

Universidad de Lima
Facultad de Comunicación
Carrera de Comunicación



EL CINE DE WES ANDERSON: ASPECTOS DE COMPOSICIÓN VISUAL Y AUTORÍA

Trabajo de Investigación para optar la licenciatura en Comunicación

Paloma Roscelí Ráez Suárez

Código 20100897

Asesor

Ricardo Bedoya

Lima – Perú

noviembre del 2016



**EL CINE DE WES ANDERSON: ASPECTOS
DE COMPOSICIÓN VISUAL Y AUTORÍA**



ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| 1. INTRODUCCIÓN | 1 |
| 2. METODOLOGÍA | 3 |
| 3. RESULTADOS | 4 |
| 3.1. Primer grupo: Espacios arquitectónicos | 5 |
| 3.2. Segundo grupo: Figuras en el campo visual | 9 |
| 3.3. Tercer grupo: Objeto recurrente | 13 |
| 3.4. Cuarto grupo: Énfasis en el detalle | 17 |
| 4. DISCUSIÓN | 21 |
| 4.1. Espacios arquitectónicos: Planimetría | 25 |
| 4.2. Figuras en el campo visual: Orden en el caos | 27 |
| 4.3. Objeto recurrente: El libro como constante | 30 |
| 4.4. Énfasis en el detalle: “Primer plano detalle” | 31 |
| 4.5. Relación iconografía-autoría | 33 |
| REFERENCIAS | 34 |
| ANEXOS | 37 |

RESUMEN

Miembro de una promoción de realizadores independientes que surgen en el cine de los Estados Unidos en los años finales del siglo XX, Wes Anderson viene desarrollando una obra filmica que muestra características recurrentes: un estilo de planificar basado en la centralidad y la simetría, mundos representados que se alejan del realismo, entre otras. Este estilo encuentra su fundamento en una visión del mundo y una sensibilidad, atraída por los mundos anacrónicos y por el artificio formal. Este trabajo describe e interpreta los rasgos de estilo de Wes Anderson que se detectan en la construcción de su universo iconográfico y los vincula con la mirada personal del realizador sobre los personajes y sus mundos, posicionándolo como uno de los cineastas de autor más relevantes en la actualidad. El acercamiento al tema se hace a partir del examen de imágenes de tres películas de su filmografía.

PALABRAS CLAVE:

Composición visual, Composición planimétrica, Anacronismo, Cine de autor, Universo ficcional, Iconografía.

INTRODUCCIÓN

Wes Anderson pertenece a una generación de directores estadounidenses, nacidos a finales de la década de los años sesenta, que han logrado definir con estilo distinguible una franja del cine de los Estados Unidos. Realizadores como Sofia Coppola, Paul Thomas Anderson y Spike Jonze, entre otros, pertenecen a una generación que comparte preocupaciones expresadas por medio de estilos cinematográficos reconocibles. Ello los inscribe en la categoría conceptual de la autoría cinematográfica.

El concepto de “autoría” en relación con el cine empieza a ser debatido en Francia, en el seno de la revista *Cahiers du Cinéma*, fundada en 1951. El crítico de cine André Bazin (Hillier, 1985) explica en su artículo *On the auteur's theory*, publicado en 1957, que la categoría conceptual del “autor” se identifica con la del director que encarna en su película su visión personal del mundo y un estilo distinguible. Adicionalmente, Francisco Casetti (2000) declara que la política de los autores nos conduce a la necesidad de abordar la lectura de una película dejando a un lado su “contenido”, su temática explícita, para concentrar el análisis en el estilo: ya no importa lo “que se dice” sino “cómo se dice”, ya que el estilo revela la actitud y visión del autor

La obra de Wes Anderson es singular y tiene características específicas que se tornan reconocibles en el panorama de la industria cinematográfica actual; características que pueden identificarse en la temática de sus películas y en diversos aspectos de su estilo. Uno de esos rasgos estilísticos se percibe en la composición de sus encuadres, en el diseño del campo visual y en la organización de los personajes u objetos contenidos en él.

La composición del encuadre, la planificación y la disposición de los personajes en el interior del campo visual son factores decisivos en el establecimiento de un estilo cinematográfico. Ira Konigsberg (2004) explica que la composición del

encuadre (o composición visual) es producto de la organización de todos los elementos que conforman el campo visual representado, incluyendo el decorado, el *atrezzo*, la iluminación, los personajes y el movimiento de ellos en el interior de ese campo.

Para efecto de este trabajo, nos ceñiremos al estudio de la autonomía relativa de los encuadres elegidos de tres películas de Wes Anderson.

Dichos encuadres definen los rasgos centrales del estilo visual de Anderson: un modo frontal de encuadrar y de ubicar a los personajes en el campo visual. Para acercarnos a la estudio y comprensión de este estilo visual empleamos el concepto desarrollado por David Bordwell (1997) que desarrolla el concepto de planificación planimétrica, definiéndola como un modo de organizar el encuadre en el que predomina una composición geométrