a «pensar con la cámara», creando planos que eran bellos en si mismos. Dejaron de tratar temas políticos y sociales para empezar a mirar hacia dentro de ellos mismos, expresándose como artistas a través de un nuevo medio, utilizando ahora temas como lo efímero de la vida humana, retratando momentos bellos de la vida solamente por su propia belleza, o rescatando temas de su propia vida creando historias autobiográficas como hicieron Jean-Luc Godard, François Truffaut o Roman Polanski.

² George Méliès pintaba a mano el celuloide de gran parte de sus películas.

³ Aunque durante el siglo XIX la fotografía en color se estudió en numerosas ocasiones y existían diferentes sistemas de obtención de imágenes en color, su producción era muy aparatosa y no fue hasta 1942 que Kodak comenzó a producir películas de negativos en color con las que se podían conseguir también negativos en color. La primera película instantánea en color la produjo la casa Polaroid en 1963.

Wes Anderson es un autor contemporáneo perteneciente a la nueva “Nueva Ola Americana” que sucedió a la Nueva Ola Americana de cineastas de los años sesenta en Estados Unidos, y que admite tener a estos tres autores mencionados como grandes referentes en su forma de hacer cine. No solo en sus historias en sí, sino que también pueden verse elementos comunes con estos cineastas en los planos y movimientos de cámara que utiliza, así como en las paletas de color que utiliza y que conforman su estética.

Así, Wes Anderson es un ejemplo muy interesante de autor que utiliza el color como un elemento expresivo en la narración. Es conocido por películas como *The Royal Tenenbaums*, *Moonrise Kingdom* o *The Grand Budapest Hotel*, y utiliza el color de forma magistral, creando un imaginario único y una estética muy característica que hacen que su trabajo sea fácilmente reconocible. Crea historias de ficción que incluyen elementos que están inspirados en su propia vida, con temas como las familias desestructuradas, el romance juvenil o los jóvenes adultos que viven una realidad mucho más cruda de la que están preparados para vivir.

La estética de Wes Anderson se caracteriza enormemente por un sentimiento de nostalgia que consigue a través de muchos elementos que, además, lo caracterizan como un autor posmoderno. Así, utiliza el color como un elemento más para su creación artística, pero también utiliza la banda sonora de forma muy acertada, movimientos de cámara y planos que ha adoptado de sus referentes así como otros propios, trabajando siempre con el mismo director de fotografía, Robert Yeoman, y elaborando diálogos ingeniosos e historias llenas de referencia a la cultura popular, que son interpretadas por un elenco de actores a los que recurre constantemente, como Bill Murray, Owen Wilson y Jason Schwartzman entre otros, y cada vez más actores. Así, todos estos elementos contribuyen a la creación de un universo en el que tienen cabida todas sus películas y en el que cualquier personaje de una de sus historias se sentiría en casa en cualquier otra.

La sociedad actual está viviendo una crisis enorme, y la fantasía es ahora más importante que nunca. Partiendo de una base absolutamente biológica, nuestro instinto de supervivencia se ha visto frustrado por nuestra forma de vida acomodada, de forma que la sociedad del «primer mundo» vive en una continua crisis existencial que se traslada al ámbito intelectual.

Los temas elegidos por Wes Anderson para su ficción hablan, fundamentalmente, de problemas del primer mundo como veremos más adelante. Son problemas que se viven de

puertas hacia dentro como las crisis emocionales y la superación personal, así como crisis en la relaciones interpersonales tanto a nivel familiar y doméstico como con el resto del mundo.

Actualmente necesitamos la fantasía más que nunca, ya que es nuestra manera de tratar de escapar o de lidiar con esas crisis intelectuales que acechan a la sociedad acomodada y fundamentalmente blanca del «mundo desarrollado» y no solo a nivel cinematográfico, sino también a nivel de contenidos en Internet, publicitarios y artísticos, el color está irrumpiendo ahora como un elemento fundamental en la creación de imágenes.

Nos encontramos en un momento de cambios y de revoluciones sociales, así como de crisis políticas, pero también en un momento en el que la nostalgia del pasado está más presente que nunca, y cada vez más, en muchos aspectos del día a día. Encontramos nostalgia en la música, en la moda, en la publicidad y en el arte, y el cine de Wes Anderson está repleto de nostalgia gracias a todos estos elementos que lo caracterizan.

Esta nostalgia es, a simple vista, transmitida enormemente por el color. El color tiene un enorme peso en el resultado final de la imagen, pues es decisivo a muchos niveles (psicológico, intelectual y subconsciente) para transmitir el mensaje eficazmente, pero también lo son la banda sonora, y las referencias que abundan en los mensajes que recibimos continuamente.

En los últimos años, con el auge de redes sociales como Instagram, la imagen está ocupando cada vez más tiempo de los usuarios, no solo como un objeto de estudio sino también de ocio. Este tipo de redes se está viendo inundado por una tendencia vintage cada vez más evidente que se consigue, sobre todo, a través de la edición de color, ya que se basan sobre todo en la imagen fija.

Se está viendo la importancia de una composición correcta e intencionada del color, de forma que éste sea un aliado a la hora de transmitir un mensaje y no un simple elemento añadido que pueda o no aportar realidad a la obra, e igual ocurre con el sonido. La elección de estos elementos es muy importante a la hora de crear una atmósfera determinada en la obra resultante, ya sea fija o en movimiento, y es por eso que en la edición y la posproducción en el mundo de la imagen se le está dando cada vez más peso a su correcto tratamiento, y cada vez existen más artistas que se suman a esta ola vintage que inunda de nostalgia las redes sociales y el arte.

Este estudio surge a partir de la observación de las actuales tendencias que hacen que las imágenes que observamos a diario como consumidores de redes sociales y de arte, ya sea éste fotografía, cine, o audiovisual en internet, que inundan de nostalgia y elementos vintage

los mensajes que recibimos de ellos.

Resulta muy interesante encontrar directores que, como Wes Anderson, sepan destacar y crear tendencia en un mundo tan saturado de imágenes y de influencias, destacando con una estética tan personal como la suya. Así, se propone con este proyecto, realizar un pequeño estudio de su obra para ver su proceso de evolución como autor que lo ha consagrado como uno de los máximos exponentes en el cine indie posmoderno y que, además, está causando admiración en un público cada día más amplio.

Comienzan a aparecer cada vez más estudios en inglés sobre la estética de Wes Anderson pero ninguno en español que trate de analizar, de la manera más completa posible, la procedencia de aquellos elementos que lo convierten en un autor posmoderno. Asimismo, resulta interesante y necesario estudiar los orígenes de los autores para poder comprender con más profundidad la procedencia de los mensajes que transmiten.

La Universidad de Granada ofrece en su currículum materias sobre la historia del cine y los movimientos sociales e intelectuales ocurridos durante el siglo XX y que en la actualidad aún siguen teniendo vigencia, por lo que resulta interesante realizar un estudio en el que puedan combinarse ambos conocimientos analizando la obra de un autor en concreto en el que puedan verse reflejados, y Wes Anderson resulta idóneo para tal fin.

1.2.- OBJETIVOS

Los objetivos que se proponen para este proyecto sobre Wes Anderson son los siguientes:

En primer lugar, realizar un estudio de la biografía de Wes Anderson para comprender las motivaciones del director a la hora de crear historias. Así, para poder conocer la razón de ser del cine de Wes Anderson, se estima necesario hacer un estudio de la realidad social y artística que se configuró en Estados Unidos durante la contracultura en la década de 1960.

Por otra parte, como ya existen estudios sobre la estética de Wes Anderson⁴, sin embargo, se propone un acercamiento a los elementos propios de su cine que lo configuran como un autor posmoderno. Asimismo, al ser el pastiche uno de los elementos que caracterizan al cine posmoderno, se considera necesario tratar de conocer quiénes son los referentes fundamentales del director para tratar de identificar cuáles son las influencias que recibe a la hora de hacer películas.

En segundo lugar, realizar un análisis de la obra de Wes Anderson en el que se pueda ver el proceso de evolución que atraviesa el autor desde su primera película *Bottle Rocket* (1992) hasta *The Grand Budapest Hotel* (2014).

El último objetivo de este proyecto consistirá en realizar, tras conocer su obra y su evolución, un pequeño análisis de los elementos que conforman su estética y que la hacen fácilmente reconocible al público. También, estudiar cómo algunos de esos elementos que conforman la estética que caracteriza las películas de Wes Anderson, como el color y la banda sonora, contribuyen a crear una estética *vintage*, alimentando la nostalgia que respira, en su conjunto, la filmografía de este cineasta.

⁴ Entre estos estudios se encuentran referencias utilizadas para el desarrollo de este proyecto, como *Color Theory and Social Structure in the Films of Wes Andersons* de A. Vaughn Vreeland, o *El paradigma de la apropiación pop en Wes Anderson* de Paula Blanco Ballesteros, entre otros estudios y documentos que se centran bien en lo posmoderno de Wes Anderson o bien en su uso del color, pero no en las dos cosas.

1.3.- METODOLOGÍA

Este estudio sobre la estética del cineasta posmoderno Wes Anderson, parte del interés por la imagen y el color, así como por los elementos nostálgicos que podemos encontrar en los productos audiovisuales en la actualidad. Así, para la elaboración de este proyecto, se han tomado las siguientes lecturas como referente, algunas de las cuales se basan en la crítica cinematográfica a partir de la teoría del *auteur* en la que el director de la película es el autor de la misma, atribuida a los críticos de cine franceses de la revista *Cahiers du Cinéma* que, como Truffaut o Godard, posteriormente pasaron a formar parte de la Nouvelle Vague o Nueva Ola Francesa:

- **The Wes Anderson Collection (2013).** Matt Zoller.

Matt Zoller, amigo durante muchos años de Wes Anderson y admirador de su trabajo, hace una serie de ensayos y entrevistas con el director sobre sus películas, desde *Bottle Rocket* (1992) hasta *Moonrise Kingdom* (2012).

Este trabajo muestra al lector muchos de los entresijos de las diferentes fases de la creación de los largometrajes, desde qué inspira o qué referentes tiene el director para llegar a una idea base para la escritura del guión, así como qué tiene lugar durante la producción y la posproducción de las películas, además de curiosidades sobre el director y sus preferencias personales del director.

- **El paradigma de la apropiación pop en Wes Anderson.** Paula Blanco Ballesteros

Esta autora realiza un estudio sobre el nuevo lenguaje de la posmodernidad en el cine, así como el paradigma de la apropiación pop en Wes Anderson, valiéndose del análisis de *The Royal Tenenbaums*.

Así, en el paradigma de la posmodernidad, concluye que Wes Anderson es un autor pop-posmoderno pues pertenece a una nueva generación de directores que surgen entre las décadas de 1980 y 1990, que superan a los autores posmodernos ya que superan de alguna manera la posmodernidad haciendo suya una iconografía pop, recuperando elementos *vintage* y utilizando el color de una forma absolutamente personal, creando un universo único y particular, propio de cada director de esta nueva generación.

- **Color Theory and Social Structure in the Films of Wes Anderson (“0015).** A. Vaughn Vreeland.

El uso del color de Wes Anderson, con paletas de colores brillantes y únicas, a lo largo de su carrera cinematográfica le ha ayudado a conformar un estilo único e inconfundible.

Con este estudio, A. Vaughn Vreeland establece que el uso del color de este director está relacionado con sus experiencias personales, que proyecta a través de sus personajes; de forma que el color se conecta así con estructuras sociales y roles familiares.

- **Post-Pop Cinema. The Search for Meaning in the New American Film (2007).** Jesse Mayshark Fox.

A principios de la década de 1990, artistas como Quentin Tarantino, David Foster Wallace o Kurt Cobain contribuyeron a la formación del paradigma cultural de la pop-posmodernidad.

En el cine, aparece un nuevo grupo de artistas cinematográficos que empiezan a desarrollar un nuevo estilo y sensibilidades acordes a éste. Así, mediante este estudio, Fox Mayshark hace un recorrido por las obras de autores como Wes Anderson, Sofia Coppola o David O. Russell, y demuestra los elementos en común que unen a todos estos autores en la búsqueda de un nuevo significado en el cine americano.

Como complemento a estas lecturas, se ha realizado un visionado reiterado de las películas que componen la filmografía de Wes Anderson, así como de entrevistas, tanto en formato audiovisual como escrito, en las que el director responde a preguntas sobre el rodaje y curiosidades de las películas, y sobre sus referentes artísticos, tanto gráficos, como cinematográficos y musicales. Finalmente, también se han estudiado las características socioculturales del momento de la posmodernidad, y la posmodernidad misma, ya que este director pertenece a la generación de directores que se conoce como la nueva «Nueva Ola Americana», que creció en los años sesenta y setenta, justo después del estallido de la contracultura americana.

Este proyecto cuenta con dos partes fundamentales. En un primer lugar, analizamos los prolegómenos discursivos para una estética de Wes Anderson, donde se estudian los

momentos socioculturales y contraculturales que precedieron a la posmodernidad, la posmodernidad misma y autores europeos que revolucionaron el cine en la década de los cincuenta y que formaron parte de las nuevas olas de cine europeo.

En segundo lugar, se estudia la filmografía de Wes Anderson para encontrar aquellos elementos cinematográficos que configuran su estética pop llena de nostalgia, de modo que pueda reafirmarse la posmodernidad que sigue vigente en su cine.

PARTE 1

PROLEGÓMENOS DISCURSIVOS PARA UNA ESTÉTICA DE WES ANDERSON: POSMODERNIDAD Y NUEVO CINE AMERICANO

CAPÍTULO 1. SOBRE LA POSMODERNIDAD Y EL CINE

1.1.- APROXIMACIÓN A LA CONTRACULTURA EN ESTADOS UNIDOS.

Gran parte del cine de Wes Anderson trata temas que pertenecieron a su propia juventud, y que están relacionados con el momento político y social que vivía el Estados Unidos de la Guerra Fría. Durante esta etapa se vivieron revoluciones culturales, sociales y políticas; momentos de gran convulsión social que, como es lógico, afectaron también a la vida privada de las familias norteamericanas.

La Guerra Fría fue un episodio de la historia lleno de enfrentamientos políticos, sociales, militares, tecnológicos e informativos que se inició al finalizar la Segunda Guerra Mundial, dividiendo al mundo en dos grandes bloques: el bloque Occidental (de ideología capitalista, liderado por Estados Unidos) y el bloque del Este (de ideología comunista, liderado por la Unión Soviética).

Las tensiones de la posguerra durante la segunda mitad de la década de 1940 se prolongaron hasta la disolución de la Unión Soviética en 1991. Ninguno de los bloques atacó directamente al otro (razón por la que el conflicto se llamó «guerra fría»), pero las diferentes contiendas que se llevaron a cabo para imponer su ideología crearon, en consecuencia, multitud de movimientos pacifistas, sobre todo en Estados Unidos, y una gran cantidad de movimientos contraculturales que posteriormente tuvieron influencia también en los medios, el arte y la música.

Todas estas tensiones previamente mencionadas produjeron en la sociedad, especialmente en los jóvenes y universitarios, una enorme desconfianza hacia los gobiernos imperantes y la moral social establecida, de modo que surgieron una gran cantidad de movimientos contraculturales que expandieron y diversificaron los discursos, creando así una enorme variedad de perspectivas sobre la realidad que terminaron por configurar una sociedad multicultural.

Los teóricos de la posmodernidad hablan de la crisis de la modernidad, del momento en el que las ideologías político-filosóficas establecidas hasta el momento, el capitalismo o los credos imperantes comienzan a sufrir una importante crisis debido a la disconformidad que sufren las nuevas generaciones antes ellos. Así, Jean-François Lyotard, en su libro *La condición posmoderna* (1979) dice que la posmodernidad es una «condición», un estado caracterizado por el fin o la inoperancia de las ideologías modernas basadas en los valores

fundamentales de la Ilustración: el libre uso de la razón, la autonomía y la emancipación. David Lyon también se refiere a la posmodernidad como el agotamiento de la modernidad, ya que se produce un agotamiento de la razón de forma generalizada, de forma que se desestructuran las jerarquías del conocimiento, del gusto y la opinión establecidas, perdiendo así la autoridad su lugar privilegiado, y se acaba imponiendo una visión «débil» de la ciencia.

Esta modernidad de la que hablan estos estudiosos de la posmodernidad, en los años en los que estalló la Guerra Fría, hace referencia a unos valores o formas de entender la vida de una sociedad gobernada por la *tecnocracia*⁵: «Una sociedad absurdamente superficial y conformista, con una completa indecisión e incapacidad para presentar alternativas a la calidad de la vida americana, su enojoso anticomunismo y, por encima de todo, su incapacidad absoluta para sostener cualquier iniciativa que merezca la pena en el marco puramente político» (Roszak, 1970, pg. 39-40), en palabras de Theodore Roszak.

La tecnocracia se sustenta en el control de la sociedad a través de la creación de una falsa ilusión de libertad en las personas. Todos los elementos que hacen a una persona realmente libre están así manipulados por una serie de expertos creadores de falsas imágenes con las que se aliena a la sociedad para hacerle creer que lo es. Entre estos elementos podemos encontrar «educación y de búsqueda de la verdad», pero realmente se trata de hacer que los jóvenes necesiten la burocracia a través de sociedades anónimas, sindicatos, etc.; «libre empresa», que realmente se trata de un sistema de manipulación del mercado para convertir a las personas en consumidores forzados; «ocio creador», consistente en vacaciones idílicas o extensiones universitarias del arte, pero reservado a una élite pudiente de la sociedad; «pluralismo», aunque en realidad es un truco de las autoridades para permitir a todos tener una opinión propia de forma legítima y, de esta forma, poder ignorar cualquier disconformidad que pueda surgir; «democracia», pero realmente se trata de una opinión pública expresada a través de una muestra al azar, a la que se le pide que elija sí o no como

⁵ Es la forma social en la cual una sociedad industrial alcanza la cumbre de su integración organizativa. Es el ideal que los hombres suelen tener en mente cuando hablan de modernizar, poner al día, racionalizar o planificar. Para superar los desajustes y fisuras anacrónicos de la sociedad industrial, la tecnocracia opera a partir de imperativos incuestionables, tales como la necesidad de más eficacia, seguridad social, coordinación en gran escala de hombres y recursos, crecientes niveles de abundancia y manifestaciones del poder colectivo humano cada vez más formidables. La meticulosa sistematización que "Adam Smith celebrara en su conocida fábrica de alfileres se extiende ahora a todas las áreas de la vida, dándonos una organización humana comparable a la precisión de nuestra organización mecánica material. Llegamos así a la era de la ingeniería social en la que el talento empresarial ensancha su campo de operaciones para orquestar todo el contexto humano que rodea al complejo industrial. La política, la educación, el ocio, las diversiones, la cultura en su conjunto. los impulsos inconscientes e, incluso, como veremos, la protesta contra la tecnocracia misma. todo se convierte en objeto de examen puramente técnico y de manipulación puramente técnica. Se trata de crear un nuevo organismo social cuya salud dependa de su capacidad para mantener latiendo su corazón tecnológico (Roszak, p.19-20, 1970).

respuesta a una serie de preguntas prefabricadas, de modo que los que fabrican las preguntas pueden fabricar así una votación a medida; «debate», pero en realidad se trata de encuentros preparados para crear contenido en la parrilla televisiva, siendo el único objetivo el dar una imagen de competencia por parte de los debatientes; «gobierno por consentimiento de los gobernados», pero tampoco esto llega a ser del todo realidad ya que siempre existirá un organismo político o militar que nadie ha elegido y que tomará decisiones sin que nadie pueda opinar al respecto (Roszak, 1970, pg. 29-31).

Esta es una estrategia del capitalismo para, en su afán de lucro, controlar todos los aspectos de una sociedad que, alienada, no es consciente de la manipulación a la que es sometida. No obstante, aun si el capitalismo no existiese, según Roszak la tecnocracia se mantendría en su lugar, ya que es el «producto de un industrialismo acelerado y maduro». El problema fundamental al que se enfrenta la sociedad es el enorme *paternalismo* de un grupo de expertos dentro de un sistema socioeconómico organizado de tal forma que no hay más remedio que depender de ellos (Roszak, 1970, pg. 33).

Sin embargo, no es de extrañar que la generación adulta este momento se deje someter por la tecnocracia, ya que les precede un período de miedo e inseguridades causadas por el recuerdo de la crisis del 27 con la caída de la bolsa de Wall Street, el cansancio y la confusión producidos por la Segunda Guerra Mundial y la gran búsqueda de seguridad después de esta, el terror de la guerra nuclear de la Guerra Fría o los años de la caza de brujas, etc.

Resulta lógico, entonces, que los movimientos contraculturales que comenzaron a surgir a mediados de la década de 1950 fuesen protagonizados por jóvenes y universitarios, ya que consisten, precisamente, en una rebeldía por parte de la juventud hacia la actitud pasiva y alienada de la generación adulta ante este panorama de control social que la tecnocracia ejerce. Pero además de la inhibición paternal, hay otros factores sociales y psicológicos que explican el porqué del predominio de jóvenes disconformes en la cultura americana, como el hecho de que más del cincuenta por cien de la población es menor de veinticinco años en este momento histórico.

Los expertos de la sociedad de consumo se dan cuenta del gran porcentaje de la población que es joven, la gran cantidad de dinero que mueven y la cantidad de tiempo libre del que disfrutan, de modo que los medios ayudan a consolidar la conciencia de edad, tanto en jóvenes como adultos, y ayudan a dotarles de conciencia de número. A esto se le suma que un gran porcentaje de esa población joven es universitaria, ya que la educación universitaria se convierte en el modelo educacional característico de los jóvenes de clase media.

La universidad es una de las herramientas primordiales de la tecnocracia, pues es ahí donde sus expertos se forman, y precisamente son los estudiantes de humanidades y sociología los que descubren que la sociedad, finalmente, lo que quiere son técnicos y no filósofos (Roszak, 1970, pg. 41-43).

Por otra parte, la tolerancia en la crianza de los niños durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, que les da tantas libertades y privilegios, ha creado una infantilización de los jóvenes de clase media con unas consecuencias bastante corruptoras, dando lugar a jóvenes mal preparados para la vida real con fantasías infantiles que mantienen hasta etapas muy tardías. Es entonces cuando acaban por estrellarse contra la realidad de la tecnocracia, que de repente les exige concesiones propias de un mundo adulto. Algunos de estos jóvenes consiguen ajustarse a las exigencias de esta vida adulta; pero otros, los incorregibles, no, que acaban por politizarse o desaparecer (Roszak, 1970, pg. 46-47).

Son estos jóvenes *incorregibles politizados* los que tuvieron un enorme peso en la aparición del movimiento de la contracultura en la década de 1960, muy influenciados por la Generación Beat. Hicieron surgir movimientos estudiantiles y universitarios por los derechos de asamblea y libertad de expresión, movimientos ambientales como consecuencia de la enorme industrialización que tuvo lugar durante aquellas décadas, movimientos feministas, la revolución sexual y movimientos pacifistas en pos de los derechos civiles de los ciudadanos negros; pero también muchos de estos jóvenes desarrollaron un creciente interés por el uso de drogas recreativas.

El aumento exponencial del uso de la marihuana durante este período, especialmente en los campus universitarios, propició la formación de una dinámica social antisistema. Asimismo, la clasificación de la marihuana como narcótico dio lugar a que los jóvenes con interés en el uso de sustancias estupefacientes lo hicieran de forma clandestina, dando lugar al surgimiento de culturas underground.

La Generación Beat fue un movimiento literario iniciado durante la década de 1950 por un grupo de autores que influenciaron los movimientos contraculturales y políticos de Estados Unidos y que, posteriormente, se extendieron a todo el mundo. Los elementos centrales de este movimiento eran el rechazo a los valores morales clásicos estadounidenses, el uso experimental de drogas recreativas, libertad sexual y la adopción de creencias y prácticas orientales religiosas.

Durante la década de 1960, todos estos elementos propios de la Generación Beat

fueron incorporados al movimiento hippie y a otros movimientos contraculturales.

Los principales exponentes de la Generación Beat fueron Allen Ginsberg, con su poema *Aullido* (*Howl*, 1956); William S. Burroughs, con *Almuerzo desnudo* (*Naked lunch*, 1959); y Jack Kerouac, con *En el Camino* (*On The Road*, 1957). La obra de Kerouac, *En el camino*, es una obra autobiográfica basada en sus viajes por Estados Unidos y México, y es el pilar fundamental para la Generación Beat, ya que en ella habla de poesía, drogas, sexo, así como de un modo de vida bohemio y romántico, que posteriormente adoptarán los *hippies* como parte de su movimiento contracultural. Por su parte, *Howl* fue un documento fundamental para la contracultura, segundo Roszark, pues en él Ginsberg habla de experiencias personales relacionadas con las drogas y la sexualidad de forma explícita. Es una poesía que muestra un enorme y profundo dolor ante el estado angustioso en el que se percibía al mundo y que él y sus amigos más próximos habían experimentado de primera mano en las cloacas, los *ghetos* y las instituciones mentales. Este poema es un alarido de pena para Ginsberg:

*I saw the best minds of my generation destroyed by madness,
starving hysterical naked,
dragging themselves through the negro streets at dawn looking
for an angry fix,
angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly
connection to the starry dynamo in the machinery of night,
who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up smoking
in the supernatural darkness of cold-water flats floating
across the tops of cities contemplating jazz,
who bared their brains to Heaven under the El and saw
Mohammedan angels staggering on tenement roofs
illuminated,
who passed through universities with radiant cool eyes
hallucinating Arkansas and Blake-light tragedy among
the scholars of war,
who were expelled from the academies for crazy & publishing
obscene odes on the windows of the skull,
who cowered in unshaven rooms in underwear, burning their
money in wastebaskets and listening to the Terror through*

*the wall, [...]*⁶.

Con este poema, Ginsberg encendió la chispa que dio lugar a una nueva consciencia naciente en la juventud americana, y posteriormente la europea, creando un nuevo sujeto político que se rebelaría contra lo establecido o lo normativo a través de elementos como arte, suponiendo el comienzo de lo que sería la posterior sociedad multicultural consecuencia de los movimientos contraculturales de la década de 1960.

Uno de los elementos más significativos de la Guerra Fría fue la implicación de ambos bloques, el Occidental y el del Este, en diferentes conflictos bélicos en el continente asiático. La intervención del Gobierno estadounidense en la guerra de Vietnam durante la segunda mitad de la década de 1960 dio lugar a numerosos grupos y movimientos de protesta anti-guerra, muchos de los cuales fueron asociados al movimiento hippie. Esto puede explicarse por la implicación de muchos grupos activistas hippies en el Movimiento por los Derechos Civiles de la primera mitad de la década, que se movilizaron por el país y participaron en muchas sentadas y marchas en contra de la segregación en los estados del sur.

Con motivo de la implicación de Estados Unidos en la guerra de Vietnam, a los jóvenes les fueron entregadas cartas de alistamiento al ejército. La oposición a esta guerra comenzó en los campus universitarios, y como símbolo de protesta muchos jóvenes quemaron sus cartas de alistamiento. La primera quema de cartas se produjo el 12 de mayo de 1964, en Nueva York. Otra quema de cartas de alistamiento se produjo en la Universidad de Berkeley en California, en mayo de 1965.

Por otra parte, los movimientos contraculturales, también ecologistas, se caracterizaron por la preocupación por los efectos que la contaminación, la basura o conflictos bélicos como el de la guerra de Vietnam pudieran tener sobre el medio ambiente. Además, en el contexto de la vuelta a la naturaleza, una gran cantidad de comunas se movieron desde las ciudades hasta el campo. La vida en comunas fue un elemento muy característico del movimiento hippie.

Los *niños de las flores* de San Francisco o *hippies*, nombre por el que comenzaron a identificarse gracias a los periódicos locales, adoptaron un estilo propio con una nueva indumentaria y un nuevo tipo de apariencia (que incluía el cabello largo y barba en los

⁶ Howl, poema de Allen Ginsberg, consultar en: <https://www.poets.org/poetsorg/poem/howl-parts-i-ii> (Última visita 20-abril-2018).

hombres), experimentaron con drogas psicodélicas, vivieron en comunas y desarrollaron una escena musical propia, así como su propia filosofía de vida que incluía perspectivas anti-sistema y antiguerra, además de la creencia en el amor libre y la adopción de medicinas alternativas y dietas poco convencionales.

La vida en comunas se explica por el afán de vivir lo más lejos posible del sistema establecido, ya que rechazaban muy activamente tomar parte del *statu quo* convencidos de que cambiarían la sociedad escapando de ella. En estas comunas, además, creían en los derechos de los niños, consistentes en otorgarles una libertad absoluta.

La revolución sexual que vino de manos de la contracultura americana fue un movimiento social que puso en tela de juicio todo lo establecido en relación con la sexualidad y los vínculos interpersonales en Estados Unidos, extendiéndose a todo el mundo entre las décadas de 1960 y 1980.

Esta liberación sexual normalizó el sexo fuera del matrimonio heterosexual cisgénero y monógamo, la utilización de anticonceptivos, el sexo prematrimonial, la homosexualidad y otras formas de sexualidad alternativa, así como la legalización del aborto.

Esta revolución sexual también tuvo que ver con el movimiento contracultural feminista. El objetivo principal de esta segunda ola de feminismo, que comenzó a principios de la década de 1960 y duró prácticamente hasta 1980, era obtener, más allá del sufragio femenino, más igualdad para las mujeres que, hasta el momento, habían quedado relegadas al hogar, encargadas del cuidado de los hijos y las tareas domésticas. Esto también provocaba que muchas veces quedaran confinadas en el hogar, aisladas de temas políticos, económicos y legales.

Esta segunda ola de feminismo, a diferencia de la primera, que se centró principalmente en la obtención del sufragio universal y el voto femenino, se abrió a temas más amplios como la sexualidad, la familia, el lugar de trabajo, los derechos reproductivos y las desigualdades sociales entre hombres y mujeres. Asimismo, se llamó la atención sobre temas como la violencia doméstica y las violaciones maritales, y los derechos de custodia en las leyes de divorcio.

Por su parte, el movimiento LGTB de finales de la década de 1960, que duró hasta mitad de la década de 1980, animaba a gays y lesbianas a tomar parte en actos radicales para defender el orgullo gay. La forma más básica de activismo LGTB, sin embargo, consistía en *salir del armario* con familiares y amigos, y vivir la vida abiertamente como una persona gay

o lesbiana.

Durante este período se celebraron marchas políticas anuales en las ciudades más grandes en junio para conmemorar la redada de Stonewall que se produjo en las primeras horas de la mañana del 28 de junio de 1969, en Greenwich Village, Manhattan, Nueva York. Esta redada policial desembocó en una serie de actos violentos por parte de miembros de la comunidad LGTB, constituyéndose en el primer y más importante evento del movimiento por la liberación gay en Estados Unidos.

Aunque el movimiento incluía a todas las personas LGTB, en aquellos primeros años se utilizaba el término *gay* para unificarlos a todos. Posteriormente se adoptó el término *lesbiana*, y finalmente, a finales de la década de 1980 y 1990 se comenzó a utilizar el concepto *queer*.

1.2.- DE LA POSMODERNIDAD AL DISCURSO POSMODERNO: ESTRATEGIAS PARA EL HACER ESTÉTICO

La posmodernidad es un paradigma potenciado por los nuevos medios de comunicación de masas, emergentes durante las décadas de 1950 y 1960, que dieron visibilidad a todos estos discursos nacientes, *debilitando* el relato unitario de la modernidad que se había establecido, rompiendo los valores morales imperantes y las concepciones sociales aceptadas únicamente hasta el momento, es decir, creando una realidad fragmentada en la que ya no existen roles establecidos ni realidades únicas y verdaderas. Impera ahora lo efímero, propio de una sociedad de consumo posindustrial creada por estos medios de comunicación masivos, la información, la electrónica, las altas tecnologías, etc. Se pasa del texto impreso a la pantalla de televisión, del logocentrismo al iconocentrismo.

Jean-François Lyotard ya hace referencia a esto en *La condition postmoderne* en 1979. Habla de una crisis de los relatos únicos de la modernidad. La posmodernidad elimina cualquier discurso totalizador que trate de instaurarse en la sociedad, fijándose así nuevas formas de contemplar el mundo. La pluralidad, la fragmentación y la diversidad son ahora las nuevas normas para entender a la sociedad, y se hace necesario desdibujar los límites establecidos, eliminar las barreras estilísticas, genéricas y disciplinares para eliminar cualquier forma de clasificación.

De acuerdo con Alfonso de Vicente, la posmodernidad sustituye la visión integradora

de la Ilustración por lo fragmentario, la dispersión, la sensibilidad hacia la diferencia y la pluralidad, por la subjetividad y el individualismo, negando el conocimiento total y objetivo e imponiendo la subjetividad como única verdad posible. Asimismo, según Lyon, la posmodernidad puede ser vista como una discusión sobre la realidad, ya que «uno de los temas básicos del debate posmoderno gira en torno a la realidad, o irrealidad, o multiplicidad de realidades».

Liotard habla de la crisis de los relatos únicos en el tiempo al hablar de la condición posmoderna, eje básico para poder delimitar la nueva concepción de cultura que adquiere la sociedad a partir de la décadas de 1960 y 1970. Asimismo, Lyotard introduce los conceptos de multiplicidad, heterogeneidad e incredulidad ante los metarrelatos. La condición posmoderna elimina cualquier narración totalizadora que pretenda gobernar el complejo terreno de actividad discursiva del mundo (Lyotard, 2008, pg. 9-10). La posmodernidad, pues, fija nuevas pautas para entender la sociedad y, por extensión, la cultura y las artes.

Alfredo Saldaña habla de una «sensibilidad posmoderna» que se define por la desconfianza hacia los discursos ideológicos y estéticos sistemáticos y por la defensa de la libertad del artista al margen de prejuicios estéticos. Asimismo, en palabras de Alfonso de Vicente, «sería contradictorio hablar de un estilo posmoderno en cuanto que la posmodernidad niega la posibilidad de articular un lenguaje de validez universal, como el que pretende todo estilo». Así pues, al hablar de posmodernidad no podemos hablar de un estilo como tal, sino de un marco o una «condición» bajo la que nace el arte de la posmodernidad o lo posmoderno.

Lo posmoderno es una corriente artística que, aunque mantiene algunos vínculos con la tradición estética, evita el elitismo y tratan de unir las formas culturales *altas* y *bajas* en una estética que todo el público sea capaz de reconocer, utilizando técnicas como la cita y el pastiche, la ironía y la intertextualidad, tratando siempre de establecer que cualquier significado proviene de una construcción histórica y social.

Lo posmoderno se adueña de imágenes ya existentes en la cultura popular de modo que pone de manifiesto lo artificial, lo poco original y lo poco convencional de las imágenes que dominan la sociedad, creando una crítica hacia las ideologías sociales hegemónicas. Este arte también pone de manifiesto el poder que la imagen y las representaciones tienen sobre la subjetividad y forma de ver el mundo de cada individuo, y adoptan de nuevo lo kitsch que los modernistas denigraban, así como la cultura de masas y los objetos de la vida cotidiana y la

cultura pop.

La cultura pop, heredera de los valores iniciados en el movimiento *pop art*, aporta a la posmodernidad el valor iconográfico de la sociedad de consumo como temática de la obra. Es un arte urbanita, nacido en las grandes ciudades, ajeno por completo a la naturaleza, que emplea imágenes populares dotándolas de un nuevo sentido para adoptar una postura crítica ante la sociedad de consumo.

«La cultura popular se ha convertido en el tesoro de cada vida, a menudo es el único marco común y referencial más allá de razas, sexo, clase y otras divisiones sociales. La cultura popular parece, así mismo, haber reemplazado los símbolos religiosos, la historia, los rituales y las tradiciones orales como fuente de reconocimiento inmediato» (Jaap, 2005, pg. 6).

La intertextualidad tiene un enorme peso en el arte posmoderno. Esta teoría estipula que todo texto guarda relación con todos los textos que le han precedido, según Santos Zunzunegui. Asimismo, los textos se entrecruzan, se modifican, se enriquecen, etc., a través de elementos como citas, referencias, pastiches, reescrituras, parodias o ironías, entre otros. De igual manera ocurre con el cine y el resto de las artes. Las nuevas tecnologías han creado en la era posmoderna una cultura global ya que se vuelve posible la comunicación y transmisión instantánea de ideas e imágenes entre diferentes lugares del mundo. Esta intertextualidad hace también que aparezcan la nostalgia y elementos retro en las narraciones, ya que se reciclan antiguos géneros y estilos, utilizándose ahora en nuevos contextos.

También, según Juan Martín Prada, el apropiacionismo crítico, propiciado por esta intertextualidad ya comentada, es otro de los parámetros básicos de la posmodernidad y consiste en la radicalización de los recursos como la cita, la alusión o el plagio. De modo que la apropiación se convierte en un «desdoblamiento del original». Además, Prada incide en que es necesario delimitar temporalmente esa apropiación, ya que de lo que realmente se trata aquí es de la reubicación contextual de las imágenes y los conceptos, partiendo de la base de la teoría de la intertextualidad.

1.3.- CINE POSMODERNO: CINE DE LA NOSTALGIA

La posmodernidad tuvo influencia en todas las artes así que, como es lógico, también tuvo influencia en el ámbito cinematográfico. El cine de la posmodernidad se caracteriza por estar cargado de autorreferencialidad, intertextualidad e hibridación genérica; y se rechaza el realismo, la mimesis y las formas narrativas lineales.

Con la llegada de la década de 1990, Estados Unidos ve nacer una nueva generación de cineastas que pasará a llamarse nueva «nueva ola americana», la cual se identifica con la noción de autor moderno unido a un lenguaje posmoderno, de modo que las barreras de la posmodernidad se desdibujan creando así el cine que conocemos como posmoderno o cine pop-posmoderno.

La teoría del autor posmoderna, de acuerdo con Steven Connor, define a un autor todopoderoso y creador, distante, que es resultado de una cultura que mezcla múltiples estilos y que da lugar a una polifonía de voces descontextualizadas. Además, este tipo de autor adopta personajes clichés, así como argumentos y temáticas, que reutiliza en una multitud de obras diferentes, así como en diferentes contextos dentro de cada una. Es así como el pastiche se convierte en una de las cualidades fundamentales de este nuevo tipo de cine.

Según Ruiz de Samaniego, además, fomentado por el pastiche, este cine pop-posmoderno se caracteriza por una *nostalgia del presente* que consiste en una mirada continua hacia el pasado creando una pasión por lo retro bastante patente en todas las obras, enfocado sobre todo hacia lo estético. A esto hay que sumar la pasión de estos directores por una estética pop, las imágenes de marca, colores brillantes y saturados y estéticas con una reminiscencia muy evidente de los años sesenta, así como un enorme gusto por la música rock y pop de esta misma época. Asimismo, las influencias que reciben estos directores penetran en lo más profundo de sus películas, de forma que consiguen eliminar las barreras entre géneros históricamente establecidas.

Esta nueva «nueva ola americana» incluye a una nueva generación de directores cuyo trabajo gira en torno, según Jesse Fox Mayshark, a los esfuerzos de una generación por encontrar el sentido de la vida y su lugar en el mundo, y no buscan trascendencia a través de lo espiritual. El núcleo familiar es uno de los temas principales de estos autores, filtrado a través de una mirada trágica o trágicamente cómica.

Esta es una generación de directores que creció entre los años setenta y ochenta, marco en el que el papel de la mujer cambia en la sociedad, dejando atrás el rol de ama de casa e

incorporándose al mundo laboral. Es por eso que el lugar de la madre como núcleo familiar y a la vez como profesional fuera del entorno doméstico, otro tema predilecto de esta generación, es un reflejo del entorno familiar en el que estos directores crecieron. Algunos de ellos proceden de hogares felices y otros de familias divorciadas, aunque todos de clase media alta, y que coinciden en el sentimiento de abandono, alienación y frustración hacia sus familiares directos. Además, el hecho de que todos estos directores sean de ascendencia caucásica influye en la manera en que tratan el espectro racial en sus películas. Los personajes de otras razas son frecuentemente considerados como «otros» otra cultura, otra raza. Son personajes exóticos y fascinantes que adoptan en ocasiones un papel cómico, pero sobre todo, el de personaje secundario que ayuda a un protagonista a conseguir un objetivo.

Por último, es interesante resaltar que todas estas películas se producen en los años que preceden y suceden al 11 de septiembre de 2001, ya que se puede apreciar en estas obras un enorme peso de confusión sobre el liberalismo americano. Estos directores podrían clasificarse en sus políticas como «de puertas hacia dentro», pues se preocupan principalmente por asuntos de identidad, raza y género u orientaciones sexuales; pero la relación entre ellos y el mundo se ve condicionada por el dinero y la sociedad que, en cualquier caso, determinan su lugar en el mundo. (Fox, 2007, pg. 1-14).

Este nuevo movimiento cinematográfico que hemos denominado pop-posmodernidad o nueva «nueva ola americana» se caracteriza por la ausencia de una identidad grupal o ideológica entre sus miembros, creando un conjunto muy heterogéneo que incluye a directores como Michael Gondry, Spike Jonze, Sofia Coppola o Wes Anderson.

1.4.- WES ANDERSON COMO CINEASTA POSMODERNO

Algunos escritores de casa y extranjeros han acusado al nuevo artista de nihilismo y de anarquía. El artista americano podría cantar alegremente y sin cuidado, sin desesperación en su voz—pero entonces no reflejaría ni a la sociedad ni a sí mismo, sería un mentiroso como todos los demás. Con el alma del hombre siendo aplastada por las cuatro esquinas del mundo de hoy, con los gobiernos asaltando a su persona con la enorme maquinaria de la burocracia, la guerra y los medios de comunicación de masas, él siente que la única manera de preservar al hombre es fomentando su sentido de rebelión, su sentido de desobediencia, incluso a costa de la anarquía manifiesta y del nihilismo. Todo el paisaje del pensamiento humano, tal y como se acepta públicamente en el mundo occidental, ha de darse la vuelta. Todas las ideologías públicas, valores y formas de vida deben ponerse en duda, atacarse. “¡Huélelo y drógate, tal vez así todos lleguemos a la respuesta! ¡No abandonéis el barco!”, exclama Allen Ginsberg. Y sí, el artista se está drogando con la muerte de su civilización, respirando sus gases venenosos. Y sí, definitivamente nuestro arte sufre por ello. Nuestro arte esta “confuso” y todo ese jazz, jazz, jazz (Taylor Mead). Pero nos negamos a continuar con la Gran Mentira de la Cultura. Para el nuevo artista el destino del hombre es más importante que el destino del arte, más importante que las confusiones temporales del arte. Criticáis nuestro trabajo desde un punto de vista purista, formalista y clasicista. Pero nosotros os decimos: ¿Cuál es el sentido del cine, si el alma del hombre se pudre?

(Jonas Mekas, 1960-1970)⁷.

Podríamos afirmar que el cine de Wes Anderson es una rebeldía ante lo establecido, al igual que la juventud del momento de la contracultura que, entre otras cosas, utilizaba el arte como un medio de rebeldía contra lo normativo y lo establecido.

Hay muchos elementos visibles en la filmografía de Wes Anderson que van contra lo normativo en el cine de Hollywood o, si se quiere, por una vía alternativa. Todos estos elementos, además, son los que lo definen como un cineasta posmoderno e incluso, si se quiere, como el máximo exponente del cine posmoderno.

En primer lugar, sus métodos son absolutamente analógicos, en todos los ámbitos, y

⁷ Notas sobre el Nuevo Cine Americano. Véase en en: <https://eltornillodeklaus.com/notas-sobre-el-nuevo-cine-americano-notes-on-the-new-american-cinema-jonas-mekas/> (Última visita 22-mayo-2018).

además a propósito. Wes Anderson prefiere un cine más artesanal, que se note que está hecho por alguien, para lo que siempre decide grabar en analógico, con diferentes tipos de cámaras y formatos de imagen; además de utilizar animaciones hechas en stop-motion con maquetas en lugar de digitalmente. Asimismo, en sus largometrajes en stop-motion (*Fantastic Mr. Fox* y la recientemente estrenada *Isle of Dogs*), opta por un tipo de animación artesanal, como se hacía antiguamente antes de la llegada de los métodos digitales, a través del que puede verse impresa la huella de los animadores sobre la superficie.

Para sus dos películas de animación utilizó marionetas cubiertas de pelo real, de modo que al animarlas, cuando los animadores las manipulan, puede verse su huella sobre el pelo que las recubre. Además, utilizaba métodos para forzar las perspectivas, utilizando marionetas de diferentes tamaños para simular profundidad y distancia en la imagen final.

Otro elemento que configura a Wes Anderson como un cineasta posmoderno es su elección de temas alrededor de los que se desarrollan sus películas. Así, podemos encontrar de forma frecuente en sus largometrajes a familias desestructuradas, rotas por el divorcio o la muerte, como sucede en *Rushmore*, *The Royal Tenenbaums* o *The Darjeeling Limited*; personajes que sufren crisis existenciales y tratan de encontrar su lugar en el mundo o que son infelices porque no se sienten absolutamente realizados y, en consecuencia, tienen un plan y los demás personajes le siguen en sus aventuras, como Steve Zissou en *The Life Aquatic with Steve Zissou* o Mr. Fox en *Fantastic Mr. Fox*, Max Fischer en *Rushmore*, Dignan en *Bottle Rocket*, M. Gustave en *The Grand Budapest Hotel* o Francis Whitman en *The Darjeeling Limited*; el personaje niño-adulto que se enfrenta a la vida sin saber muy bien como, como los hijos de los Tenenbaums en *The Royal Tenenbaum*, los hermanos Whitman o Zero Moustafa en *The Grand Budapest Hotel*, o niños que se comportan como adultos y adultos como niños como en *Moonrise Kingdom* en la que, además, se trata también el romance infantil o juvenil.

La nostalgia inunda las imágenes de Wes Anderson a través del color y de la música, así como a través de referencias a otras películas, tiras cómicas o series del pasado. El director se siente muy atraído por la música rock de los años sesenta y setenta, como comentó en su entrevista con Matt Zoller, reflejada en el libro *The Wes Anderson Collection* (2013). En ella cuenta que se siente atraído de forma natural hacia la música rock de estas épocas, en la que vivió su máximo apogeo, y que, generalmente, es el foco de procedencia del ambiente o tono nostálgico que puede verse en sus películas. De igual manera, el color complementa esta nostalgia, ya que todas las imágenes de este director aparecen tintadas de forma que presentan un aspecto vintage.

No obstante, el uso del color de Wes Anderson podría ser, al igual que los movimientos de cámara y los tipos de planos y la simetría utilizada en las tomas que componen su estética, un pastiche al incorporar estos elementos a su cine por influencia de otros creadores que, fundamentalmente, pertenecen a la *Nouvelle Vague* francesa.

Wes Anderson siente una profunda admiración por el cine europeo de los años cincuenta, y en especial por los cineastas franceses pertenecientes a la *Nouvelle Vague* y otros, coetáneos a este movimiento, como Roman Polanski, ya que han sido sus grandes referentes y fuente de inspiración para crear muchos de sus largometrajes. Así, en numerosas entrevistas reconoce que sus grandes referentes son François Truffaut, Jean-Luc Godard y Polanski.

La *Nouvelle Vague* francesa nace cuando Godard comienza a experimentar con el cine, cansado del neorrealismo que imperaba en este arte y que solamente removía las cenizas de la segunda guerra mundial. Godard con su cámara, al igual que otros cineastas que siguieron sus pasos, retrataba la vida cotidiana, mujeres sin maquillar y sin iluminación de estudio. Los protagonistas de sus películas eran ellos mismos, con su imaginación y sus experiencias. Pero la innovación de Godard fue más allá y, en sus rodajes, comenzó a utilizar un nuevo método por el que dejaba de cortar durante las tomas, de modo que los planos dejaban de ser esclavos de la acción⁸. De esta forma, estos cineastas que comenzaban a experimentar con el medio, se despojaron de la estética y los métodos que se habían desarrollado como norma a la hora de hacer películas. Los planos y los cortes ahora se admiraban por su propia belleza, porque los creadores empezaban a «pensar» con la cámara. Trataban de acabar con la sobriedad del cine (Cousins, 2015, pg. 269-271).

Además, con la llegada del color, Godard comenzó a utilizar colores brillantes en sus películas, así como un trío de colores específico que se repetía con mucha frecuencia en sus obras: rojo, blanco y azul, que conforman los colores de la bandera francesa. Su película *Pierrot le fou* (1965) es un ejemplo de esto.

Truffaut, siguiendo los pasos de Godard, hizo *Los cuatrocientos golpes*, una película que cuenta la historia de un chico de doce años que huye de un centro de menores y se enamora del cine, utilizando así elementos de su propia vida y, aunque no siguió los métodos de corte de los planos de Godard, grabó su película sólo con luz natural en escenarios reales

⁸ Wes Anderson utiliza este método de rodaje. En una entrevista en la Filmoteca francesa explica que durante sus rodajes no le gusta cortar, sino que cuando acaban una toma dice a los demás que siguen rodando. Los demás, sin embargo, saben que cortan pero hacen como si no cortaran. También explica que en sus rodajes hacen esto porque no quiere romper la tensión de la actuación cortando la toma. (Entrevista en la Filmoteca Francesa: <https://www.youtube.com/watch?v=-rAApJZ-ak> (24-mayo-2018).

en las calles de París. Truffaut estaba interesado en los aspectos efímeros de la existencia humana, en tratar de retratar la experiencia de un chico apasionado que estaba buscando algo que no era capaz de explicar con palabras (Cousins, 2015, pg. 272). Truffaut así es un referente para Wes Anderson, no solo en sus temas, sino también en sus movimientos de cámara.



Fotograma de *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard.

Roman Polanski, por su parte, nació en una familia judía que residía en París pero que en 1963 decidió trasladarse a Polonia. Aunque él nunca había estado muy interesado en las películas en color o los musicales, durante su juventud sí que se había interesado por dos películas británicas que se caracterizaban por el particular sentimiento de claustrofobia que sentían. Así, su primera película *El cuchillo en el agua* (1962) transcurre enteramente en un pequeño velero y trataba de un triángulo amoroso y la humillación que supone convivir en un espacio muy reducido. También le interesaban temas como la realidad misma y lo que hay más allá de ella, como la fantasía, el miedo y el deseo (Cousins, 2015, pg. 300-302). Aunque, como se llegó a saber, la intranquilidad y la claustrofobia que transpiraban sus películas tenían que ver con su propia vida. Es posible, entonces, que Wes Anderson tomase inspiración para *The Life Aquatic with Steve Zissou*, además de la idea de crear a un personaje inspirado en Jacques Cousteau y de utilizar un barco partido por la mitad, de *El cuchillo en el agua*, al transcurrir gran parte de la película dentro de un barco y crearse una especie de triángulo amoroso entre Steve, Ned y Jane.

Existieron muchos otros cineastas que son un referente para Wes Anderson, que no pertenecen a la nueva ola de cine europeo, como Orson Wells, o Alfred Hitchcock, de los que también toma elementos para la confección de sus propias películas, creando así intertextualidades que un público no entendido en cine podría no llegar a entender. Eso, a su

vez, podría explicar porqué en más ocasiones de las que al director le habría gustado, sus películas no han tenido el éxito esperado en el público.

Otro elemento al que Wes Anderson hace referencia en varias ocasiones en su filmografía es la tira cómica *Peanuts* de Charles Schultz, que posteriormente también fue una serie de dibujos animados en televisión. Wes Anderson ha utilizado en algunas ocasiones personajes de la serie como referente para la creación de algunos de sus personajes⁹.

Un último elemento que ayuda a definir a Wes Anderson como un cineasta posmoderno es su uso recurrente del mismo grupo de personas en sus diferentes películas. En muchas ocasiones el director ha comentado en entrevistas que se siente más a gusto trabajando con un equipo de personas que entienden lo que quiere y con las que él sabe que puede trabajar bien. Esto explicaría que desde su primera película *Bottle Rocket* haya trabajado con el mismo director de fotografía: Robert Yeoman. Asimismo, suele recurrir a Owen Wilson, con quien escribió su primera película y muchas de las siguientes, no solo como co-escritor, sino también como actor, además de a Bill Murray, quien está presente en la filmografía del director desde *Rushmore*, su segundo largometraje, y con quien ha desarrollado una buena amistad.

Para Wes Anderson, su grupo de trabajo es como una gran familia, hecho que se plasma también en la manera en que tanto su equipo de rodaje como los actores viven las grabaciones de las películas. En la rueda de prensa del Festival de Cannes, tras el estreno de *Moonrise Kingdom*, los actores que protagonizaban la película y que, además, participaban en la película por primera vez aseguraban que grabar con Wes Anderson y su equipo es como ser invitados por primera vez a un evento familiar en el que todo el mundo se lo pasa en grande¹⁰. Quizá por eso todos los actores que aparecen en sus películas aceptan la invitación a participar en un nuevo proyecto de Wes Anderson sin pensárselo dos veces.

⁹ Max Fischer es una mezcla entre Snoopy y Charlie Brown, y los niños Tenenbaums también están inspirados en personajes de esta serie de culto.

¹⁰ Conferencia de prensa del Festival de Cannes de 2012 con Wes Anderson y los actores de *Moonrise Kingdom* sobre la película. Consultar en: <https://www.youtube.com/watch?v=QT1ijPitG18> (Última visita 24-mayo-2018).

PARTE 2

ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS DE LA ESTÉTICA DE WES ANDERSON: ANÁLISIS Y REFUTACIÓN DE UN IDEARIO

CAPÍTULO 1. WES ANDERSON: DE *BOTTLE ROCKET* A *THE GRAND BUDAPEST HOTEL*

Wesley «Wes» Anderson es un director de cine americano, nacido en Texas el 1 de mayo de 1969, conocido por sus peculiares películas y sus personajes imperfectos que podrían crear un género en sí mismo. Su filmografía se compone de nueve películas: *Bottle Rocket*, *Rushmore*, *The Royal Tenenbaums*, *The Life Aquatic with Steve Zissou*, *The Darjeeling Limited*, *Fantastic Mr. Fox*, *Moonrise Kingdom*, *The Grand Budapest Hotel* y *Isle of Dogs*.

Wes Anderson creció en una familia de clase media-alta cuya madre, Texas Anne Burroughs, era arqueóloga y agente inmobiliario, y cuyo padre, Melder Anderson, publicista, se separaron cuando él tenía menos de diez años. El divorcio de sus padres y sus profesiones son elementos que, entre otros, tuvieron influencia en sus guiones y la creación de algunos personajes.

Tratando de lidiar con el divorcio de sus padres, de niño empleaba mucha energía en hacer travesuras, aunque más adelante comenzó a canalizar toda esa energía de forma creativa, dirigiendo pequeñas películas que protagonizaba junto a sus hermanos Eric y Mel, grabadas con una cámara Super 8mm que pertenecía a su padre. También leía una gran cantidad de tebeos y novelas con entusiasmo, de modo que desarrolló una gran pasión por contar historias. En St. John's School, la escuela a la que acudía en Houston, Texas, acabó siendo conocido por sus obras de teatro enormes y complejas, que frecuentemente estaban basadas en historias, películas o incluso programas de televisión bastante populares entre los jóvenes.

Después de graduarse en St. John's School a finales de los años ochenta, Wes Anderson entró en la Universidad de Texas en Austin, donde conoció a Owen Wilson, con quien colaboraría en gran parte de sus futuros proyectos cinematográficos. En 1991 se graduó en la Universidad consiguiendo un título en Filosofía¹¹.

¹¹ Biografía de Wes Anderson. Ver en: <https://www.biography.com/people/wes-anderson-20617561> (Última visita 25-abril-2018).

1.1.- EL ORIGEN DE UNA ESTÉTICA PROPIA: *BOTTLE ROCKET* Y *RUSHMORE*

El primer proyecto en el que colaboraron Wes Anderson y Owen Wilson fue *Bottle Rocket* (1992), originalmente pensada como un largometraje pero que, por problemas de presupuesto y falta de película tuvieron que adaptar a cortometraje. Además, a medida que trabajaban en el guión se dieron cuenta de que el drama no era lo que más se adaptaba a su estilo de escritura, por lo que empezaron a centrarse más en los elementos cómicos. Así, la película se convirtió en una mezcla de comedia, romance y crimen difícil de clasificar, protagonizada por los hermanos Wilson (Owen y Luke). No obstante, *Bottle Rocket* es considerada una «comedia» que cuenta la historia de unos chicos adinerados que tratan de reinventarse a sí mismos convirtiéndose en ladrones profesionales.

Durante el proceso de rodaje de *Bottle Rocket* enseñaron la primera parte del corto, que estaba en blanco y negro, a Kit Carson, a quien conocía el padre de Owen Wilson sin saber que era un director de cine. A Carson le encantó el cortometraje y decidió ayudarles. Carson era «esa persona que conoce a aquella otra», de modo que se hizo de alguna forma con el control de la producción dándoles, además, un gran número de consejos y críticas sobre la película (Zoller, 2013, pg. 49).



Fotograma de *Bottle Rocket* (1996): Owen y Luke Wilson.

Posteriormente, Carson enseñó *Bottle Rocket* a la productora semi-retirada Polly Platt, y los animó a presentar el corto al Sundance Film Festival, donde fue acogido con gran entusiasmo y atrajo la atención del director James L. Brooks, quien, posteriormente, a través

de sus conexiones en Columbia Pictures ayudó a Wes Anderson y a Owen Wilson a reunir un presupuesto mayor para poder producir el largometraje que originalmente se había planeado para *Bottle Rocket*.

De esta manera, Wes Anderson guarda la experiencia de su primera producción cinematográfica como algo positivo, ya que para él fue como ir a la escuela de cine, teniendo a Polly Platt y Jim Brooks como maestros que le ayudaron a él y a Owen Wilson en muchos aspectos, guiándoles en su proceso de aprendizaje durante el posterior largometraje. La decisión de hacer el corto en blanco y negro partió de la idea de que esta opción permitía que la historia pareciera menos real, pero para el largometraje el color tenía más sentido ya que les daba muchas más posibilidades (Zoller, 2013, pg. 63).

Bottle Rocket es, de forma muy evidente, la primera película de Wes Anderson. Y aunque es muy diferente al estilo que posteriormente acabaría de desarrollar a través del trabajo y la experiencia, hay elementos muy «wesandersonianos» en ella, como su primer *paneo* de 90° en la escena en la que los protagonistas están subidos en un autobús, su primer uso del *slow-motion* con carga emotiva al final de la película, su montaje con música pero sin sonido diegético, el plano a través de unos prismáticos o la aparición de la fuente *Futura* que hace aparición en todas las películas del director (Zoller, 2013, pg. 58-60).



Fotogramas de *Bottle Rocket* (1996): Paneo de 90° desde el conductor del autobús hasta los protagonistas.

Al igual que sus posteriores películas, *Bottle Rocket* está inspirada en elementos de la vida del director y de su co-guionista. En este caso, se centraron en la situación que vivían en el momento de escribir el guión y comenzar a grabar la película, en un intento de capturar lo que sentían que estaban experimentando en aquel momento. De este modo, la película cuenta la historia de unos chicos que necesitan desesperadamente un modelo a seguir y, aunque acabaron siguiendo al hombre equivocado, finalmente obtuvieron lo que necesitaban de la experiencia que estaban viviendo (Zoller, 2013, pg. 63).

Cuando el largometraje por fin estuvo terminado en 1996, no consiguieron llevarlo a ningún festival. Fue rechazado en todos. Así que, finalmente, estrenaron el largometraje en las instalaciones de Columbia Pictures e invitaron únicamente a los actores y a amigos que

querían ver la película porque los estudios habían decidido que no gastarían más dinero en ella (Zoller, 2013, p. 67). No obstante, Wes Anderson ganó el premio al Mejor Nuevo Director en los MTV Movie Awards en 1996, hecho que hizo que *Bottle Rocket* ganara la audiencia que anteriormente no había sido capaz de conseguir.

La banda sonora del cortometraje se componía principalmente por música jazz, de autores como Chet Baker, Artie Shaw o Sonny Rollins. En cambio, para la banda sonora del largometraje, Wes Anderson contó con la participación del compositor Mark Mothersbaugh para la mayor parte de la música, aunque también se incluyeron canciones como *2000 Man* de The Rolling Stones¹².

Tras *Bottle Rocket*, Wes Anderson y Owen Wilson trabajaron en el guión del que sería su siguiente largometraje: *Rushmore*, que cuenta la historia del joven Max Fischer, interpretado por Jason Schwartzman, un chico de clase media alumno de la academia Rushmore, gracias a una beca, que es muy mal estudiante pero un apasionado de las actividades extracurriculares y director del club de teatro, en el que escribe obras sobre sus películas favoritas, similar a lo que Wes Anderson hacía durante sus años de instituto. Sin embargo, tras comenzar a construir un acuario gigante en el campo de baseball de la escuela sin permiso, y a consecuencia de sus notas, acaba siendo expulsado de la academia Rushmore e ingresa en un centro público para poder continuar sus estudios.

Antes de ser expulsado, Max se enamora de Rosemary Cross, la nueva profesora que llega a la academia Rushmore, interpretada por Olivia Williams, que llena de alguna forma el vacío que dejó su madre al morir. Para tratar de conquistarla, Max lleva a cabo una serie de acciones que únicamente acabarán por frustrarlo y no conseguir que Rosemary se enamore de él. Por su parte, Max llena el vacío que el prometido de Rosemary deja cuando muere y además es, de alguna manera, como el hijo que nunca llegó a tener. Además, Herman Blume, interpretado por Bill Murray, a quién también persigue la muerte tras participar en la guerra de Vietnam, también se enamora de Rosemary y tienen una aventura. La relación con Rosemary hace que Max y Herman se enzarcen en una batalla que acaba con el matrimonio de Herman y con Max en el calabozo.

Rushmore (1998) es la primera película de Wes Anderson en la que la muerte está presente, y en las siguientes tres películas este tema también se convertirá en un elemento

¹² Banda sonora de *Bottle Rocket*. Ver en: <https://www.soundtrack.net/album/bottle-rocket/> (Última visita 13-mayo-2018).

clave en el desarrollo de la historia. Así, es posible que al estar la muerte presente en las vidas de estos personajes, Max, Herman y Rosemary, aunque en ningún momento durante la película hablen entre ellos del tema, tengan interés en los otros porque existe una energía que



Fotograma de *Rushmore* (1998): Jason Schwartzman y Bill Murray.

los atrae; es como si hubiesen encontrado a alguien que les comprende porque, de alguna forma, ha pasando por la misma situación (Zoller, 2013, pg. 95).

Durante la segunda parte de la película, Max pasa por un proceso de crecimiento personal, que hace que acabe disculpándose por sus trucos y sus mentiras ante Herman y Rosemary. Además de disculparse, crea una espectacular obra de teatro sobre Vietnam, en honor al personaje de Bill Murray, con el objetivo de unir de nuevo a aquellas personas a las que sus actos habían separado. Finalmente, tras la obra, tiene lugar una fiesta a la que acuden todos los personajes principales de la película, cerrando el largometraje de forma satisfactoria para el espectador pues todos los conflictos entre personajes, y de Max consigo mismo, acaban resueltos y en paz.

Tanto la fiesta del final de la película como las ocasiones en las que Max habla de su padre diciendo que es un neurocirujano cuando en realidad es un barbero, son referencias a la tira cómica costumbrista de *Peanuts* (en España conocida como *Snoopy* o *Charlie Brown*) de Charles Schultz, que tras su primera edición en 1950, llegó a la televisión en formato de dibujos animados en 1965. Además, en una de sus entrevistas con Zoller, entre otras cosas, Wes Anderson afirma que Max Fischer es una mezcla entre Snoopy y Charlie Brown. (Zoller, 2013, pg. 71-73).



Fotograma de *Peanuts* (1965): Charlie Brown.



Fotograma de *Rushmore* (1998): Max Fischer.

La banda sonora también se llena de referencias a la cultura popular con temas pop y rock de las décadas de los sesenta y los setenta, como *A Quick One, While He's Away* de la banda The Who, *Oh Yoko!* de John Lennon, *Here Comes My Baby* de Cat Stevens, o *Nothin' in the World Can Stop Me Worryin' 'Bout That Girl* de The Kinks. Además, Mark Mothersbaugh volvió a colaborar con Wes Anderson componiendo temas originales para añadir a la banda sonora, aunque en un principio el director tenía más interés en que la música para *Rushmore* fuera compuesta enteramente por la banda The Kinks¹³.

Rushmore es la primera de las películas de Anderson en la que aparece Bill Murray, tras la que se convierte en un actor recurrente de su elenco de actores, junto con Owen y Luke Wilson, y ahora también Jason Schwartzman, que debutó como actor en este proyecto. Al principio, Wes Anderson no confiaba en conseguir a Bill Murray y, de hecho, tenía muchos otros planes en caso de que Murray no aceptara el papel. Todos le decían que era muy difícil de conseguir y que nunca llegaría siquiera a leer el guión. No obstante, decidió intentarlo y consiguió a Bill Murray para su película. Por su parte, Bill Murray ha afirmado en varias entrevistas que quiso hacer el papel al leer el guión ya que consideró que Wes Anderson, por su forma de escribir, sabía exactamente lo que quería hacer con su película. Además, Bill Murray siempre ha apostado por aquellos que tienen las menores posibilidades para conseguir desarrollar sus proyectos, y realizó la película por una mínima parte del dinero que debía haber recibido, llegando incluso a darle a Wes Anderson un cheque por veinticinco mil dólares para la consecución de un helicóptero, aunque el director nunca fue a cobrar el cheque, ya que la secuencia con el helicóptero no llegó a incluirse en el largometraje.

En cuanto a Jason Schwartzman, estuvieron haciendo audiciones por toda Norte América y Canadá durante muchísimo tiempo hasta que, un día, encontraron a Jason y Wes supo inmediatamente que él era el adecuado para el papel de Max (Zoller, 2013, pg. 80-83).

¹³ Banda sonora de *Rushmore*. Consultar en: <https://www.soundtrack.net/album/rushmore/> (Última visita 13-mayo-2018).

Rushmore es una película que Wes Anderson habría querido ver con quince años, la misma edad que tiene el protagonista. En una entrevista contaba que si el hubiese visto esta película a esa edad, le habría cambiado para siempre, pues hay muchos paralelismos entre la película y su adolescencia; habría visto que es posible tener éxito en ámbitos que las escuelas no contemplan, ya que él mismo era un estudiante terrible y habría estado a punto de ser expulsado también.

Además, *Rushmore* tiene mucho de las vidas de Wes Anderson y Owen Wilson en ella. Los personajes tienen detalles de personas que conocen así como de ellos mismos, los escenarios en los que se desarrolla la historia son escenarios familiares para ellos e incluso las temáticas de la película tienen que ver con experiencias propias, de forma que el guión acabó siendo algo muy personal para los dos¹⁴.

1.2.- EL DESARROLLO INCOMPRENDIDO DE LA IMAGEN POP: *THE ROYAL TENENBAUMS*, *THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU* Y *THE DARJEELING LIMITED*.

El éxito de masas le llegó brevemente a Wes Anderson con *The Royal Tenenbaums* (2001), su tercer largometraje, escrito de nuevo junto a Owen Wilson, donde muestra la vida de una familia neoyorkina de *genios* y sus luchas emocionales internas, así como sus relaciones con los demás miembros de la familia. Aunque al principio la idea para la película giraba en torno a los genios más que a la familia, finalmente terminó siendo al revés. De esta forma, se tratan temas como el divorcio y la muerte, o el dejar de ser niño en un crudo y frío mundo de adultos, así como las dificultades emocionales que ello conlleva, en un largometraje mucho más complejo a nivel emocional, compositivo y narrativo que los dos anteriores (*Bottle Rocket* y *Rushmore*), creando un intrincado mosaico compuesto a su vez por más mosaicos que convierten a la película en una obra de arte en todos los niveles.

La muerte, al igual que en *Rushmore*, es un tema que se presenta latente ante el espectador, dándole a la película, a priori, un tono demasiado oscuro pero que en realidad sabemos que no lo es tanto. Además, ésta es también la primera producción de Wes Anderson en la que puede verse violencia tanto emocional como física, aunque realmente es una obra

¹⁴ Entrevista con Wes Anderson sobre *Rushmore*. Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=621pSEkKvV0> (Última visita 13-mayo-2018).

más cómica que dramática, siendo capaz de pasar de momentos cómicos a otros absolutamente trágicos y volver de nuevo a la comedia de forma magistral, y más aún, sin que el espectador lo reciba de forma chocante sino de una manera absolutamente orgánica

«*The Royal Tenenbaums* comienza con la explosión de una bomba. El resto de la historia sucede durante el desastre» (Zoller, 2013, pg. 109).

Así, la película cuenta cómo los miembros de la familia Tenenbaum se recomponen tras el desastre de la separación de sus padres; cómo un divorcio, que aunque nunca se llega a producir legalmente, rompe una familia y crea unas profundas heridas emocionales que sólo el tiempo es capaz de curar, y cómo todos los participantes en esa catástrofe tienen su parte de culpa, aunque sea de forma colateral.

Wes Anderson crea una historia en la que el centro fundamental de la narración son temas como familias desestructuradas en las que, además, la madre deja su rol de ama de casa y encuentra un nuevo lugar en la sociedad como profesional fuera del entorno doméstico, y adultos que nunca han dejado del todo atrás su niñez, de modo que son incapaces de encontrar su lugar en el mundo y ni enfrentarse a la sociedad y a la vida adulta.

Existe algo de autobiográfico en este largometraje, ya que los miembros de la familia Tenenbaum podrían recordar a los de la del director: su padre era publicista, igual que Royal Tenenbaum, su madre arqueóloga, igual que Etheline Tenenbaum, y él y sus tres hermanos vivieron el divorcio de sus padres cuando eran pequeños.

Este largometraje está muy inspirado por *The Magnificent Ambersons* (1942) de Orson Welles, un drama basado en la novela homónima de 1918 escrita por Booth Tarkington, que trata la historia de una familia adinerada de Indianápolis a principios del siglo XX y cómo las nuevas tecnologías del automóvil cambian sus vidas (Zoller, 2013, pg. 120).

La familia Tenenbaum está compuesta por siete miembros: Royal, Etheline, Richie, Margot, Chas y sus dos hijos Uzi y Ari, interpretados por Gene Hackman, Anjelica Huston, Luke Wilson, Gwyneth Paltro, Ben Stiller, Grant Rosenmeyer y Jonah Meyerson, respectivamente. En la película aparecen también Danny Glover, Bill Murray y Owen Wilson, entre otros. Alec Baldwin da voz al narrador de la historia. Estos personajes llevan sus personalidades en el exterior, a través del vestuario y la actitud que cada uno proyecta, lo que también contribuye a crear el mundo en el que los personajes viven.

Los Tenenbaums viven anclados en un pasado que fue mejor, de modo que en el

momento en que la historia se desarrolla, veinte años después de lo que se muestra en el prólogo, nuestros protagonistas siguen llevando el mismo tipo de ropa y mantienen sus peinados de forma idéntica a cuando eran niños. También siguen teniendo los mismos intereses y aficiones. Es como si el tiempo no hubiese cambiado la esencia de cada uno, que los hace ser como son. El único que cambia su vestuario es Chas que, tras la muerte de su mujer en un accidente de avión, cambia su traje por un chándal Adidas de color rojo ya que éste es un color es más fácil de ver en un accidente. Sus dos hijos, Uzi y Ari, llevan el mismo peinado y vestimenta que él.



Fotograma de *The Royal Tenenbaums* (2001): Los niños Tenenbaum.



Fotograma de *The Royal Tenenbaums* (2001): La familia Tenenbaum.

Wes Anderson escribió el papel de Royal Tenenbaum para Gene Hackman en contra de su voluntad, aún sin saber si éste aceptaría el papel en el largometraje. Hackman fue difícil de conseguir porque no disponían de mucho presupuesto para la película y, además, el actor tendría que estar en el set de rodaje desde el principio hasta el final de la grabación. Sin

embargo, su agente le hizo aceptar el papel y Gene Hackman hizo un gran trabajo en el papel de Royal (Zoller, 2013, pg. 130).

The Royal Tenenbaums es la primera película de Wes Anderson que se desarrolla enteramente en espacios reales, con un solo set construido para el rodaje. La casa que sirvió de residencia para la familia Tenenbaum es una casa que se encontraba en el barrio de Harlem, en Nueva York, cerca del edificio de la Universidad, que casualmente se parecía mucho a la casa que aparecía en *The Magnificent Ambersons*. Todas las habitaciones de la casa de los Tenenbaums estaban realmente en esa casa que sirvió de set de rodaje, excepto la cocina que, de hecho, pertenecía a la casa vecina ya que tenía mejores condiciones lumínicas. El único set que tuvieron que construir fue el yacimiento arqueológico en el que trabaja Etheline, pero todos los demás sets eran lugares reales que utilizaron para el rodaje (Zoller, 2013, pg. 119-120).

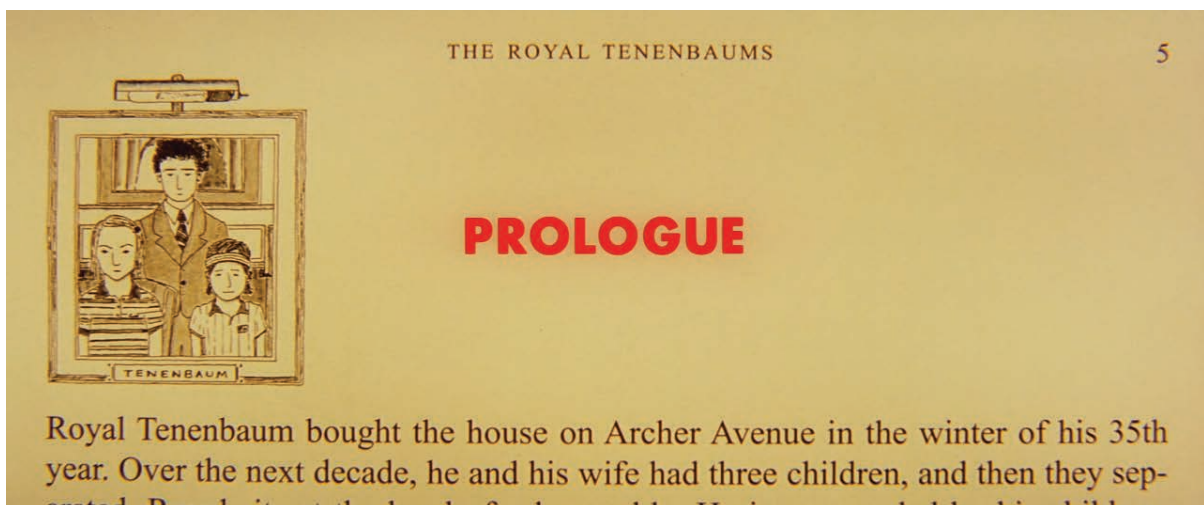


Fotograma de *The Magnificent Ambersons* (1942): Casa de la familia Amberson.



Ilustración de la residencia de los Tenenbaums.

En cuanto a la dirección de arte en esta película, a diferencia de las anteriores en las que, como en *Rushmore*, más o menos conocían los escenarios en los que rodaron y la ropa de los personajes venía un poco dada por el entorno (los uniformes de la academia *Rushmore*



Fotograma de *The Royal Tenenbaums* (2001): Primera imagen del prólogo.

eran los que llevaban realmente los alumnos de la escuela en la que rodaron), para *The Royal Tenenbaums* todo se dibujó con antelación. El hermano del director, Eric Anderson, se encargó de realizar bocetos de todos los personajes y sus vestuarios, así como de los decorados e incluso de algunas de las portadas utilizadas en los mosaicos de libros.

Los libros, así, tienen un gran peso en la película. Ya desde el principio se nos presenta la historia como si se tratase de un libro, con ocho capítulos, un prólogo, un pequeño pase en el que se presenta a los personajes en el momento presente y un epílogo. Al comienzo de cada capítulo aparece en pantalla una imagen de la primera página del capítulo en la que puede leerse el texto que narra Alec Baldwin o la acción que realizan los personajes. Por otro lado, Margo Tenenbaum es una gran lectora y escritora de obras de teatro, similar a lo que Wes Anderson era durante su adolescencia, aunque ella no es la única que escribe libros dentro del largometraje. Así, Etheline Tenenbaum escribió un libro llamado *Family of Geniuses*, basado en la educación de sus hijos que, tras la separación con Royal, se convirtió en su máxima prioridad; Eli Cash, el vecino de la familia y mejor amigo de la infancia de Richie que se había convertido en profesor adjunto de Literatura Inglesa en la facultad de Brooks, publicó su segunda novela *Old Custer*; Raleigh St. Clair, marido de Margot, era un escritor y neurólogo escribió dos libros: *The Peculiar Neurodegenerative Inhabitants of the Kazawa Atoll* y *Dudley's World*; y Henry Sherman, el nuevo novio de Etheline, escribió un libro sobre contabilidad llamado *Accounting for Everything*.



Portadas de los libros creadas por el equipo de arte de Wes Anderson para *The Royal Tenenbaums*.

The Royal Tenenbaums es la primera de las películas de Wes Anderson en la que describe las localizaciones visualmente como si de una casa de muñecas se tratase. El hecho de tratarse de una casa real impidió a Wes mostrar el interior de la casa de la misma forma que posteriormente haría en *The Life Aquatic with Steve Zissou*, para la que se cortó un barco de la Segunda Guerra Mundial por la mitad y se construyeron los diferentes decorados en el interior de este. No obstante, si que fue posible hacer paneos verticales de un piso a otro, mostrando el interior de la casa a través de las ventanas. Además, los decorados de cada habitación ayudan a completar la imagen de la personalidad de cada uno de los personajes que protagonizan esta película, en concreto la de los hijos de los Tenenbaum que tienen las personalidades más excéntricas, y las paredes de los pasillos de la casa están llenas de cuadros, pintados por Richie, y otros elementos que crean un mosaico que cuenta la historia de la familia.



Fotograma de *The Royal Tenenbaums* (2001): Retratos de Margot Tenenbaum pintados por Richie Tenenbaum.

Chas Tenenbaum es el más analítico de los tres niños Tenenbaum. Desde primaria se había tomado casi todas sus comidas en su habitación, de pie delante de su mesa con una taza de café para ahorrar tiempo. Las estanterías de su habitación, que se había convertido en su centro de trabajo, estaban llenas de revistas sobre finanzas. En sexto de primaria creó una empresa basada en la crianza de una raza de *ratones dálmata* que posteriormente vendió a una tienda de mascotas en *Little Tokio*. En sus primeros años de adolescencia comenzó a comprar acciones e inmuebles ya que tenía un entendimiento innato de las finanzas internacionales. Su personalidad se muestra en su vestuario, compuesto por trajes de chaqueta y camisas blancas, siempre combinadas con una corbata, al igual que en la decoración de su habitación: paredes blancas llenas de estanterías con archivadores llenos de revistas financieras, sin ninguna decoración que pudiera distraer su atención. Sin embargo, veinte años después, tras el

fallecimiento de su mujer, y como ya se ha mencionado previamente, cambia su vestimenta por un chándal Adidas de color rojo, por motivos prácticos y de seguridad.

Margot Tenenbaum fue adoptada cuando tenía dos años, hecho que su padre siempre señalaba al presentarla a la gente. Era una escritora de obras de teatro, y con una ganó una beca Braverman de cincuenta mil dólares en noveno curso. Las paredes de su habitación estaban decoradas un papel rojo con cebras y las estanterías llenas de libros de obras de teatro y maquetas de decorados. También hacía fotografías que ella misma revelaba en un cuarto oscuro y era bailarina de ballet. Un día, ella y su hermano Richie se escaparon y acamparon en el ala da África del Archivo Público, donde compartieron un saco de dormir y sobrevivieron a base de galletitas saldas. Cuatro años después, Margot volvió a desaparecer, esta vez sola, durante dos semanas y volvió con medio dedo menos.

De igual forma que Chas, Margot lleva su personalidad por fuera, con un maquillaje de ojos muy fuerte, estilo *Beatnick* de los años cincuenta, además de vestidos de tenis, en referencia a su hermano Richie y un abrigo de piel muy grande. También lleva un dedo postizo de madera y fuma continuamente desde los doce años, aunque gracias a su enorme secretismo, nadie de su familia lo sabe. Ni siquiera su marido. Tampoco sabía nadie nada acerca de su primer matrimonio y divorcio con un artista discográfico en Jamaica, acerca de un pequeño estudio que tenía en Mockingbird Heights bajo el nombre de Helen Scott o que no había terminado una obra de teatro en siete años.

Por último, Richie había sido un campeón jugando al tenis desde tercero de primaria, hecho que puede verse a través de todos los trofeos que hay en las estanterías de su habitación, cuyas paredes están decoradas con dibujos realizados por él mismo. Además, tenía otros intereses como tocar la batería, hablar a través de una radio o coleccionar miniaturas de coches. A los diecisiete años se convirtió en jugador de tenis profesional y ganó el Campeonato Nacional de Estados Unidos durante tres años consecutivos, y aunque mantenía un estudio de pintura en el salón no se convirtió en un pintor de verdad, pero eso no lo detuvo para pintar una enorme cantidad de retratos de Margot, que colgaba en la pared de la misma habitación. Los fines de semana Royal se llevaba a Richie a dar paseos por la ciudad, a los que nunca invitaba a nadie más.

El vestuario de Richie consiste en una camiseta de tenis, así como una cinta de tenis en la cabeza y muñequeras para el sudor, y un traje de chaqueta marrón que recuerda mucho al traje de Royal, hecho que se explica por ser el único de los hermanos que tiene una relación padre-hijo con su padre. Además, cuando es mayor, lleva también unas gafas de sol que

esconden sus ojos.

Una curiosidad del rodaje fue que se utilizaron cuatro pájaros que hicieron el papel de Mordecai, el halcón de Richie: tres halcones y un gavián. En el guión, Wes Anderson escribió que Mordecai desaparecía por un tiempo y, al regresar, tenía más plumas blancas que antes. Fue una suerte que uno de los halcones utilizados tuviera más plumas blancas que los demás, por eso, esto fue posible. Sin embargo, corrió el rumor de que las plumas de Mordecai cambiaron porque el equipo de producción perdió uno de los halcones y tuvieron que reemplazarlo por otro, cambiando así el diálogo en función del hecho de que Mordecai tenía un aspecto diferente. La realidad fue que, aunque si que perdieron un halcón durante el rodaje, finalmente lo recuperaron y el cambio de apariencia del halcón siempre estuvo contemplado en el guión. La escena en la que Mordecai se va volando en realidad se trata del gavián con el que contaban, que además era un pájaro que había estado en cuidados durante un tiempo y por fin estaba listo para ser liberado (Zoller, 2013, pg. 142).

La música original para la banda sonora de *The Royal Tenenbaums* fue compuesta por Mark Mothersbaugh, en una nueva colaboración con Wes Anderson. Al igual que en *Rushmore*, la elección de la música, con una gran cantidad de canciones populares, hace que la película se llene de referencias y se acercan al espectador. Además, cada tema encaja perfectamente con el tono de cada escena, completándola y creando esa atmósfera o sentimiento retro, que tanto caracteriza a las películas de este director¹⁵.

The Royal Tenenbaums es también la primera de las películas de Wes Anderson en la que podemos ver un uso del color diferente al de sus dos primeros largometrajes, marcando visualmente el inicio de un proceso de evolución y desarrollo de un estilo y una estética personal, que hace que un solo fotograma de cualquiera de sus películas sea fácilmente reconocible como suyo. Así, podemos ver en la película tonos pasteles y colores brillantes, así como un tinte amarillento sobre toda la película que contribuye, de nuevo, a crear esa sensación o atmósfera retro que caracteriza al estilo visual de Wes Anderson¹⁶.

The Royal Tenenbaums hizo que Wes Anderson ganara el Óscar a mejor guión y, gracias a su éxito, fue capaz de reunir un presupuesto mucho mayor para su siguiente producción: *The Life Aquatic with Steve Zissou*.

¹⁵ Banda sonora de *The Royal Tenenbaums*. Ver en: <https://www.soundtrack.net/album/the-royal-tenenbaums/> (Última visita 13-mayo-2018).

¹⁶ Ver Anexo I. Imagen retro en *The Royal Tenenbaums* (2001).

The Life Aquatic with Steve Zissou (2004), cuarto largometraje de Wes Anderson coescrito con Noah Baumbach, parte de la idea de hacer una película inspirada en la figura de Jacques Cousteau, así como la idea utilizar de un barco partido por la mitad. Jacques Cousteau ya había hecho otras apariciones en otros dos largometrajes de Wes Anderson: en *Bottle Rocket*, en una fotografía de Richard Avedon en una fiesta, y en *Rushmore*, cuando Max Fischer toma prestado de la biblioteca un libro sobre la vida de este personaje.

El largometraje habla de la vida de Steve Zissou, un oceanógrafo y documentalista de renombre de los años sesenta que persigue al tiburón-jaguar que acabó con la vida de su amigo y mentor Esteban, con la intención de documentar cómo le da caza, introduciendo así el tema de la muerte en esta producción. También, Zissou, interpretado por Bill Murray en su primer papel protagonista en una película de Wes Anderson, se enfrentará al tema del abandono paterno cuando aparece su hijo ilegítimo Ned Plimpton, un piloto de la aerolínea Air Kentucky, interpretado por Owen Wilson, al que en una ocasión le dice las palabras «I hated fathers and I never wanted to be one», aunque se termina creando entre ellos una relación de amistad muy especial, además un vínculo padre-hijo pese a que en ningún momento se confirme que realmente estén emparentados. Sin embargo, también se crea una gran rivalidad entre ellos al crearse un triángulo amoroso al estilo de *Rushmore*, con Max Fischer, Herman Blume y Rosemary Cross, entre Ned, Zissou y Jane Winslett-Rischarson, una periodista embarazada que está escribiendo un reportaje sobre el oceanógrafo al que desprecia e admira a partes iguales (Zoller, 2013, pg. 157-166).



Fotograma de *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004).

Wes Anderson cuenta en una entrevista que por algún motivo se siente atraído por personajes con conflictos paternos, por contar los problemas entre padres e hijos, como

pasaba en *Rushmore*, en *The Royal Tenenbaums* o en *The Life Aquatic with Steve Zissou*. Sin embargo, eso no es con lo que él creció, ya que su padre es una persona muy cálida y cercana que tiene mucho interés por sus hijos¹⁷.

Ya en *Rushmore* y *The Royal Tenenbaums* pudimos ver a protagonistas que hacían obras de teatro, igual que Wes Anderson en su juventud. Ahora, con *The Life Aquatic with Steve Zissou*, el director nos muestra a un protagonista cinematógrafo entrado en edad y que sufre la incertidumbre de no saber si volverá a ser relevante como creador. Sin embargo, para crear a este personaje, igual que cualquier otro de sus películas, no sólo tomó elementos de su propia vida sino también de las vidas de muchas personas a su alrededor. En los comienzos de la creación de este personaje, esa incertidumbre que lo atormenta no era lo que lo caracterizaba principalmente, sin embargo, al crecer éste, acabó resultado de la manera en la que puede verse en el largometraje (Zoller, 2013, pg. 171-175).

Es interesante hablar de escenario principal de la película, el barco en el que navegan, así como del vestuario de la tripulación. Como puede verse durante la película, el barco Belafonte es como una enorme casa de muñecas donde los personajes desarrollan sus actividades, ya que se muestra al espectador partido por la mitad mostrando todas sus diferentes habitaciones.



Fotograma de *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004): El Belafonte.

Para poder hacer esta presentación del set, Wes Anderson y su equipo compraron dos barcos gemelos de la Segunda Guerra Mundial en Sudáfrica: uno lo utilizaron para grabar en exteriores, cuando los personajes aparecen en cubierta navegando en el mar abierto, y el otro

¹⁷ Entrevista con Wes Anderson sobre *The Life Aquatic with Steve Zissou*. Consultar en: <https://www.youtube.com/watch?v=OciU10RxIYk> (Última visita 14-mayo-2018).

lo cortaron por la mitad y construyeron el decorado como puede verse en la película. Cabe destacar también, que este barco partido por la mitad estaba dentro de una nave gigantesca que les sirvió como lugar de rodaje, en el que grababan con grúas para poder hacer los característicos planos secuencia a través de todo el decorado tan originales que este director ha usado de forma magistral en varias de sus producciones. En muchas ocasiones, estos planos tienen una intención estilística, así como para mostrar qué están haciendo los demás personajes en el momento presente de la acción.

Resulta impresionante el plano secuencia realizado con una grúa con el que Wes Anderson, ayudado por Steve Zissou, nos presenta las diferentes estancias del barco. Así, este plano secuencia comienza por el salón, seguido de la sauna, después va al laboratorio de experimentos, a la cocina, a la biblioteca que tiene la serie completa de libros de *The Life Aquatic* puestos en caballetes, a la sala de montaje y grabación de sonido donde montan los vídeos que graban en alta mar para el documental, a una burbuja de observación marina que a Steve Zissou se le ocurrió montar en un sueño, pasando por debajo del barco donde se encuentran unos delfines albinos exploradores que acompañan al equipo y de los que se dice que son extremadamente inteligentes, aunque Zissou no haya visto pruebas de ello todavía, después pasa por la sala de máquinas que no pueden arreglar todavía por falta de presupuesto y, por último, la cubierta en la que se encuentran el submarino amarillo del equipo y el puente de mandos.

En cuanto al vestuario, el uniforme de la tripulación consta de un gorro rojo, como el que llevaba Jacques Cousteau, y un uniforme de poliéster azul, inspirado en el material de los uniformes de la serie *Star Trek*, que eran de poliéster, que además fuese el tipo de vestimenta que llevaría un equipo de estas características en un programa de televisión emitido alrededor de 1968.



Fotograma de *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004).

A diferencia de las películas anteriores de Anderson, el mundo de Steve Zissou es muy artificial. Para poder crearlo, Wes Anderson se inspiró en todas las historias y documentos gráficos de Jacques Cousteau, además de localizaciones en Italia y fotografías en blanco y negro de Richard Avedon tomadas en los años sesenta y fotografías de moda de Anjelica Huston, tratando de hacer un «acercamiento glamuroso a la oceanografía» (Zoller, 2013, pg. 182). Así, si el color era importante en las anteriores películas de Wes Anderson, utilizado en determinados elementos para transmitir o identificar determinados elementos, la vestimenta de Max Fischer que se transforma a medida que el propio Max cambia en *Rushmore*, o en *The Royal Tenenbaums* para dirigir la atención del espectador hacia determinados elementos, acentuar las pieles de los personajes o para crear atmósferas, en *The Life Aquatic with Steve Zissou* cobra un nuevo nivel de importancia, pues los colores en esta película tienen una gran carga de contenido. Toda la película está muy coordinada a nivel de color. Todo es amarillo y azul, con algunos detalles en rojo¹⁸. De esta forma, el departamento de diseño de arte adquiere un nuevo nivel de importancia, más incluso del que ya tenía en *The Royal Tenenbaums*.

Por otro lado, esta es la primera película de Wes Anderson en la que se utiliza la técnica del stop-motion. Durante el largometraje aparecen criaturas marinas diferentes a cualquier otra criatura marina que haya existido antes, incluso con nombres inventados. Así que para poder mostrarlos en pantalla decidieron crearlos ellos mismos, utilizando esta técnica para darles vida. Además, son criaturas que, aunque puedan tener un aspecto familiar como el caballito de mar que Steve Zissou guarda en una pequeña bolsa de plástico, tienen colores y comportamientos muy diferentes a los que un caballito de mar real, por ejemplo, pueda tener.



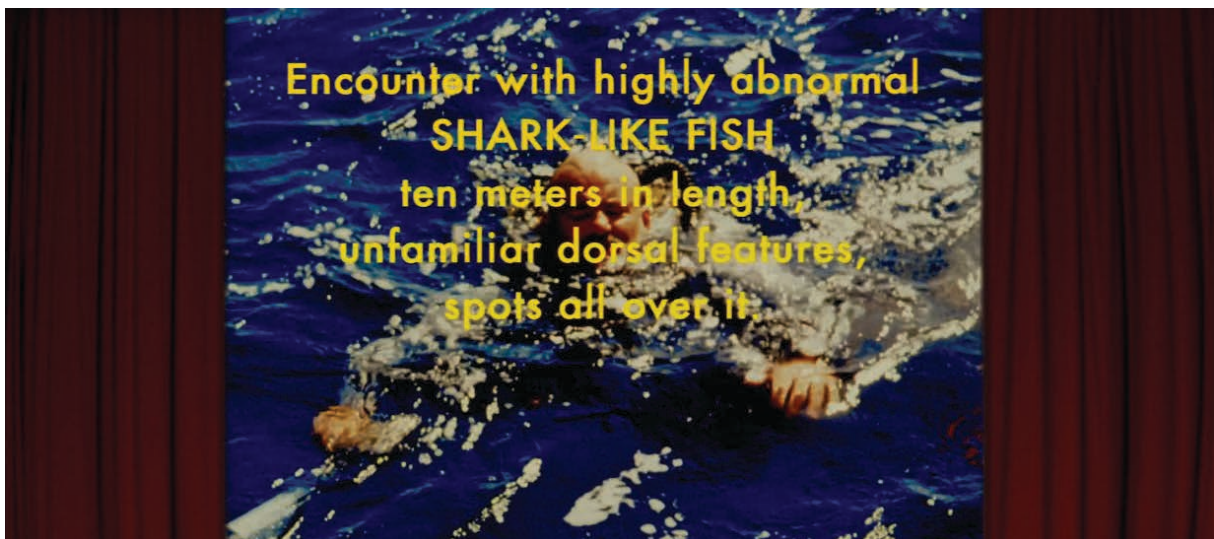
Fotogramas de *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004): Criaturas marinas fantásticas.

Y precisamente esa era la intención del director al crearlos; no que parecieran realistas, sino que parecieran imaginarios. Además, la intención detrás de la utilización de la técnica del

¹⁸ Ver anexo II. Amarillo y azul en *The Life Aquatic with Steve Zissou*

stop-motion era simplemente la de hacer que las marionetas cobrasen vida, de forma que sirviesen como un elemento más que contribuyera a la creación de la atmósfera marina tan característica de esta película¹⁹. (Zoller, 2013, pg. 182-187).

Otro elemento que contribuye a dar al espectador esa sensación de que está viendo una ficción y no algo real, y que vuelve a repetirse en la filmografía de Wes Anderson, son las cortinas que aparecen al principio del largometraje, justo igual que en *Rushmore*. Este elemento para mantener al espectador consciente de que está ante una ficción, lo vimos también en *The Royal Tenenbaums* al aparecer un libro justo al principio de la película con el nombre de la misma, así como las páginas del libro con los capítulos y el texto que luego los personajes representarían o que el narrador leería.



Fotograma de *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004): Cortinas a los lados de la proyección del documental de Zissou.



Fotograma de *Rushmore* (1998): La película comienza cuando se abre el telón.

¹⁹ La marioneta del tiburón-jaguar, según Henry Selick (animador en *The Life Aquatic with Steve Zissou*), es la marioneta para stop-motion más grande jamás construida.

La música en esta película es muy interesante, ya que gran parte de la banda sonora está compuesta por adaptaciones de canciones de David Bowie, versionadas en portugués por uno de los personajes de la tripulación del Equipo Zissou, interpretado por Seu Jorge. Además, todas las canciones fueron grabadas en directo, en el mismo set de rodaje.

Por otro lado, al igual que en las anteriores películas, Mark Mothersbaugh vuelve a componer los temas originales para el largometraje, y también vuelven a incluirse algunos temas populares, contribuyendo todo a crear esa atmósfera vintage, de nuevo, que es tan propia de los filmes de Wes Anderson²⁰.

The Life Aquatic with Steve Zissou no fue un gran éxito de forma inmediata. Es un largometraje inmenso y crítico, en el que, además de los mencionados previamente, se tocan temas como la ansiedad que causa envejecer y preguntarse a uno mismo si será posible dejar un legado, además de la preocupación por asuntos no terminados; es una comedia que además incluye romance, farsa y un profundo dolor. El propio Zissou se enfrenta a la muerte en forma de tiburón-jaguar que se llevó a su mejor amigo, la persigue incansablemente para al final, cuando consigue enfrentarse a ella, dejarla ir, pues sufre una catarsis en la que se da cuenta de que realmente no era algo personal. Así que, simplemente, entre lágrimas, se dedica a mirar a la cara al tiburón-jaguar y se pregunta si animal lo recuerda.



Fotograma de *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004): Steve Zissou y su tripulación en el interior del submarino.

La muerte también es un tema presente en *The Darjeeling Limited* (2007), el siguiente largometraje de Wes Anderson. Coescrito por Wes Anderson junto a Roman Coppola y Jason Schwartzman, este largometraje nos presenta a tres hermanos que se embarcan en un viaje en

²⁰ Banda sonora de *The Life Aquatic with Steve Zissou*. Consultar en: <https://www.soundtrack.net/album/the-life-aquatic-with-steve-zissou/> (Última visita 13-mayo-2018).

tren a través de la India para tratar de reconectar emocionalmente, resolver sus diferencias tras la muerte de su padre y tratar de localizar a su madre que, en lugar de asistir al funeral, decidió ingresar en un monasterio en algún lugar del país.

Podría decirse que la historia realmente comienza con el cortometraje *Hotel Chevalier* (2007), en el que Jack Whitman, interpretado por Jason Schwartzman, está en una habitación absolutamente amarilla del hotel Chevalier en París. En este corto, que Wes Anderson considera el primer capítulo de *The Darjeeling Limited*, Jack, que es un maniático del control, se ha encerrado a sí mismo en una habitación de hotel inmaculada y lujosa, para aislarse del mundo, de modo que no tenga que enfrentarse a la aleatoriedad del mundo. Jack recibe una llamada de su ex-novia, que lo ha perseguido hasta París, y él le da el número de su habitación para que ella pueda llegar hasta él. La chica, interpretada por Natalie Portman, simboliza la llegada del caos en la vida de Jack, y que, posteriormente, podremos ver en *The Darjeeling Limited*. Ella es lo opuesto a él: alguien que vive el momento, que considera el dolor, plasmado en forma de moratones en su piel, como una parte indispensable de la vida.

El personaje de Natalie Portman, al igual que el tiburón-jaguar en *The Life Aquatic with Steve Zissou*, simboliza el caos, la incertidumbre de la vida y la incontrolable certeza del peligro y el dolor. Pero está claro que Jack no se resiste a ella porque, de hecho, la invita a pasar (Zoller, 2013, pg. 198).

El uso del color que hace Wes Anderson en este corto es muy interesante, pues todo lo que hay dentro de la habitación, que representa la seguridad para Jack, es amarillo. La imagen en la televisión, que muestra un fragmento de *Stalag 17* (1953) de Billy Wilder, representa el cautiverio de Jack y está en azul. De igual manera, el mundo exterior al que acceden a través del balcón de la habitación, está teñido de azul. Por su parte, Jack, al principio, aparece vestido con un albornoz amarillo que posteriormente también hará aparición en *The Darjeeling Limited*. Sin embargo, cuando la chica llama, él cambia su vestimenta por un traje de chaqueta gris, color que también lleva ella cuando aparece, que según Kandinsky, es un color «posee una resistencia inmóvil o, más



Fotograma de *Hotel Chevalier* (2007): *Stalag 17* (1953) representa el cautiverio de Jack Whitman.

posteriormente también hará aparición en *The Darjeeling Limited*. Sin embargo, cuando la chica llama, él cambia su vestimenta por un traje de chaqueta gris, color que también lleva ella cuando aparece, que según Kandinsky, es un color «posee una resistencia inmóvil o, más

bien, una inmovilidad incapaz de oponer resistencia» (Kandinsky, 1989, pg. 68).



Fotograma de *Hotel Chevalier* (2007): Los personajes son los únicos elementos grises en la habitación totalmente amarilla.



Fotograma de *Hotel Chevalier* (2007): El exterior está teñido de azul.

The Darjeeling Limited, por su parte, comienza *in media res*, y termina con un final abierto. Comenzamos un viaje en tren con los tres hermanos Whitman, pero no tenemos ninguna información acerca de ellos, más allá de su apariencia. Pero poco a poco vamos conociendo aspectos de sus personalidades, así como de sus vidas. Así, descubrimos que Jack ha estado hace poco con su ex-novia en París y que sus hermanos piensan que ella no es buena para él. También descubrimos que Francis ha tenido un accidente de moto al que ha sobrevivido y que es un obsesivo del control, característica que muestra en muchas ocasiones como cuando pide en el restaurante del tren por sus hermanos aunque ellos estén allí presentes o a través de las tarjetas plastificadas que le da a sus hermanos con el itinerario del viaje. Por último, Peter va dando a conocer de sí mismo que, aunque es el más tranquilo de los tres y el que mejor se adapta a las situaciones, aunque por otra parte mantiene en secreto que está

huyendo de una situación que no puede asimilar: el nacimiento de su primer hijo.

The Darjeeling Limited parece continuar algunas de las ideas presentes en *The Life Aquatic with Steve Zissou*, como el hecho de ser americano en un país extranjero. Sin embargo, lo más significativo de este largometraje es la necesidad de tener el control sobre todo del mayor de los hermanos Whitman. Francis, interpretado por Owen Wilson, organiza el viaje en tren por la India hasta el más mínimo detalle, sin interesarse lo más mínimo por la opinión de sus hermanos. Da la sensación de que Jack y Peter, interpretado por Adrien Brody, hubieran recibido la tarea de ir hasta India, con billetes de avión e instrucciones de cómo llegar hasta su hermano Francis y nada más. Está todo organizado hasta el más mínimo detalle (Zoller, 2013, pg. 208)

«Wes Anderson often tells stories of visionary artist-leaders who try to master every aspect of their lives, only to realize that this goal is impossible and that pursuing it closes them off from enlightenment» (Zoller, 2013, pg. 197).

A Wes Anderson le gusta los personajes obsesionados con tener el control de lo que les rodea. Francis insiste mucho en que el viaje que están realizando es un viaje espiritual e incluye en sus itinerarios momentos para meditar y rendir culto en templos que visitan durante su viaje a través de la India. Incluso, en un momento de la película, realizan un ritual con unas plumas de pavo real, guiados por las instrucciones de Francis, pero cada hermano hace el ritual de una manera distinta. Francis les reprende por haberlo hecho mal, significando *mal* de forma diferente a como Francis les había indicado.



Fotograma de *The Darjeeling Limited* (2007): Los hermanos Whitman en su compartimento del tren.

No obstante, a medida que avanza la película comienzan a ocurrir imprevistos con los que Francis no cuenta, como que los echen del tren en el que viajan, o que se crucen en su camino unos niños a los que acaban teniendo que rescatar al caerse en un río y la muerte de uno de ellos al que no consiguen rescatar, así como el funeral de éste al que son invitados en un poblado perdido en medio de la nada. Es, durante esta serie de imprevistos cuando Francis le confiesa a sus hermanos que el objetivo real del viaje es encontrar a su madre, pues si se lo hubiera confesado desde el principio, Peter y Jack no habrían accedido a ir, y es cuando están a punto de volverse a Estados Unidos cuando cambian de planes y aún así, pese a las negativas de su madre, van a verla.

Es entonces cuando, una vez reunidos con su madre en el monasterio en el que ahora es una monja, los hermanos empiezan a comprender el significado de la espiritualidad que han estado fingiendo tener durante todo el viaje. Allí hacen otra vez el ritual de las plumas, de nuevo como cada uno quiere pero, esta vez, está todo bien. Los hermanos se dan cuenta de que intentar tener el control de todo durante todo el tiempo no tiene sentido; que es más importante aceptar las cosas como llegan (Zoller, 2013, pg. 214-220).

El único flashback de la película, hacia el día del funeral del padre de los hermanos Whitman, comienza y acaba de la misma forma y ni siquiera va al funeral en sí, sino a momentos antes de éste. En esta secuencia podemos ver a los hermanos en un coche de camino al funeral, pero a mitad del trayecto paran en un taller en el que está el coche de su padre, que tratan de llevar al funeral pero que finalmente deciden dejar donde estaba porque no está reparado aún.



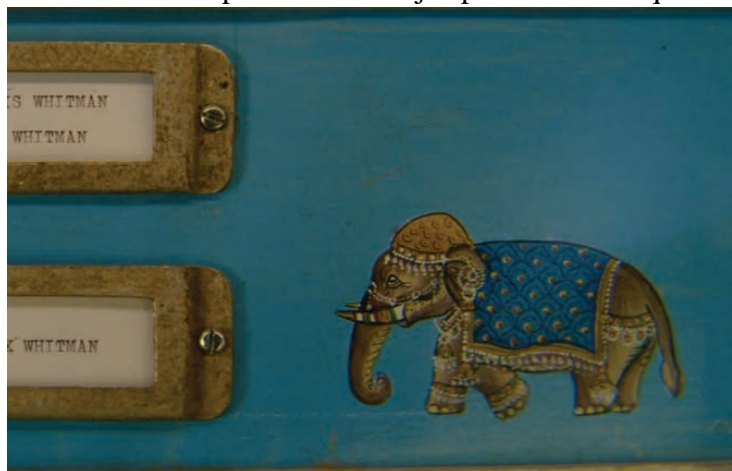
Fotograma de *The Darjeeling Limited* (2007): Los hermanos Whitman de camino al funeral del niño que trataron de rescatar en el río. Visten de blanco, color de luto en la India.



Fotograma de *The Darjeeling Limited* (2007): Los hermanos Whitman de camino al funeral de su padre. Visten de negro, color de luto en occidente.

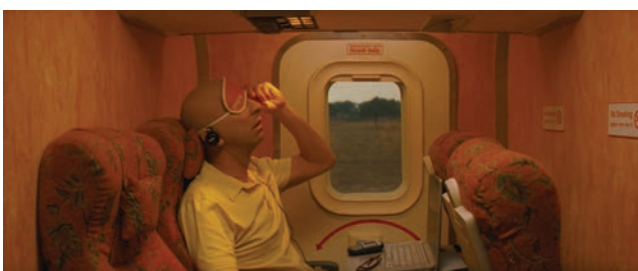
La forma en la que Wes Anderson y su equipo crearon y rodaron esta película está muy relacionada con el mensaje fundamental de la misma. Antes incluso de *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Wes Anderson ya tenía una idea sobre tres hermanos viajando en un tren, que acabaría convirtiéndose en *The Darjeeling Limited*, aunque no sabía qué país se desarrollaría la historia. Fue tras el visionado de *The River* de Martin Scorsese cuando decidió que se desarrollaría en la India. Así que, comenzó a trabajar en la historia y los personajes junto a Coppola y Schwartzman en Francia, después en Nueva York y finalmente viajaron a la India para escribir el guión. Así, ellos mismos se embarcaron en un largo viaje en tren a través de la India y trataron de representar lo que de la historia tenían hasta el momento. De hecho, muchos de los lugares en los que filmaron la película posteriormente, eran lugares que ya habían visitado antes (Zoller, 2013, pg. 203).

El proceso de rodaje en este largometraje fue muy abierto, aunque con el guión completamente cerrado. Normalmente Wes Anderson planea los rodajes pero nunca lo que los personajes hacen o lo que sucede alrededor; normalmente las acciones parten de los actores. El rodaje de *The Darjeeling Limited* fue mucho más abierto ya que, no solamente tenían libertad de acción los actores, sino que también decidieron aceptar cualquier imprevisto que surgiera durante las



Fotograma de *The Darjeeling Limited* (2007): Decoración del tren.

grabaciones e incorporarlos a la película. Un ejemplo de esto fue la decoración del tren, que no fue fruto de un plan con el departamento de arte sino que el tren fue decorado por un gran grupo de artistas indios que continuaron pintando elefantes sin parar. Lo único que sí controlaron fue el compartimento del tren en el que los personajes pasan la mayor parte del tiempo.



Fotogramas de *The Darjeeling Limited* (2007): Secuencia con todos los personajes que han interferido con los protagonistas.

Construyeron dos compartimentos dentro del tren, espejados, para que, si en algún

momento el tren cambiaba de sentido, el exterior no cambiase de dirección durante las grabaciones y no se produjeran fallos de raccord ni se rompiese el eje. Así, excepto una de las escenas que grabaron en una versión del compartimento que construyeron para ensayar, todas las escenas dentro del tren que aparecen en la película están grabadas dentro del tren. Incluso el plano secuencia en el que se recorren diferentes compartimentos del tren en los que se encuentran todos los personajes con los que los protagonistas de la historia han interactuado de una forma u otra, así como un tigre con el mismo papel que el tiburón-jaguar en *The Life Aquatic with Steve Zissou*, para lo que construyeron todo el decorado que se muestra en esa secuencia en otro de los vagones del tren. (Zoller, 2013, pg. 229).

Esta secuencia comienza con una serie de primeros planos de los protagonistas y su madre encadenados con un paneo circular que pasa por todos, comenzado y acabando por la madre, y que después se conecta con los distintos compartimentos del tren en marcha. El sentido de esta secuencia podría estar, tanto en servir a modo reflexión para los personajes al mostrar todas las personas que se han cruzado en su camino, o como en *The Life Aquatic with Steve Zissou*, para mostrar qué están haciendo los demás personajes en ese momento.

Otra de las razones por las que todo se grabó dentro del tren fue porque Wes Anderson quería que su equipo tuviera la experiencia de vivir dentro de un tren durante más de un mes, que fue lo que duró el rodaje. Y también porque grabar dentro de un tren, que es un espacio limitado, suponía un reto para el director (Zoller, 2013, pg. 233).

The Darjeeling Limited es la primera de las películas de Wes Anderson cuya banda sonora original no está compuesta por Mark Mothersbaug. De hecho, la banda sonora de la película está compuesta enteramente por temas rock y por temas clásicos, como por ejemplo *Play With Fire* de The Rolling Stones o *Strangers* de The Kinks²¹.

Otro elemento que aparece en todos los largometrajes de Wes Anderson es un mismo tipo de personaje, como hemos podido comprobar, que tiene un plan y está obsesionado con el control, líder de los demás, que sufre una catarsis en un momento dado y se transforma. Así, tenemos a Dignan en *Bottle Rocket*, a Max Fischer en *Rushmore*, a muchos de los personajes en *The Royal Tenenbaums*, a Zissou en *The Life Aquatic with Steve Zissou*, a Francis en *The Darjeeling Limited*, y ahora también a Mr. Fox en *Fantastic Mr. Fox*.

²¹ Banda sonora de *The Darjeeling Limited*. Consultar en: <https://www.soundtrack.net/album/the-darjeeling-limited/> (Última visita 13-mayo-2018).

1.3.- LA PERFECCIÓN DE LA COMPLEJIDAD. NOSTALGIA A TRAVÉS DE LA IMAGEN POP: *FANTASTIC MR. FOX*, *MOONRISE KINGDOM* Y *THE GRAND BUDAPEST HOTEL*.

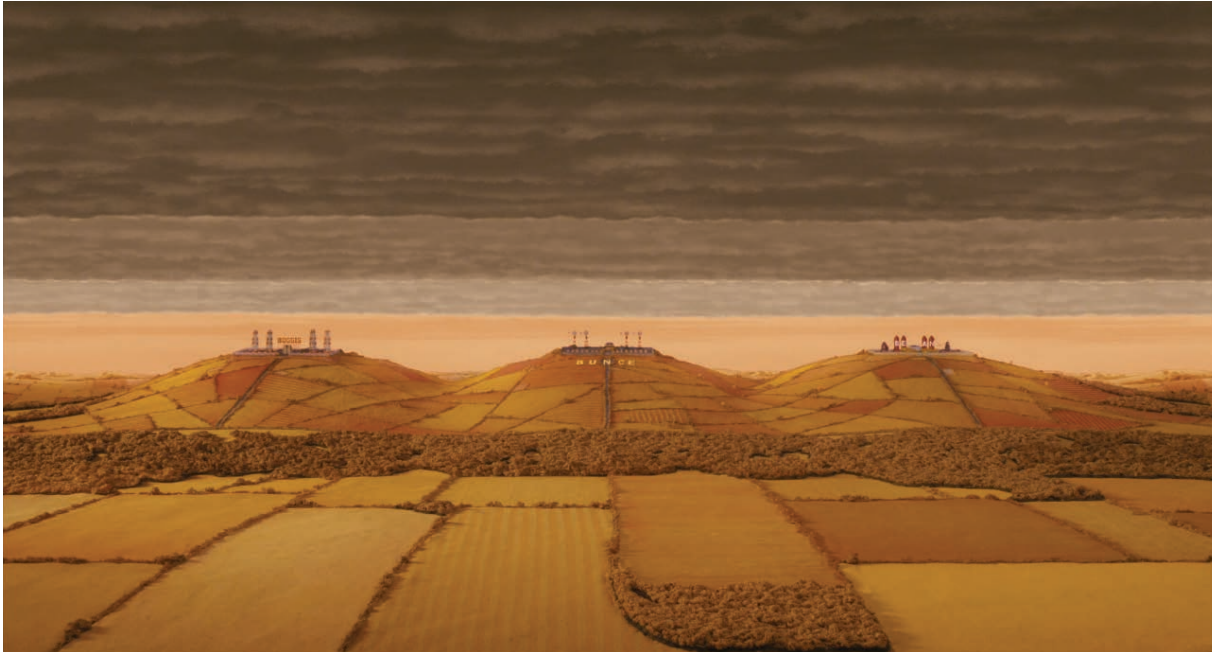
Fantastic Mr. Fox (2009) es el primer largometraje de animación en stop-motion de Wes Anderson en el que adapta, junto a Noah Baumbach, la historia del mismo nombre de Roald Dahl, una de sus historias favoritas de cuando era niño. Esta película fue su película más aclamada desde *Rushmore*, ya que estaba dirigida a un público más amplio y era una comedia, aparentemente sin un trasfondo más oscuro, hecha con marionetas y doblada por actores como George Clooney (Mr. Fox) y Meryl Streep (Mrs. Fox), además de otros actores recurrentes como Willem Dafoe, Bill Murray, Owen Wilson y Jason Schwartzman. No tiene cambios de tono drásticos como sus anteriores largometrajes y, además, está llena de diálogos ingeniosos con datos inventados como que a los perros *beagle* les encantan los arándanos o que los zorros son ligeramente alérgicos al linóleo, así como de efectos visuales extravagantes.

Fantastic Mr. Fox cuenta la historia de Mr. Fox, un zorro cuyo oficio consistía en robar gallinas pero que cuando su mujer Mrs. Fox se queda embarazada cambia de oficio porque ella le pide que se vuelva responsable y busque un nuevo empleo.

La historia comienza cuando Mr. Fox y Mrs. Fox están robando unas gallinas y se quedan atrapados en una trampa para zorros, momento en el que Mrs. Fox atrapa psicológicamente a Mr. Fox al decirle que está embarazada y que quiere que deje el negocio de robo de gallinas ya que es demasiado peligroso. Así Mr. Fox decide hacerse columnista en un periódico. Años más tarde, cuando el hijo de ambos, Ash, es adolescente, Mr. Fox decide que está harto de vivir bajo tierra, en lo que parece una versión animal de un apartamento modesto, y que va a hacer algo al respecto. Así que decide que se van a mudar a una casa árbol desde la que, curiosamente, pueden verse las granjas de Boggi, Bunce y Bean, tres de los humanos granjeros más feos, ruines y malvados en la historia del valle en el que viven. Boggi tiene una granja de gallinas, Bunce una granja de gansos y hace pasteles rellenos de hígado, y Bean tiene una granja de pavos y un huerto de manzanas con las que hace la sidra más alcohólica del mercado.

Pese a mudarse a una casa árbol, muy por encima de sus posibilidades económicas, Mr. Fox sigue sin ser feliz porque «¿cómo podría un zorro ser feliz sin una gallina entre sus dientes?». Por eso, Mr. Fox decide dar un último gran golpe antes de retirarse para siempre,

robando gallinas de la granja de Boggi, gansos de la granja de Bunce y sidra de la granja de Bean, de forma que acaba llenando la despensa de la familia con gansos y gallinas en sólo dos días cuando antes estaba absolutamente vacía. Tras el tercer robo, esta vez a la despensa de sidra de Bean, Mrs. Fox que ya sospechaba de los robos de Mr. Fox, lo sorprende al volver a casa con un pasamontañas en la cabeza.



Fotograma de *Fantastic Mr. Fox* (2009): Vista de las granjas de Boggi, Bunce y Bean desde la casa árbol de la familia Fox.

Tras este último robo, los granjeros se reúnen y deciden dar caza a Mr. Fox, yendo hasta la casa-árbol con escopetas, y es, durante este tiroteo cuando Mr. Fox pierde su cola de un disparo. No contentos con eso, los tres granjeros comienzan a excavar sobre la vivienda de Mr. Fox y su familia, primero con palas y después con excavadoras al son de *Street Fighting Man* de The Rolling Stones a modo de *Cabalgata de las Valquirias*, convirtiendo el lugar en un cráter que después, además, dinamitan. Como una declaración de guerra más, Bean convierte la cola de Mr. Fox en su nueva corbata.

Tras golpes por parte de unos y de otros, Ash y su primo Kristopherson, quién estaba pasando un tiempo con la familia, deciden robar la cola de Mr. Fox para devolvérsela, pero lo único que consiguen es que capturen a Kristopherson, de modo que, finalmente, los granjeros piden la vida de Mr. Fox a cambio de la de su sobrino. Al final, Mr. Fox recupera su cola y a su sobrino, pero los animales del valle se ven obligados a vivir bajo tierra en los sumideros.

La película termina al estilo de *Rushmore* con un discurso que reafirma a los personajes en sus identidades, brindado por su supervivencia y bailando en el centro de un supermercado en el que los tres granjeros venden sus productos, al que han accedido desde la

alcantarilla (Zoller, 2013, pg. 237-239).



Fotograma de *Rushmore* (1998): Escena final en la que los personajes bailan en slow-motion.



Fotograma de *Fantastic Mr. Fox* (2009): Escena final en la que los personajes bailan en el supermercado.

Como se ha mencionado previamente, *Fantastic Mr. Fox* es el primer largometraje de Wes Anderson realizado enteramente en stop-motion y, además, de una manera muy particular. Es una animación hecha de forma analógica de manera que el espectador puede darse cuenta de que está viendo algo «hecho por alguien»; puede verse la huella de los animadores sobre el pelo real que cubre las marionetas que protagonizan la película.

Wes Anderson eligió este método de animación por el resto que supone y por el aspecto artesanal que el director busca conseguir en todo momento. Pero esto es algo que no se limita a esta producción en concreto, sino que es el estilo o la forma de trabajo que

caracteriza a este director. Él prefiere siempre trabajar con menos gente pero de forma eficaz, utilizando los medios de los que dispone y buscando soluciones creativas a cualquier imprevisto que pueda suceder. Ya vimos que esta filosofía de trabajo era la que impregnaba el proceso de creación de *The Darjeeling Limited*.

Uno de los elementos visuales que caracterizan a Wes Anderson es el uso de paneos de 90° y 180° de unos personajes a otros en mitad de los diálogos en lugar de realizar cortes durante la grabación, así como paneos hacia arriba o hacia abajo, creando el plano de vista de pájaro que tanto utiliza este director. Sin embargo, en una producción en stop-motion como *Fantastic Mr. Fox*, los decorados son muy pequeños y limitados, ya que las marionetas también eran pequeñas, por lo que este tipo de movimientos que, aunque estaban incluidos en el guión original, tuvieron que ser suprimidos. En su lugar, Wes Anderson descubrió que al estar utilizando marionetas, podía hacer algo diferente que el trabajar con actores de carne y hueso no le permitía: podía utilizar marionetas de diferentes tamaños para simular perspectiva aunque éstas dentro el set estuvieran realmente a pocos centímetros las unas de las otras, y crear el efecto visual de mayor distancia al utilizar marionetas de diferentes tamaños de un mismo personaje que corre hacia cámara, por ejemplo, cambiando de marioneta cada vez que este personaje quedaba fuera de campo.





Fotogramas de *Fantastic Mr. Fox* (2009): La perspectiva se fuerza cambiando el tamaño de las marionetas.

Otra característica de *Fantastic Mr. Fox* es que el audio se grababa fuera del estudio, de forma que los actores que interpretan a los personajes estaban interpretando las escenas mientras las grababan. Así, si una escena en la película tenía lugar en un granero, los actores grababan el audio en un granero. La idea era conseguir todos los sonidos que pudieran producirse de forma real en un escenario real. Además, el proceso de *confección* del audio final en la película fue también muy atípico, cogiendo fragmentos de frases o incluso de palabras de varias tomas a la vez para crear el audio que posteriormente se escucha en el

largometraje. Esto hizo que el guión de la película se reescribiera numerosas veces durante el proceso de grabación del audio, por lo que desde que se comenzó a grabar el primer audio hasta que la película estuvo terminada, a lo largo de dos años, se añadieron y se eliminaron muchas cosas (Zoller, 2013, pg. 243-251).

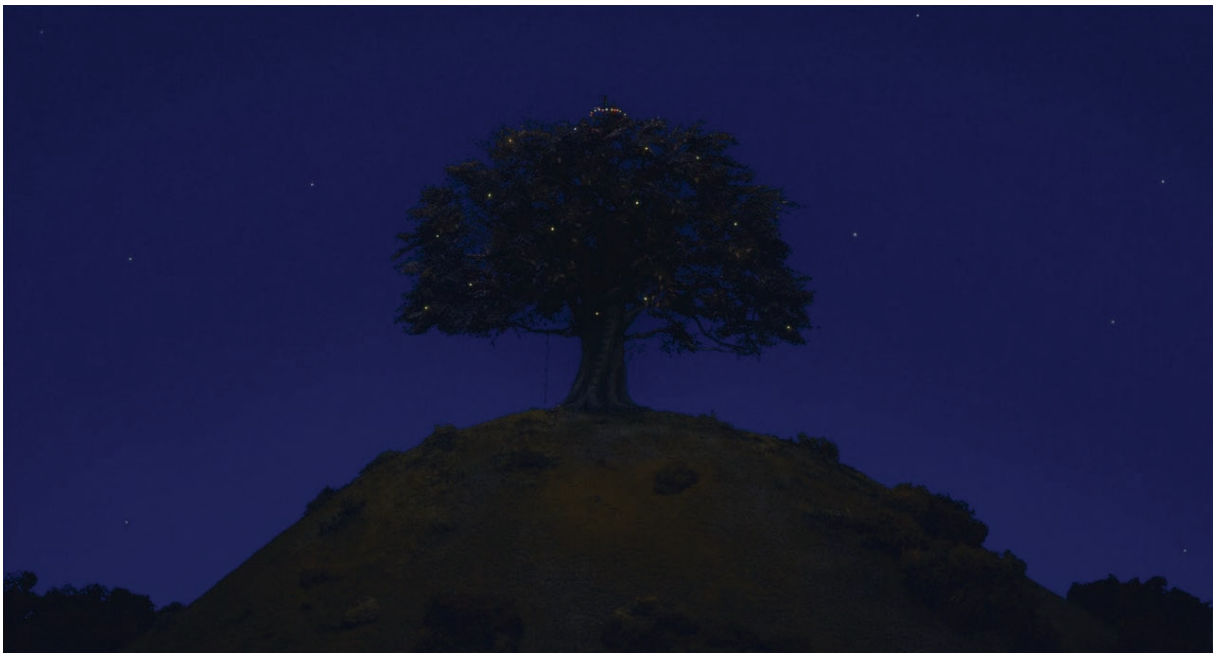
Relacionado con el audio, se encuentra la banda sonora. Para este largometraje, Wes Anderson trabajó con el compositor Alexandre Desplat en la primera de las tres colaboraciones que hasta el presente ha hecho con él (*Fantastic Mr. Fox*, *The Grand Budapest Hotel* y *Isle of Dogs*), además de incluir temas populares y de músicos de décadas anteriores, como Nancy Adams, Blurb Ives, The Beach Boys o The Rolling Stones, siendo así la música uno más de los elementos que ayudan a conformar esa atmósfera vintage que caracteriza tanto a esta película, incluyendo el método de animación, las paletas de color o los elementos de decoración en los sets y el vestuario de los personajes²².

Ya es sabido lo particular del uso del color de Wes Anderson. Sin embargo, al tratarse de una película de animación, las posibilidades de creación son infinitas, teniendo ahora una libertad absoluta para la creación de todos los elementos que conforman los decorados, así como los vestuarios e incluso los propios personajes. Las paletas de color elegidas por Wes Anderson para *Fantastic Mr. Fox* están llena de tonos cálidos. Abundan los tonos amarillos y naranjas, así como los marrones y los rojos, existiendo el azul solamente en el cielo nocturno y en el interior del congelador del granjero Bunce, y habiendo una casi absoluta falta de tonos fríos. Durante el día, el cielo es amarillo o rojizo cuando anochece. Los escenarios interiores están llenos de amarillos y tonos rojizos y anaranjados, tanto las casas de los animales como las de los granjeros, al igual que los túneles subterráneos que los animales excavan cuando son perseguidos. Y de igual forma, el vestuario de todos los personajes está lleno de colores cálidos y tonos neutros, pero nunca fríos.

²² Banda sonora de *Fantastic Mr. Fox*. Consultar en: <https://www.soundtrack.net/album/fantastic-mr-fox/> (Última visita 13-mayo-2018).



Fotograma de *Fantastic Mr. Fox* (2009): Casa de la familia Fox durante el día.



Fotograma de *Fantastic Mr. Fox* (2009): Casa de la familia Fox durante la noche.

Todos los interiores tienen una decoración muy al estilo de las décadas de 1960 y 1970 que coordina con el estilismo de los vestuarios, volviendo de nuevo, como ya se ha mencionado, a una estética vintage que tanto caracteriza a este director. Así, es posible que la elección de las paletas de colores para la creación de este largometraje esté basada en la consecución de esa estética vintage ya mencionada, así como en la creación de un ambiente

de fantasía y de fábula, ya que *Fantastic Mr. Fox* era, en origen, una fábula de Roald Dahl²³.

En la misma línea de lo vintage y años sesenta y setenta se encuentra el séptimo largometraje de Wes Anderson: *Moonrise Kingdom* (2012), con el que plasma su recuerdo de como se siente uno al estar enamorado por primera vez con 11 o 12 años. Así, cuenta la historia de dos niños de doce años, Sam Shakusky y Suzy Bishop, que se enamoran y deciden huir juntos, ya que nadie apoya su romance, en la ficticia isla de Penzance en Nueva Inglaterra en el año 1964.

Moonrise Kingdom es una comedia romántica, que en nada se parece a las comedias románticas de Hollywood, sobre dos niños problemáticos que huyen de los adultos y crean su propio paraíso en una pequeña cala a la que llaman Moonrise Kingdom. Esta película está llena de efectos visuales asombrosos, diálogos ingeniosos y una banda sonora que se compenetra perfectamente con la historia, como ya es propio de las películas de Wes Anderson. No obstante, bajo la superficie aparentemente cómica de esta película, como hemos visto en las demás de este director, encontramos una visión melancólica de la vida, pues Sam y Suzy están rodeados de individuos y organizaciones que «se preocupan por ellos» sin realmente verlos o escucharlos.

Por otro lado, la tormenta que amenaza la isla de Penzance es la versión de este largometraje del tiburón-jaguar de *The Life Aquatic with Steve Zissou*: una metáfora del caos y el dolor que amenaza todas las vidas humanas, pero también muestra el rastro de caos y destrucción que Suzy y Sam dejan tras su huida sin darse cuenta.

Como de costumbre en las películas de Wes Anderson, los protagonistas de *Moonrise Kingdom* son personajes creativos y carismáticos, que canalizan su rabia a través del arte. Así, Sam pinta paisajes y algunos desnudos, mientras que Suzy es una ávida lectora, un poco *cleptobibliómana* y voyeur, ya que está siempre mirando a través de sus prismáticos.

El hecho de que Sam y Suzy se escapen solamente es el detonante que hace que el caos estalle en la vida de los adultos de la isla de Penzance, ya que puede verse como en la vida de cada uno de ellos el miedo, la ansiedad y la sensación de fracaso los acosa (Zoller, 2013, pg. 273-274).

Las ideas para la película se fueron juntando poco a poco en la mente de Wes Anderson. Él había querido hacer una película en una isla que estuviera preservada en el tiempo como Naushon, en la que vivían unos amigos suyos. Así nació la premisa de que la

²³ Ver Anexo III. Colores vintage en *Fantastic Mr. Fox* (2009).

historia debía suceder en el pasado. También había querido, durante mucho tiempo, hacer una película acerca de un romance infantil, que es una experiencia muy poderosa, gracias a la película *Small Change* de François Truffaut, que cuenta la historia de unos niños de la misma edad que Sam y Suzy. También pensó que la chica de ese romance debía ser una gran lectora y, en un momento dado, decidió darle una maleta llena de libros. También comenzó a escribir brevemente las historias sobre las que tratarían esos libros y, además, pensó que tal vez la historia debiera ser desde el punto de vista de uno de los libros de la chica (Zoller, 2013, pg. 280-281).

Por otra parte, las influencias cinematográficas para *Moonrise Kingdom* fueron, de acuerdo con el director, *Melody* (1971) de Alan Parker y *Black Jack* (1979) de Ken Loach, que cuentan también historias de romances infantiles (Zoller, 2013, pg. 311).



Fotograma de *Moonrise Kingdom* (2012): Suzy mira a través de sus prismáticos.

Otra clara influencia en el cine de Wes Anderson es *Charulata* (1964) de Satyajit Ray (*La mujer solitaria* en España), en la que la protagonista está refugiándose en su casa, y para entretenerse comienza a escribir acabando por convertirse en una escritora. Además, también está continuamente mirando con sus prismáticos a través de las ventanas. Y, junto con esta película, también podríamos añadir *La ventana indiscreta* de Hitchcock, en la que se trata la idea de las películas como una forma de voyeurismo. Estas influencias explican un plano que Wes Anderson incluye en todas sus películas: la vista a través de unos prismáticos,

convirtiéndolo en esta ocasión en algo relacionado con uno de los personajes principales²⁴.

Wes Anderson no sólo juega con este tipo de elementos en sus películas, sino que también utiliza, como ya hemos visto, cortinas alrededor de la imagen en *Rushmore*, libros en *The Royal Tenenbaums* y *Fantastic Mr. Fox*, las películas documentales que los personajes graban en *The Life Aquatic with Steve Zissou*, así como personajes que narran la historia como, de nuevo, en *The Royal Tenenbaums* o en *Moonrise Kingdom* en donde hay un personaje que se dirige directamente a la pantalla, y que ofrece un contexto a la historia e informa al espectador de lo que está sucediendo. En una escena incluso interactúa con otros personajes, dando al espectador la información de que es un personaje más que vive en la isla, que es real, y no una simple figura que guía la historia.



Fotograma de *Moonrise Kingdom* (2012): Bob Balaban como narrador de la historia.

En esta película Wes Anderson, al igual que ocurrió en *Rushmore*, contó con protagonistas jóvenes debutantes en el mundo del cine; pero también con actores recurrentes como Bill Murray y Jason Schwartzman, y otras estrellas invitadas como Bruce Willis, Tilda Swinton o Edward Norton, aunque es la primera de las películas de Anderson en la que no aparece Owen Wilson, ni como co-escritor ni como actor. Sin embargo, volvió a colaborar con Roman Coppola para escribir el guión de *Moonrise Kingdom*.

Es interesante como los actores en esta película complementan muy bien a sus personajes. Así Bruce Willis, aunque interpreta a un policía reservado y tímido, al final de la

²⁴ Ver Anexo IV: A través de unos prismáticos.

historia se comporta de forma heroica, tal como se esperaría de cualquier personaje interpretado por este actor. De igual manera, Edward Norton complementa a su personaje muy bien ya que él realmente es muy inteligente, además de ser una persona que gusta de estar en la naturaleza (Zoller, 2013, pg. 296).

Todas las películas de Wes Anderson parecen desarrollarse en universos imaginados, donde tienen lugar sucesos surrealistas y cómicos, en los que existen criaturas fantásticas y en los que los jóvenes se comportan como adultos y los adultos como jóvenes. Esta es la razón, más todavía en este largometraje, por la que los elementos absolutamente dramáticos y los absolutamente cómicos no están separados de una forma clara, sino que se mezclan y se convierte en todo un uno que funciona perfectamente para el espectador, y de lo que, posiblemente, el color y la música sean la razón.



Fotograma de *Moonrise Kingdom* (2012): Edward Norton en el papel de Scout Master Ward, y los niños scouts con sus uniformes con detalles amarillos.

Moonrise Kingdom es una historia, como ya hemos dicho, que tiene lugar en 1965. La imagen, debido a esto, está absolutamente tintada de amarillo, dándole un aspecto vintage a la película. Además, el color amarillo está presente casi en todas las escenas del largometraje: los uniformes de los Kakhi Scouts a los que pertenece Sam están decorados con elementos amarillos, mismo color de su tienda de campaña que posteriormente se convierte en el centro indiscutible del pequeño paraíso que los dos niños crean al huir juntos; la maleta de Suzy, en la que lleva una gran cantidad de libros, es amarilla. Sólo un par de escenas, las más dramáticas de toda la película y que suceden de noche, están completamente teñidas de azul.

De hecho, los colores de la película son brillantes hasta el momento en que encuentran a los niños en su playa paradisíaca, cuando pierden el brillo y la saturación a partes iguales, culminando este gris aparentemente presente en la imagen en esas escenas azules dramáticas que tienen lugar casi al final de la película, cuando sucede la tormenta que amenaza la isla. Tras la tormenta, cuando por fin los dos niños tienen permiso para estar juntos, el brillo vuelve poco a poco a la imagen, recuperando completamente la normalidad del principio en la última secuencia de la película. En ésta secuencia en la que Suzy y Sam se han recuperado el uno al otro, así como el orden y la normalidad en sus vidas, Suzy lleva un vestido amarillo.

Así, al igual que en muchas otras películas, el amarillo parece estar relacionado con los conceptos de juventud, alegría y paz. Así, en *The Life Aquatic with Steve Zissou*, uno de los únicos elementos que proporciona felicidad a Zissou es su submarino, que es amarillo, o en *Fantastic Mr. Fox*, el cielo aparece amarillo cuando los zorros están más felices y en paz (Vaughn Vreeland, 2015).

Por su parte, la banda sonora en esta película está conformada principalmente por música clásica compuesta por Purcell que Britten arregló y que, además, están dirigidos por Leonard Bernstein, el director de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, célebre por dirigir conciertos para jóvenes, así como por algunos temas compuestos por Alexandre Desplat, que con quien colaboró Wes Anderson de nuevo en *Moonrise Kingdom*²⁵. El tema *Noye's Fludde*, estaba pensado para ser interpretado por grupos compuestos por algunos profesionales con un coro de amateurs y niños, en iglesias y no en auditorios. Este tipo de arreglos y música folk, pensada principalmente para niños, atrajo mucho a Wes Anderson a la hora de pensar en la banda sonora para esta película que protagonizada principalmente por niños y que habla del primer amor de unos pre-adolescentes (Zoller, 2013, pg. 318).

El amor de Wes Anderson por el celuloide no es ningún secreto. Salvo *Fantastic Mr. Fox* y algunos cortos publicitarios grabados en digital, todas sus películas y cortometrajes (*Bottle Rocket* y *Hotel Chevalier*) han sido grabados en analógico. Para *Moonrise Kingdom*, además, utilizó unas cámaras muy pequeñas de Aaton llamadas A-Minimas, que no podían ni llevarse a hombro, sino que debían ser sujetadas a la altura del pecho para poder mirar por el visor que se encuentra en la parte superior de la cámara. Esto fue muy útil para el rodaje por dos motivos: por un lado la cámara quedaba a la altura de los ojos de los protagonistas y, por otro, podían grabar la película como si se tratara de un pequeño documental con un equipo

²⁵ Banda sonora de *Moonrise Kingdom*. Ver en: <https://www.imdb.com/title/tt1748122/soundtrack> (Última visita 13-mayo-2018).

muy pequeño y poder grabar más cómodamente con los niños (Zoller, 2013, p. 324).

La última gran película de Wes Anderson hasta 2018, grabada también de forma analógica, pero diferente a todo lo hecho anteriormente, fue *The Grand Budapest Hotel* (2014), en la que grabó por primera vez en proporción 1.33.1., *Academy ratio* o canon académico. Este es un formato de imagen un tercio más ancho que alto, utilizado por los estudios de Hollywood hasta 1953, año tras el que los objetivos de las cámaras, así como los stocks de película y las pantallas de cine tuvieron que adaptarse al nuevo formato panorámico (Cousins, 2015, pg. 220).

Las películas de Wes Anderson proceden de múltiples lugares e ideas; muchas de las historias que suceden dentro de las sus obras son un retrato de lo que sucede a su alrededor. En el caso de *The Grand Budapest Hotel*, la inspiración fundamental llegó indiscutiblemente de manos de la obra de Stefan Zweig, pues el director se sentía muy identificado con el tono, el mundo y la sensibilidad de la literatura de este autor; pero también la visión de Europa del Este de las películas de Hollywood. Otra gran influencia para Wes Anderson fue la propia Europa del Este cuando viajaba por allí con el propósito de hacer la película, al recoger muchas referencias visuales, así como la Europa del Este que los directores de Hollywood, provenientes de esta zona, retrataban en sus películas.

Esta película es, sin embargo, su obra más compleja. En palabras del propio Wes Anderson:

[...] Creo que para esta película probablemente tenía la necesidad de hacer algo más difícil para mí y con mejor organización. Hace muchos años hicimos *Life Aquatic* en Italia, que fue una gran producción, y aunque creíamos que estábamos muy organizados, en verdad no fue así. Teníamos un plan para conseguir lo que queríamos en la pantalla, pero no había un plan para enfrentarnos a situaciones en las que las cosas salieran mal. Y ahora realmente hemos trabajado en estar preparados para cualquier circunstancia. Además, ahora siento que puedo hacer películas a gran escala, grandes producciones, aunque también somos mucho más eficientes a la hora de destinar los recursos económicos. [...] Me he enfrentado a cosas realmente nuevas para mí. Por ejemplo la idea de trabajar en varios periodos históricos, ir saltando de uno a otro, y que la película esté hecha a partir de varios narradores, de unos que se remiten a otros en una estructura de cajas chinas, de diversas capas. Eso era algo nuevo para mí. ¿Desde dónde se cuenta la historia? ¿Cómo contarla a través de distintas voces? Y además es una película que contiene una trama más desarrollada que otras películas

que he realizado²⁶.

The Grand Budapest Hotel, ganadora del Premio del Jurado en el festival de cine de Berlín, es, en palabras del propio Wes Anderson, su «película europea». Escrita junto a Hugo Guinness, la película refleja la historia continental y su dramática transformación en un período de entreguerras en un universo eminentemente pop que tanto le caracteriza. Esta película se sitúa en el inventado país de *Zubrowka* en 1932, en el Gran Hotel Budapest que vive su momento de máximo esplendor siendo regentado por Gustave H, interpretado por Ralph Fiennes.

El largometraje se desarrolla mediante una estructura de capas en la que se entremezclan diferentes relatos contados por diferentes narradores en diferentes épocas, de forma que la historia de Gustave, junto a su nuevo botones, Zero Moustafa, se desarrolla en un relato, dentro de un relato, dentro de un relato.



Fotograma de *The Grand Budapest Hotel* (2014).

The Grand Budapest Hotel cuenta las aventuras de Gustave que al descubrir la muerte de su amiga Madame D., interpretada por Tilda Swinton, decide viajar a Lutz junto a Zero, donde vivía la fallecida, para despedirse de ella. Allí, descubre que su amiga le ha dejado en herencia un cuadro, *El niño con manzana*, durante la lectura de su testamento en contra de la

²⁶ Entrevista para *El Cultural* con Wes Anderson. Ver en: <http://www.elcultural.com/revista/cine/Wes-Anderson-Siempre-me-ha-gustado-la-Europa-de-Hollywood/34342> (Última visita 17-mayo-2018).

voluntad de su familia. Así que, como la familia se niega a dejar que Gustave se lleve el cuadro, él decide robarlo. Cuando regresan al hotel, la policía arresta a Gustave, acusándolo del asesinato de Madame D.

Tras un tiempo en un campo de internamiento de criminales, Zero consigue ayudar a Gustave a escapar y juntos investigan el motivo del asesinato de Madame D. a la vez que son perseguidos por un matón contratado por Dimitri, el hijo de la difunta.

La película comienza con una chica que, en la época más cercana al presente, va a un cementerio a hacer una ofrenda un autor, tesoro nacional del país, que escribió la historia del Gran Hotel Budapest. Después de esto, volvemos a 1985, momento en el que el propio autor de la historia, entrado en edad, habla directamente al espectador mirando a cámara y comienza a relatar cómo llegó a conocer la historia del hotel, momento tras el que la historia vuelve a retroceder, esta vez a 1968. En este año vemos cómo el autor cuando es joven acude al Gran Hotel Budapest a pasar unos días y allí conoce al actual dueño del Hotel, Zero, que comienza a relatarle la historia de Gustave H y de cómo acabó siendo dueño del hotel que, aunque en declive, aún se conserva. Así, una vez más, volvemos a retroceder, esta vez a 1932, momento de máximo esplendor del hotel en el que tienen lugar los acontecimientos con los que Wes Anderson nos deleita en esta película.



Fotogramas de *The Grand Budapest Hotel* (2014): Cada año se presenta en un formato diferente.

Es interesante, regresando al formato de película con el que Wes Anderson siempre había querido trabajar, cómo cada vez que se produce un cambio de época en esta estructura de capas con la que el relato se desarrolla, el formato de pantalla cambia también, utilizando un formato que se adecúa a la época en la que se desarrolla cada momento del relato. Así, el primer formato, correspondiente a la época más cercana a la actualidad, sería el formato estándar 1.85:1, más ancho que el 16:9 y más utilizado en las salas de cine, pasando inmediatamente al formato 16:9, cuando nos situamos en 1985, que se acerca al formato que se utiliza actualmente en el cine; para 1968, se produce un cambio al formato 2.35:1, muy panorámico que se puso de moda al dejar de utilizarse en 1953 el canon académico; y por último, cuando el relato se desarrolla en 1932, la imagen cambia de nuevo al canon académico o formato 1.33:1, también conocido como 4:3.

Podemos ver también que las paletas de colores cambian dependiendo de la época en la que se sitúe la narración. Así, 1932 se presenta lleno de rosas y rojos, muy brillantes, así como una imagen tintada suavemente de rosa siempre que nos encontremos dentro del hotel. Cuando los personajes salen fuera, la imagen está tinta con la misma intensidad de amarillo, de modo que se dota a la imagen de un aspecto antiguo, perteneciente a la época que se retrata. Cuando nos situamos en 1968, los colores del hotel han cambiado completamente, incluso la tonalidad de morado de los uniformes del personal. Vemos un hotel lleno de tonos amarillos y naranjas, así como de verde oliva que caracterizan tanto la imagen que actualmente se tiene de las décadas de 1960 y 1970. Los años ochenta se nos presentan entonces ocres, naranjas y marrones oscuros, siguiendo la línea del imaginario colectivo de aquella época. Finalmente, la época en la que vemos el busto del autor, ya fallecido, se presenta en tonos neutros, pero la imagen está nuevamente tintada ligeramente de rosa. Así, como podemos comprobar y como viene siendo habitual en el cine de Wes Anderson, los colores se nos presentan de tal forma que la imagen tenga un aspecto vintage, pero utilizando una gama tonal que se mueve entre los colores rojo, azul y amarillo, creando multitud de tonos marrones, morados, rosas y grises, entre otros, que dan a este largometraje el aspecto de ser la película más colorida del director hasta la fecha²⁷.

Wes Anderson se caracteriza en general por esta dualidad en la que la comedia se diluye en el drama o viceversa. Es su forma de ver el mundo, decidiendo siempre ir más allá de la simplicidad de moverse en un solo plano (cómico o dramático), de forma que la obra final se ve enriquecida y el espectador puede tener la opción de interpretar el mensaje como

²⁷ Ver Anexo V. El arcoíris vintage de *The Grand Budapest Hotel* (2014).

mejor considere.

La elección de la banda sonora, al igual que en las anteriores películas de Wes Anderson, hace que, junto con el color, esos elementos cómicos y trágicos queden perfectamente unidos, creando una unidad perfecta. En esta ocasión, los temas originales para *The Grand Hotel Budapest* fueron compuestos por Alexandre Desplat, que ya había colaborado con el director en la creación de la banda sonora para *Fantastic Mr. Fox* y con quien trabajó nuevamente en la última película de Wes Anderson, estrenada en abril de 2018, *Isle of Dogs*, un nueva producción de animación en stop-motion.

La banda sonora, pues, está compuesta por temas originales de Alexandre Desplat, así como tres canciones pertenecientes orquestas. Es una banda sonora compuesta fundamentalmente por música clásica europea, acorde con el período histórico y lugar en los que se desarrolla la historia²⁸.

Cada una de las obras de Wes Anderson han ido dando lugar a que actualmente se le considere como uno de los referentes estéticos más importantes dentro de su generación. En palabras de Jesse Fox Mayshark, el mundo de Wes Anderson es un lugar coherente y fácilmente identificable, una mezcla de estilos y eras –la literatura preuniversitaria de 1950, el rock ‘n’ roll de los sesenta, la televisión de los setenta–, todo ello filtrado por una profunda admiración hacia el mundo de las historias de aventuras juveniles de principios del siglo XX (Fox, 2007, p. 117). En general, las películas de Wes Anderson tienen una apariencia vintage que recuerda a los años sesenta y setenta. La explicación principal de esto no es que su casa esté llena de objetos nostálgicos, sino que se siente muy atraído por la música rock que vive su máximo esplendor durante estas dos décadas (Zoller, 2013, pg. 309-311).

No es difícil afirmar que Wes Anderson concuerda con el paradigma de autor popposmoderno, ya que todas sus películas han contribuido a construir un universo en el que tienen cabida todas las representaciones y la iconografía popular de épocas anteriores. Además, citando a Jesse Fox Mayshark, «Wes Anderson se ve atraído por artistas, exploradores, científicos, empresarios y curiosos, gente cuyos talentos les hacen destacar –le interesa, en definitiva, la gente que *hace cosas*– pero que al mismo tiempo siempre vuelve a sus raíces. Sus personajes son inadaptados cuyas carencias emocionales se esconden tras su realización personal y cuyo boyante sentido de su propia relevancia es constantemente puesto

²⁸ Banda sonora de *The Grand Budapest Hotel*. Ver en: https://www.imdb.com/title/tt2278388/soundtrack?ref_=tt_ql_trv_7 (Última visita 13-mayo-2018).

en juego por las dificultades de interactuar con otros seres humanos» (Fox, 2007, pg. 116).

Wes Anderson es hijo de su tiempo; un niño que creció en plena revolución social, un niño de una sociedad contracultural y posmoderna en la que las mujeres salen de sus casas para trabajar, en la que existen revueltas sociales por la paz, los derechos raciales y las libertades sexuales. Así, los temas que trata fundamentalmente en sus obras son las familias desestructuradas, el abandono paterno, los jóvenes-adultos, romance infantil, etc., y son sus predilectos ya que representan elementos o facetas de su propio pasado. Wes Anderson siempre crea ficción, pero toda ficción siempre tiene algo de realidad. Sus películas son fruto de su imaginación, historias que crea por sí mismo y que son una representación de algo, aunque nunca de nada en concreto, que se localizan en espacios irreales (como en *Moonrise Kingdom*), o representan la imagen que él tiene de un espacio (como el Nueva York que él imagina en *The Royal Tenenbaums*).

Su uso del color está también relacionado con esta idea de que todo lo que puede verse en sus películas no es real. A través del color crea unos mundos fantásticos o idealizados, cargando de simbolismo cada elemento en cada fotograma. Su utilización de paletas de colores cálidos con algún color frío para crear contraste, puede ser un reflejo de su visión de joven-adulto o niño atrapado en el cuerpo de un adulto, donde la fría realidad de la vida adulta es vista a través de un filtro infantil de optimismo y vitalidad, consiguiendo crear una yuxtaposición visual bastante evidente ya que trata temas muy sombríos con colores muy brillantes y saturados.

CAPÍTULO 2.- POR UNA ESTÉTICA DE LA NOSTALGIA EN EL CINE DE WES ANDERSON (FETICHISMOS, TECNOLOGÍA Y POP)

Tras el análisis de la obra de Wes Anderson, este apartado servirá como una recapitulación de los elementos que conforman su estética, en la que la nostalgia está muy presente, y que lo configuran a él como un autor posmoderno.

Es precisamente por la repetición sistemática de elementos como planos a vista de pájaro, secuencias en slow-motion al son de canciones icónicas o colores que nos sumergen en su universo y nos atrapan por los que podemos hablar de una estética propia que hacen que sus películas tengan una marca personal que es inconfundible.

Dentro de esta estética hay elementos que, junto con los ya mencionados, podemos encontrar planos subjetivos a través de unos prismáticos, ausencia de tecnología moderna, un mismo grupo de actores a los que recurre continuamente o técnicas artesanales de creación cinematográfica.

2.1.- MISMO GRUPO DE TRABAJO Y ACTORES RECURRENTES

Wes Anderson, como hemos comentado anteriormente, prefiere trabajar siempre con un grupo de personas con el que sabe que sus películas se realizarán eficazmente, así como con un grupo de actores con los que trabaja a gusto. Así, en muchas entrevistas él dice que su equipo de producción, así como sus actores, son como su familia.

Así, el director ha trabajado en numerosas con Owen Wilson, a quien conoció en la universidad de Texas, teniéndole no sólo como actor sino también como co-escritor en varias películas. También recurre sin falta desde su segundo largometraje al actor Bill Murray, con quien desarrolló un fuerte vínculo de amistad. Jason Schwartzman también ha escrito y actuado en numerosas películas de Wes Anderson y, aunque en menos largometrajes, también encontramos de forma recurrente a actores como Anjelica Huston, Willem Dafoe, Edward Norton o Tilda Swinton.

2.1.1.- PERSONAJE RECURRENTE

Junto con lo anterior, es posible encontrar en las películas de Wes Anderson a un mismo tipo de personaje, que pasa por un momento de crisis y elabora un plan que otros personajes siguen para, al final, atravesar un momento de catarsis que le hace resolver su conflicto de una forma u otra. Así, bajo este tipo de personaje podemos encontrar a Dignan en *Bottle Rocket*, a Max Fischer en *Rushmore*, a Royal Tenenbaum en *The Royal Tenenbaums*, a Steve Zissou en *The Life Aquatic with Steve Zissou*, a Francis Whitman en *The Darjeeling Limited*, a Mr. Fox en *Fantastic Mr. Fox*, a Sam Shakusky en *Moonrise Kingdom* y a M. Gustave en *The Grand Budapest Hotel*.

A Wes Anderson también le gusta incluir a personajes artistas en sus obras, grandes lectores o escritores en sus obras. Así, podemos contar a Margot y Richie Tenenbaum con sus obras de teatro y sus cuadros, respectivamente, a Mrs. Fox que pinta paisajes en *Fantastic Mr. Fox*, Steve Zissou que es un cinematógrafo, a Jack Whitman que está escribiendo una pequeña ficción, a Max Fischer que escribe obras de teatro o a Suzy Bishop en que es una ávida lectora y Sam Shakusky que pinta paisajes y desnudos en *Moonrise Kingdom*.

2.2.- PLANOS Y MOVIMIENTOS DE CÁMARA

2.2.1.- SLOW MOTION

Ya en *Bottle Rocket* Wes Anderson utilizó por primera vez secuencias en slow-motion con una enorme carga expresiva, en la última secuencia cuando Dignan, en la prisión, está caminando junto a los demás presos. Después de *Bottle Rocket* encontramos este recurso en cada una de las películas del director, e incluso varias veces por largometraje, teniendo así la secuencia en la que Max Fischer sale del ascensor, o cuando le aplauden al salir al escenario tras la primera de sus obras de teatro que vemos en *Rushmore*, y también cuando bailan en la escena final de la película; en *The Royal Tenenbaums* cuando Margot y Richie se ven por primera vez en años en el puerto, o cuando todos salen del mausoleo en el que entierran a Royal; en *The Life Aquatic with Steve Zissou* cuando lleva a hombros al sobrino de Klaus Daimler al salir del teatro en el que presentan

su película al final del largometraje, en *The Darjeeling Limited* cuando los hermanos Whitman van a montarse en el coche que les llevará al funeral del niño al que trataron de rescatar en el río, o al final de la película cuando van a montarse en un nuevo tren y dejan atrás las maletas de su padre y que, simbólicamente, les unían a su padre; o en *Moonrise Kingdom* cuando los niños salen de la capilla en la que Ben, interpretado por Jason Schwartzman, los casa²⁹.

2.2.2.- PANEOS DE 90° Y 180° (HORIZONTALES Y VERTICALES)

A Wes Anderson no le gusta cortar en sus tomas. Por eso, los paneos son bastante frecuentes en todas sus películas, salvo en las de animación porque los escenarios son muy limitados ya que las marionetas son pequeñas. Ya en *Bottle Rocket* el director utilizaba este tipo de movimiento de cámara.

2.2.3.- ZOOMS

También son muy recurrentes los zooms de un gran plano general hacia un primer plano de un personaje, por el mismo motivo que el punto anterior. Además, tanto los paneos como los zooms añaden mucho dramatismo a las escenas.

Por otra parte, tanto los paneos como los zooms son realizados desde la cámara, de forma que se note que están hechos por alguien porque, como ya sabemos, a Wes Anderson le gusta que su cine tenga apariencia de ser artesanal.

2.2.4.- TRACKING DE PERSONAJES Y MOVIMIENTOS DE GRÚA DESCRIPTIVOS

Es muy frecuente, también, ver como la cámara acompaña a los personajes cuando se desplazan, en ocasiones en combinación con otros elementos de la estética de este director como el slow-motion.

En cuanto a los movimientos de grúa, podemos encontrar ejemplos de esto cuando se nos presentan las diferentes estancias que hay dentro del Belafonte, el barco de Steve

²⁹ Todas estas escenas pueden verse en el vídeo Wes (A slow motion compilation). Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=XawA7O46yJM> (Última consulta 25-mayo-2018).

Zissou en *The Life Aquatic with Steve Zissou* o cuando se nos enseña el interior de la residencia de los Tenenbaums desde la calle a través de las ventanas en *The Royal Tenenbaums*.

2.2.5.- VISTA DE PÁJARO

Este tipo de planos es común en los largometrajes de este director. Muchas veces se utilizan como un plano subjetivo para enseñarnos detalles que complementan la narración, como cuando vemos el impreso con el itinerario que seguirá el viaje de los hermanos Whitman en *The Darjeeling Limited*, o cuando vemos la mano de Mrs. Fox mojado el pincel en agua y luego en pintura.



Fotograma de *Fantastic Mr. Fox* (2009): El piloto del helicóptero persigue a Mr. Fox y sus amigos.



Fotograma de *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004): Zissou y Jane charlan sentados el globo aerostático.



Fotograma de *The Royal Tenenbaums* (2001): Margot pone en marcha el tocadiscos.

2.2.6. -A TRAVÉS DE PRISMÁTICOS

Este tipo de plano aparece al menos una vez en todas las películas de Wes Anderson. Inspirado por *Charutala* (1964) de Satyajit Ray, en todas las películas del director aparece un personaje mirando a través de unos prismáticos. En *Moonrise Kingdom* este plano aparece muchas más veces que de costumbre, ya que Suzy está continuamente mirando a través de sus prismáticos³⁰.

2.3.- SIMETRÍA

La simetría es, junto al color, un elemento que está prácticamente siempre presente en las escenas de Wes Anderson³¹. Como él mismo dijo en la Filmoteca Francesa, utiliza la simetría en sus planos porque le gusta hacerlos así³². Él piensa los planos de esa manera y siempre tienen buen resultado pues, aunque la escena esté muy llena de elementos, normalmente la simetría hace que los pesos visuales estén compensados creando imágenes muy interesantes, así como bellos retratos al colocar a sus personajes o bien en el centro de la imagen o de forma simétrica al retratar a muchos de ellos a la vez.

³⁰ Ver anexo IV. A través de unos prismáticos.

³¹ Simetría en Wes Anderson. Consultar en: <https://www.youtube.com/watch?v=oL0DseCrqfU> (Última visita 25-mayo-2018).

³² Entrevista con Wes Anderson en La Cinematheque Française. Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=--rAApJZ-ak> (Última visita 24-mayo-2018).

2.4.- ANIMACIÓN EN STOP-MOTION ARTESANAL

En las películas en las que utiliza la animación en stop-motion, como son *Fantastic Mr. Fox* y *The Grand Budapest Hotel* en algunas escenas, utiliza métodos de animación artesanales en lugar de recurrir a la animación digital. Esto contribuye, de nuevo, a dar a su cine un aspecto artesanal pues le gusta que la huella de los animadores esté presente en la imagen y pueda verse que la animación ha sido hecha a mano por alguien.

En *Fantastic Mr. Fox* puede verse esa huella dejada por los animadores en el pelo que recubre las marionetas al reproducirse la animación. Y, además, es la intención del director que se note que los personajes son marionetas en vez de tratar que parezcan animales o personas reales.

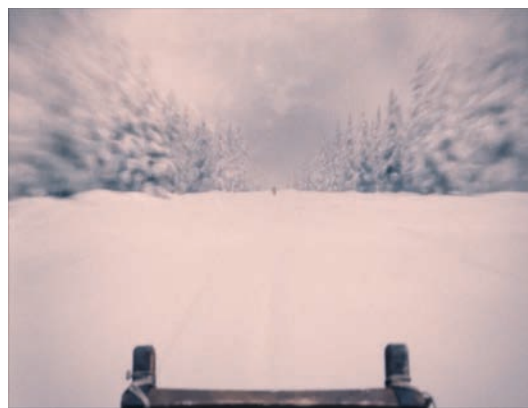
Por su parte, en *The Grand Budapest Hotel*, hay maquetas del hotel, así como de los funiculares que son animados en stop-motion y de la nieve y las montañas en las que se producen las escenas de persecución sobre esquíes.



Fotograma de *The Grand Budapest Hotel* (2014):
Maqueta del Gran Hotel Budapest en 1932.



Fotograma de *The Grand Budapest Hotel* (2014):
Funiculares.



Fotograma de *The Grand Budapest Hotel*
(2014): Persecución sobre esquíes.

2.5.- SIN TECNOLOGÍAS

Un elemento que destaca en la filmografía de Wes Anderson y que también sitúa al espectador en un tiempo pasado es la falta de nuevas tecnologías en todas sus películas. Todos los aparatos electrónicos que aparecen, como televisiones o radios, bien podrían pertenecer a una década anterior a los noventa. Además, no aparecen tampoco cámaras digitales, todas son de carrete.



Fotograma de *The Royal Tenenbaums* (2001): Richie tiene una cámara fotográfica analógica.



Fotograma de *The Royal Tenenbaums* (2001): Margot tiene una pequeña televisión en el baño.

2.6.- FUTURA

Ya desde *Bottle Rocket* Wes Anderson ha incluido la tipografía *Futura* en todas sus películas, no sólo en los títulos y los créditos, sino también en carteles, autobuses, libros,

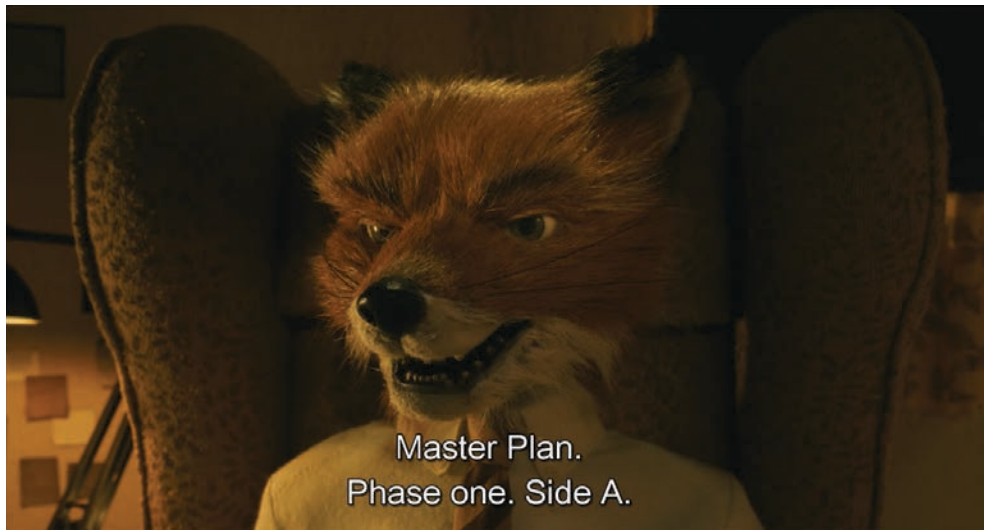
etc. Es lo primero y lo último que vemos en sus películas, marcando así otra seña de identidad del director.

2.7.- DIÁLOGOS

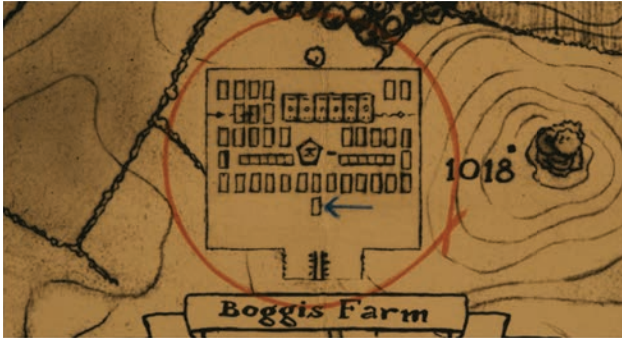
Los diálogos son una parte muy importante del estilo de Wes Anderson, ya que a través de ellos conocemos los pensamientos y las personalidades de los personajes que generalmente son muy excéntricos.

2.8.- PLANES Y EXPLICACIONES VISUALES

Ese personaje recurrente en las películas de Wes Anderson, suele tener siempre un plan. Todos los planes en las películas de este director se muestran al espectador a través de mapas y dibujos que los personajes realizan, además de mostrar documentos que complementan la información que el propio personaje da.



Fotograma de *Fantastic Mr. Fox* (2009): Mr. Fox explica su plan para el gran robo



Fotograma de *Fantastic Mr. Fox* (2009): Mapa de la grana de Boggie.



Fotograma de *Fantastic Mr. Fox* (2009): Información sobre los perros beagle.

2.9.- BANDA SONORA

La banda sonora de Wes Anderson está formada por música rock y pop de los años sesenta y setenta, y por temas originales compuestos para las películas, a partes iguales. Esto se explica, por una parte, porque el director se siente verdaderamente atraído a la música rock y pop de este período que, por otra parte, es el período en el que fue niño y adolescente, ya que nació en 1961.

La música es un elemento fundamental para crear nostalgia, ya que tiene mucho peso en la creación de una atmósfera determinada para el mensaje que se transmite.

2.10.- COLOR

Las películas de Wes Anderson son un arcoíris en sí mismas pues utiliza colores brillantes y tonos pastel como norma. Sin embargo, con frecuencia trata temas sombríos creando una contraposición que es lo que realmente *tiñe* la película. Aún así, sus películas no nada oscuras. Todos los fotogramas están llenos de colores brillantes, con predominancia de algunos que, como el amarillo y el rojo, parece que presentan un patrón.

Wes Anderson también utiliza el color como un medio de introducir al espectador en un universo inventado, ficticio, pues todas las historias que cuenta, aunque parten de hechos reales o pertenecientes a su propia vida o la de sus compañeros de equipo, o personas que conocen, son inventadas; y como una forma de dar una apariencia vintage, que llena de nostálgica la imagen, haciendo referencia a los cómics de los sesenta y la televisión de los setenta.

2.10.1.- ROJO Y AMARILLO

Vaughn Vreeland, en su artículo *Color Theory and Social Structure in the Films of Wes Anderson*, distingue un patrón de uso en los colores rojo y amarillo en las películas de Wes Anderson (Vreeland, 2015).

Según este autor, y observando las películas puede verse, el rojo suele ser un color asociado a la nostalgia y a asuntos relacionados con la paternidad, hecho que podemos ver en los siguientes ejemplos:

- En *The Royal Tenenbaums* las paredes de las áreas comunes de la residencia de los Tenenbaums son todas rojas. Para estos personajes, su casa representa un espacio en el que todo era mejor en tiempos pasados, es un espacio en el que se sienten protegidos. Además, Chas Tenebaum lleva un chándal Adidas rojo desde la muerte de su madre, pero durante gran parte de la película le reprocha a su padre el no haber sido un padre de verdad en su vida.
- En *The Darjeeling Limited* el coche del padre de los hermanos Whitman es de este color, y era algo muy importante para él. Así, los tres hermanos quieren quedarse el coche pero a la vez sienten resentimiento hacia él debido al enorme amor que el padre sentía por el vehículo.
- En *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Zissou y su tripulación llevan unos gorros rojos en honor a Jacques Cousteau pero, además, Zissou tiene problemas con el concepto de paternidad y tiene que hacer frente a ella cuando su hijo ilegítimo Ned aparece en su vida.
- En *Moonrise Kingdom*, Suzy Bishop, que se siente huérfana ya que sus padres están más preocupados por su propia vida que por la de sus hijos, lleva un vestido rojo durante toda la película hasta que, al final de la película, lo cambia por uno amarillo.



Fotogramas de *The Royal Tenenbaums* (2001): Interior de la residencia de los Tenenbaums.



Fotograma de *The Darjeeling Limited* (2007): Coche del padre de los hermanos Whitman.



Fotograma de *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004): Steve Zissou.



Retrato de Jacques Cousteau.



Fotograma de *Moonrise Kingdom* (2012): Suzy Bishop.

En cuanto al color amarillo, aparece representado en las películas de Wes Anderson como un color de optimismo, felicidad y paz. Esto podemos verlo representado, de igual manera, en los siguientes ejemplos:

- En *The Royal Tenenbaums* vemos que el lugar feliz de Ritchie Tenenbaum es una tienda de campaña amarilla, en la que se refugia del resto del mundo. Posteriormente, en *Moonrise Kingdom*, vemos que Sam y Suzy se resguardan igualmente en una tienda amarilla, que se convierte en el centro de su pequeño paraíso al que se han escapado.
- Asimismo, en *Moonrise Kingdom*, los uniformes de los Khaki Scouts están llenos de detalles amarillos así como la maleta llena de libros de Suzy, y su vestido pasa a ser amarillo cuando al final es feliz.
- En *The Life Aquatic with Steve Zissou*, el pequeño submarino así como los equipos de buceo con el que hacen descensos para grabar bajo el agua, y el pequeño helicóptero con el que sobrevuelan el mar son amarillos porque hacen feliz a Zissou. El tiburón-jaguar también es amarillo, detalle que descubrimos al final de la película cuando el protagonista sufre una catarsis y se llena nuevamente de optimismo.
- En el corto que precede a *The Darjeeling Limited*, *Hotel Chevalier*, la habitación en la que se aloja Jack Whitman es completamente amarilla. Esta habitación es su refugio del mundo y es un lugar que le proporciona paz. Además, es interesante como en el exterior, así como la película que hay en la televisión, están teñidos de azul, que es el color complementario al amarillo, representando el caos del que quiere escapar.
- En *Fantastic Mr. Fox*, el cielo es amarillo cuando los animales están más felices.



Fotograma de *The Royal Tenenbaums* (2001): Ritchie encuentra a Margot sentada dentro de su tienda amarilla.



Fotograma de *Moonrise Kingdom* (2012): Tienda de campaña de Sam y maleta de Suzy.



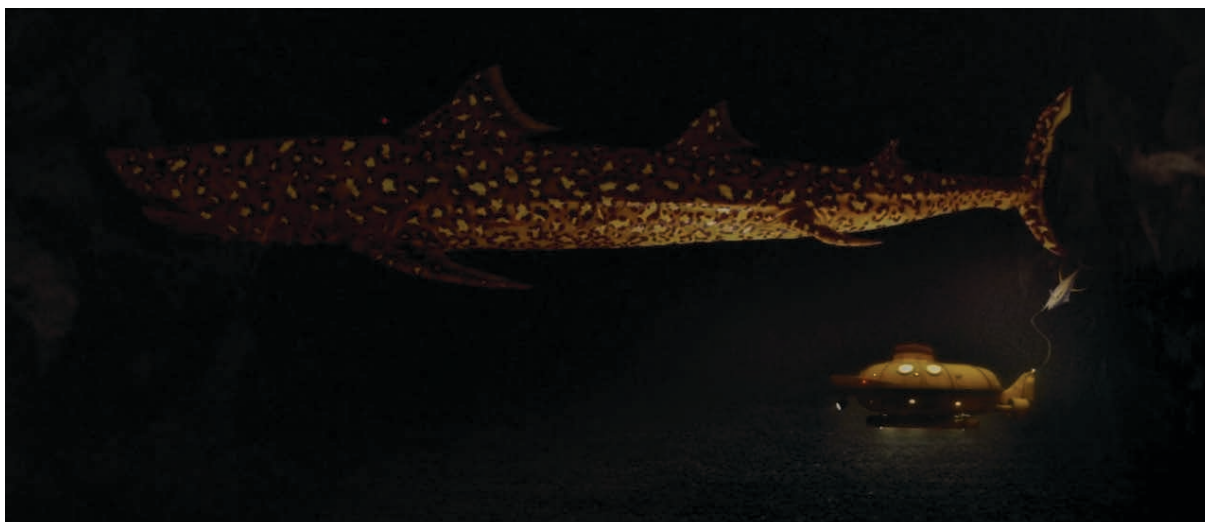
Fotograma de *Moonrise Kingdom* (2012): Uniforme de los Khaki Scouts con detalles amarillos.



Fotograma de *Moonrise Kingdom* (2012): El vestido de Suzy es amarillo cuando ella es feliz.



Fotograma de *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004): El submarino y helicóptero del equipo Zissou son amarillos.



Fotograma de *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004): El tiburón-jaguar.



Fotograma de *Hotel Chevalier* (2007): Habitación del hotel en la que Jack Whitman se recluye.

Aunque en todos estos ejemplos los colores rojo y amarillo parecen tener una intencionalidad, también se emplean en la filmografía de Wes Anderson como colores que, al igual que los demás, forman parte del diseño de arte y se utilizan para crear las paletas de colores brillantes y fantásticos que caracterizan a este director³³.

Por otra parte, la estética vintage que presentan las películas se debe también al procesado del color, por el que se dota a las imágenes de un aspecto amarillento que bien podría hacer pensar que pertenecen al pasado.

³³ Rishi Kaneria creó en 2015 un vídeo en que muestra de forma maravillosa la dualidad en el uso de los rojos y los amarillos en la filmografía de Wes Anderson. Ver en: <https://vimeo.com/120325993> (Última visita el 24-mayo-2018).



Fotograma de *Fantastic Mr. Fox* (2009): El cielo es amarillo cuando los zorros son más felices.

6. CONCLUSIONES

Tras el estudio de la filmografía de Wes Anderson, se ha podido comprobar cómo, efectivamente, su estilo, su forma de hacer y su estética se han ido desarrollando, refinándose poco a poco hasta convertirse en el cineasta posmoderno que es hoy en día, transformándose en cada largometraje. De esta forma, puede observarse cómo desde su muy evidentemente primer cortometraje en blanco y negro, *Bottle Rocket* (1992), hasta su última gran producción, *The Grand Budapest Hotel* (2014), que es la más compleja hasta la fecha, pues en ella se mezclan diferentes épocas con diferentes narradores, creando un relato, dentro de un relato, dentro de un relato, dentro de un relato, se ha convertido en un maestro del cine.

En el análisis de sus películas pueden verse las influencias de los cineastas anteriores que son sus referentes y que lo han inspirado para crear historias y desarrollar su propio arte. Así, Wes Anderson ha adoptado modos de hacer de Godard, de Truffaut o de Polanski, entre otros; todos grandes autores que revolucionaron la forma de hacer cine en su época, igual que Wes Anderson lo está haciendo actualmente en la suya, pues sus modos de hacer son maravillosamente propios y están creando tendencias no sólo en el cine, sino también en muchos otros ámbitos como la fotografía y la moda.

Wes Anderson mezcla en sus películas temas sombríos con colores brillantes disfrazando, a su vez, las situaciones dramáticas de comedia. Se aleja de temas sociales para tratar principalmente conflictos personales, «de puertas para adentro», como las crisis de vida, el abandono paterno o el romance juvenil, a través de diálogos ingeniosos y paletas de colores fantasiosas.

Por su parte, el estudio de los eventos socioculturales que conformaron los movimientos contraculturales y que dieron lugar al momento de la posmodernidad, que fueron predecesores de las décadas en las que Wes Anderson vivió su infancia y su adolescencia, crearon una sociedad llena de cambios y reivindicaciones que pudieron verse reflejados tanto en el día a día de las personas, como en el arte y el ocio.

Así, tras el análisis de la biografía y la obra de Wes Anderson, ha sido posible comprobar cómo sus vivencias tuvieron un gran peso en su forma de entender el mundo, y de encontrar y desarrollar referencias que posteriormente incluiría en sus largometrajes de una forma absolutamente magistral, adaptándolas a sus guiones y creando un imaginario

absolutamente propio e inconfundible para el público.

Los largometrajes de Wes Anderson rezuman nostalgia. Es un maestro del hacer cinematográfico posmoderno y nos lo demuestra a través de una estética que ha creado a través de elementos a los que recurre de forma sistemática y con buen resultado, como por ejemplo un casting de actores recurrente, movimientos de cámara que van contra lo normativo, planos extravagantes o una banda sonora salida de los sesenta y los setenta en su mayoría, que incrementa, ayudada del color, ese sentimiento de nostalgia y esa atmósfera *vintage* que tanto caracterizan a este director. De modo que podríamos concluir que las películas de Wes Anderson son un acto de rebeldía contra lo establecido por Hollywood y que él utiliza sus recursos como director para hacer *sus* películas a *su* manera.

La sociedad actual necesita la fantasía más que nunca. Estamos rodeados de tecnología que nos separa de los demás en lugar de unirnos, de crisis sociales de un mundo demasiado adulto y demasiado frío, de modo que la fantasía se ha convertido en nuestra forma de ocio y en nuestra forma de escapar del mundo y de la realidad. Por eso necesitamos a Wes Anderson y su cine, su universo. Un universo *vintage*, lleno de nostalgia, en el que la música y los colores hacen que nos sumerjamos en las vidas de sus personajes, que olvidemos nuestros problemas y los sustituyamos por otros más sencillos, que revivamos sensaciones olvidadas que antaño vivimos con intensidad y que, a pesar de las situaciones adversas, podamos volver a mirar al mundo con la inocencia y la felicidad propias de un niño.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMPBELL, James. This is the Beat Generation. University of California Press, Nueva York- San Francisco- Paris, 2001.
- CONNOR, Steven. Cultura Posmoderna. Introducción a las Teorías de la Contemporaneidad. Ediciones Akal. Madrid, 1996.
- COOK, Bruce. The Beat Generation: The tumultuous '50s movement and its impact on today. Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1971.
- COUSINS, Mark. Historia del cine. Nueva edición actualizada. Blume, Edimburgo, 2015.
- FOX MAYSHARK, Jesse. Post-Pop Cinema. The Search for Meaning in New American Film. Praeger, Conneticut, London, 2007.
- GADDIS, John Lweis. The Long Peace: Inquiries Into the History of the Cold War. Oxford University Press, Nueva York, 1987.
- GONZALO POLANCO, Margarita. (2015) *La estética en los filmes de Wes Anderson. La Dirección de Arte a través de la representación visual del cine de autor* (trabajo final de grado). Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina.
- JAPP, P., MEISTER, M., JAPP, D. Communication Ethics, Media and Popular Culture. Peter Lang. New York, 2005.
- KANDINSKY, Wassily. De lo espiritual en el arte. Premia, México, 1989.
- LYON, David. Posmodernidad. Alianza. Madrid, 1997.
- LYOTARD, Jean-François. La Condición Posmoderna. Cátedra, Madrid, 2008.
- LYTLE, Mark H. America's Uncivil Wars: The Sixties Era From Elvis to the Fall of Richard Nixon. Oxford University Press, Nueva York, 2006.
- MARTÍN PRADA, Juan. La Apropiación Posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad. Fundamentos. Madrid, 2001.
- ROSZAK, Theodore. El nacimiento de la contracultura. Editorial Kairós, Barcelona, 1970.
- SALDAÑA, Alfredo. Modernidad y posmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética. Episteme. Colección Eutopías/Maior. Valencia, 1995.
- VIDENTE, Alfredo de. El arte en la posmodernidad. Todo vale. Ediciones del Drac. Barcelona, 1989. ZOLLER, Matt. The Wes Anderson Collection. Abrams, Nueva York, 2013.
- ZUNZUNEGUI, Santos. Pensar la imagen. Cátedra/Universidad del País Vasco. Madrid, 1995.

FILMOGRAFÍA

- ANDERSON, Wes (director). (1996). *Bottle Rocket* (largometraje). E.U.: Gracie Films.
- ANDERSON, Wes (director). (1998). *Rushmore* (largometraje). E.U.: Touchstone Pictures, American Empirical Pictures.
- ANDERSON, Wes (director). (2001). *The Royal Tenenbaums* (largometraje). E.U.: American Empirical Pictures
- ANDERSON, Wes (director). (2004). *The Life Aquatic with Steve Zissou* (largometraje). E.U.: Touchstone Pictures, American Empirical Pictures.
- ANDERSON, Wes (director). (2007). *The Darjeeling Limited* (largometraje). E.U.: Fox Searchinglight Pictures, Collage Cinemagraphique, American Empirical Pictures, Dune Entertainment, Cine Mosaic, Indian Paintbrush, Scott Rudin Productions.
- ANDERSON, Wes (director). (2009) *Fantastic Mr. Fox* (largometraje). E.U.: American Empirical Pictures.
- ANDERSON, Wes (director). (2012) *Moonrise Kingdom* (largometraje). E.U.: American Empirical Pictures, Indian Paintbrush.
- ANDERSON, Wes (director). (2014) *The Grand Budapest Hotel* (largometraje). E.U., Alemania, Reino Unido: American Empirical Pictures, Indian Paintbrush, Studio Babelsberg, Scott Rudin Productions, TSG Entertainment.

RECURSOS ONLINE. MULTIMEDIA

- BERKELEY-HILL, N. (24-septiembre-2014). To what extent is Wes Anderson completely original?. *Calameo.es*. Recuperado de <https://es.calameo.com/read/00314090763b82b2c6746> (Consultado el 21-mayo-2018).
- Bottle Rocket. *Soundtrack.net*. Recuperado de <https://www.soundtrack.net/album/bottle-rocket/> (Consultado el 13-mayo-2018).
- BRODY, R. Wes Anderson: The French Connection. *The New Yorker*. Recuperado de <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/wes-anderson-the-french-connection> (Consultado el 21-mayo-2018).
- EBERT, R. (17-agosto-2016). *The Wes Anderson Collection Chapter 8: The Grand Budapest Hotel*. (ensayo en vídeo) De Vimeo.com <https://vimeo.com/119754714> (Consultado el 18-mayo-2018).
- FANDOR (5-mayo-2017). *The colour palets of The Grand Budapest Hotel* (vídeo). De Youtube.com. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0pY06t79KzU>

- (Consultado el 19-mayo-2018).
- Fantastic Mr. Fox. *Soundtrack.net*. Recuperado de <https://www.soundtrack.net/album/fantastic-mr-fox/> (Consultado el 13-mayo-2018).
- GINSBERG, A. (1956). *Howl Parts I&II*. Recuperado de <https://www.poets.org/poetsorg/poem/howl-parts-i-ii> (Consultado el 20-abril-2018).
- George Eastman. *Biografías y vidas*. Recuperado de https://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/eastman_george.htm (Consultado el 20-abril-2018).
- Moonrise Kingdom. *IMBd*. Recuperado de <https://www.imdb.com/title/tt1748122/soundtrack> (Consultado el 13-mayo-2018).
- PETRICK. (2013). *Wes Anderson's Colour Palettes*. (vídeo) De Vimeo.com. <https://vimeo.com/61842673> (Consultado el 19-mayo-2018).
- PETRICK, M. (21-enero-2015). *Sades of The Grand Budapest Hotel*. (vídeo) de Youtube.com <https://www.youtube.com/watch?v=TK2s6oYHSbc> (Consultado el 19-mayo-2018).
- RODRIGUEZ, A. (8-enero-2014). *Wes (A slow motion compilation)*. (vídeo) De Youtube.com <https://www.youtube.com/watch?v=XawA7O46yJM> (Consultado 25-mayo-2018).
- Rushmore. *Soundtrack.net*. Recuperado de <https://www.soundtrack.net/album/rushmore/> (Consultado el 13-mayo-2018).
- The Grand Budapest Hotel (Original Soundtrack). *Itunes*. Recuperado de <https://itunes.apple.com/mx/album/the-grand-budapest-hotel-original-soundtrack/819529280> (Consultado el 13-mayo-2018).
- The Life Aquatic with Steve Zissou. *Soundtrack.net*. Recuperado de <https://www.soundtrack.net/album/the-life-aquatic-with-steve-zissou/> (Consultado el 13-mayo-2018).
- The Darjeeling Limited. *Soundtrack.net*. Recuperado de <https://www.soundtrack.net/album/the-darjeeling-limited/> (Consultado el 13-mayo-2018).
- The Royal Tenenbaums. *Soundtrack.net*. Recuperado de <https://www.soundtrack.net/album/the-royal-tenenbaums/> (Consultado el 13-mayo-2018).
- Wes Anderson Biography. (26-marzo-2018) *Biography.com*. Recuperado de

<https://www.biography.com/people/wes-anderson-20617561> (Consultado el 25-abril-2018).

WES TV. (9-abril-2017) Wes Anderson. *Visual style compilation*. (vídeo) De Youtube.com <https://www.youtube.com/watch?v=xv6o1K8lpBE> (Consultado el 19-mayo-2018).

KANERIA, R. (2015). Red & Yellow: A Wes Anderson Supercut. (vídeo) De Vimeo.com <https://vimeo.com/120325993> (Consultado el 24-mayo-2018).

RECURSOS ONLINE. ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS

- BLANCO BALLESTEROS, Paula. (2010). El paradigma de la apropiación pop en Wes Anderson. *Cuadernos de Documentación Multimedia, volumen 21*, 43-72. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/article/view/21640> (Consultado el 3-febrero-2018).
- SOLAZ, L. Cine posmoderno. *Encadenados*. Recuperado de http://www.encadenados.org/n39/cine_postmoderno.htm (Consultado el 28-abril-2018).
- REVIRIEGO, C. (21-marzo-2014). Wes Anderson: “Siempre me ha gustado la Europa de Hollywood”. *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/cine/Wes-Anderson-Siempre-me-ha-gustado-la-Europa-de-Hollywood/34342> (Consultado el 9-mayo-2018).
- RADISH, C. (5-junio-2012). Wes Anderson Talks MOONRISE KINGDOM, His Next Film, Doing Another Stop-Motion Movie and More. *Collider*. Recuperado de <http://collider.com/wes-anderson-moonrise-kingdom-interview/> (Consultado el 10-mayo-2018).
- FLEMING, M. (30-diciembre-2012). Fleming Q&A’s “Moonrise Kingdom” Director Wes Anderson. *Deadline*. Recuperado de <http://deadline.com/2012/12/fleming-qas-moonrise-kingdom-director-wes-anderson-394927/> (Consultado el 10-mayo-2018).
- MILLER, J. (22-junio-2012). Wes Anderson on *Moonrise Kingdom*, First Loves, and Cohabiting with Bill Murray . *Vanity Fair*. Recuperado de <https://www.vanityfair.com/hollywood/2012/06/wes-anderson-moonrise-kingdom-bill-murray-interview> (Consultado el 10-mayo-2018).

- BENATAR, M. (2014). [La vigencia de la posmodernidad en los planos de Wes Anderson. Creación y Producción en Diseño y Comunicación](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=11218&id_libro=531) (número 65), 77-79. Recuperado de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=11218&id_libro=531 (Consultado el 22-mayo-2018).
- MEKAS, J. Notas sobre el Nuevo Cine Americano. *El tornillo de Klaus*. Recuperado de <https://eltornillodeklaus.com/notas-sobre-el-nuevo-cine-americano-notes-on-the-new-american-cinema-jonas-mekas/> (Consultado el 22-mayo-2018).
- MARTÍNEZ RUIZ, S. (29-abril-2018) . Wes Anderson, mucho más que simetría y frontalidad: analizamos todas las claves de un cineasta extraordinario. *EspinOf*. Recuperado de <https://www.espinof.com/directores-y-guionistas/wes-anderson-mucho-mas-que-simetria-y-frontalidad-analizamos-todas-las-claves-de-un-cineasta-extraordinario> (Consultado el 11-mayo-2018).
- MARCHANT, B. (26-marzo-2014). Inhabiting Wes Anderson’s World of Color in *The Grand Budapest Hotel*. *StudioDaily*. Recuperado de <http://www.studiodaily.com/2014/03/inhabiting-wes-andersons-world-of-color-in-the-grand-budapest-hotel/> (Consultado el 11-mayo-2018).
- HARDING, M. (19-octubre-2017). Colour and mood in Wes Anderson’s Films. *The Cambridge Student*. Recuperado de <https://www.tcs.cam.ac.uk/film/0037752-colour-and-mood-in-wes-anderson-s-films.html> (Consultado el 11-mayo-2018).

RECURSOS ONLINE. ENTREVISTAS EN VÍDEO

- ARTE CINEMA (10-marzo-2017). *Leçon de cinéma par Wes Anderson- ARTE Cinéma*. (vídeo) De Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=-rAApJZ-ak> (Consultado el 24-mayo-2018).
- DEADLINE HOLLYWOOD (10-febrero-2015). *Wes Anderson on the Colors and Ratios of “The Grand Budapest Hotel”* (vídeo) De Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=ouavfP6EhWQ> (Consultado el 20-mayo-2018).

- DP/30: THE ORAL HISTORY OF HOLLYWOOD (15-abril-2012). *DP/30: The Fantastic Mr Fox, director Wes Anderson.* (vídeo) De Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=9OuK--xC4M0> (Consultado el 17-mayo-2018).
- ELKEMONKEY (19-mayo-2009). *Wes Anderson on Charlie Rose- Part 1* (vídeo) De Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=y5e25RjA5EE> (Consultado el 14-mayo-2018).
- ELKEMONKEY (19-mayo-2009). *Wes Anderson on Charlie Rose- Part 2* (vídeo) De Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=OciU10RxIYk> (Consultado el 14-mayo-2018).
- FILMAGICIANS, (10-junio-2017). *The Darjeeling Limited- Interview with Wes Anderson (2007).* (vídeo) De Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=sc-Jn5G4s08> (Consultado el 14-mayo-2018).
- FIRSTANDLASTLOOK (16-mayo-2012). *Moonrise Kingdom Full Press Conference- Festival de Cannes 2012.* (vídeo) De Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=QT1ijPitGI8> (Consultado el 24-mayo-2018).
- HITFIX (31-mayo-2012). *Director Wes Anderson on "Moonrise Kingdom" and working with Bill Murray.* (vídeo) De Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=6D4bOWH5Xpg> (Consultado el 17-mayo-2018).
- HITFIX (25-mayo-2012). *Edward Norton, Jason Schwartzman and Wes Anderson talk "Moonrise Kingdom"* (vídeo) De Youtube <https://youtu.be/pslgmn09oHU> (Consultado el 18-mayo-2018).
- HOLLYWOOD ARCHIE, (8-marzo-2016). *The Royal Tenenbaums' Interview.* (vídeo) De Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=iBrFCFdR3lM&t=1s> (Consultado el 14-mayo-2018).
- HUDSONUNIONSOCIETY (7-junio-2016). *Gwyneth Paltrow Describes Working with Wes Anderson on The Royal Tenenbaums.* (vídeo) De Youtube.com <https://www.youtube.com/watch?v=IAURU4vLwy0> (Consultado el 14-mayo-2018).
- MANUFACTURING INTELLECT (10-agosto-2016). *Wes Anderson interview on "Rushmore" (1999).* (vídeo) De Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=621pSEKkvV0> (Consultado el 13-mayo-2018).
- MAVITY, A. (4-marzo-2014). *Wes Anderson and Ralph Fiennes: Grand Budapest Hotel Interview.* (vídeo) De Youtube <https://youtu.be/FSrisoFg6sw> (Consultado el 17-mayo-2018).

- MOVIECLIPS COMING SOON (25-febrero-2014). *The Grand Budapest Hotel Interview- Wes Andesron (2014)- Wes Andesron Comedy Movie HD.* (vídeo) De Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=R0UXNuqmATw> (Consultado el 17-mayo-2018).
- OSCARS (10-marzo-2014). *Adacemy Conversations: The Grand Budapest Hotel.* (vídeo) De Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=AQfBXLqABv0> (Consultado el 17-mayo-2018).
- SCREENSLAM (20-febrero-2014). *The Grand Budapest Hotel: Director Wes Anderson Official Movie Interview.* (vídeo) De Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=P-pk70blyvs> (Consultado el 17-mayo-2018).
- STROMBO (3-julio-2008). *Wes Anderson and Jason Schwartzman on The Hour* (vídeo) De Youtube <https://youtu.be/zK3G5MAsKwg> (Consultado el 20-mayo-2018).
- TIMESTALKS (12-febrero-2015). *Wes Anderson and Ralph Fiennes- Interview.* (vídeo) De Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=eZ5Vvr5Cc1Q> (Consultado el 15-mayo-2018).
- TRIBUTE MOVIES (5-junio-2012). *Wes Anderson- Moonrise Kingdom Interview with Tribute.* (vídeo) De Youtube <https://youtu.be/WAnn2zdyj2o> (Consultado el 17-mayo-2018).
- URCHIN PRODUCTIONS (15-abril-2013). *Director's Brief- Wes Anderson.* (vídeo) De Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=qLi8x7xyHgo> (Consultado el 15-mayo-2018).
- WES-ANDERSON.COM (1-abril-2016). *Ernie Manouse Interviews Wes Anderson.* (vídeo) De Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=bapFahKu9E&t=230s> (Consultado el 14-mayo-2018).

ANEXOS

ANEXO I. IMAGEN RETRO EN *THE ROYAL TENENBAUMS* (2001)











ALTERATION OF GLOVE

ANEXO II. AMARILLO, ROJO Y AZUL EN *THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU* (2004)













ANEXO III. COLORES VINTAGE EN FANTASTIC MR. FOX (2009)









ANEXO IV. A TRAVÉS DE UNOS PRISMÁTICOS

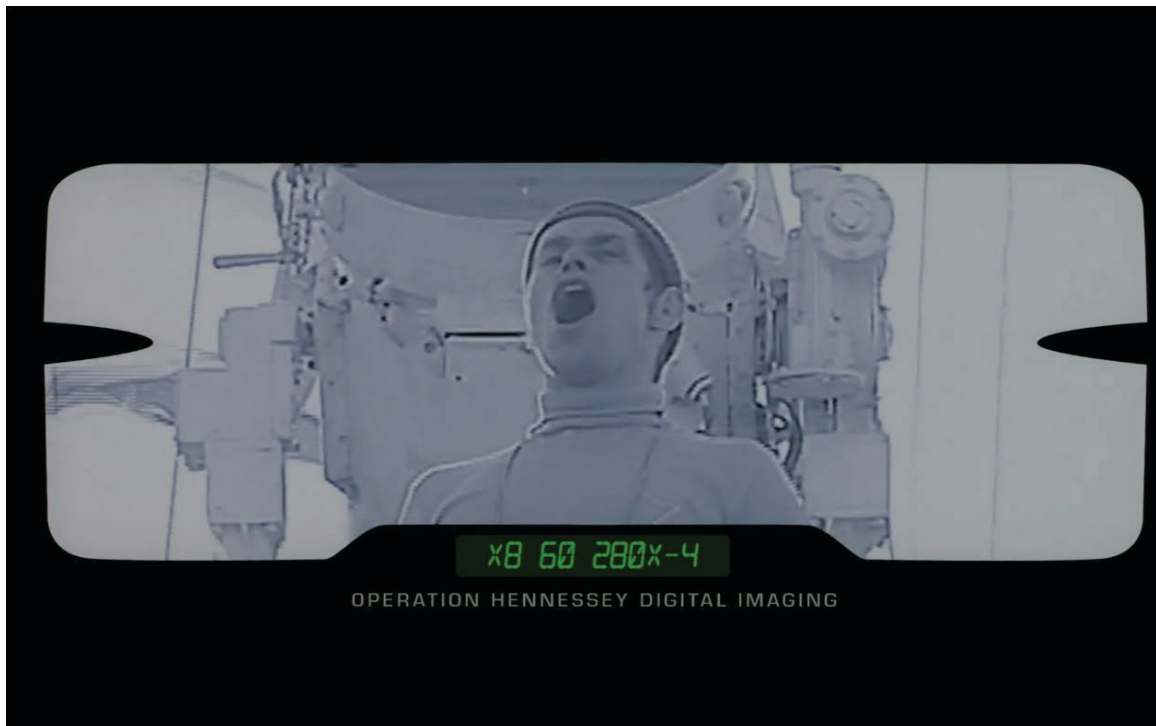
Bottle Rocket (1996)



Rushmore (1998)



The Life Aquatic with Steve Zissou (2004)



The Darjeeling Limited (2007)



Fantastic Mr. Fox (2009)



Moonrise Kingdom (2012)







The Grand Budapest Hotel (2014)



ANEXO V. EL ARCOÍRIS VINTAGE DE *THE GRAND BUDAPEST HOTEL* (2014)









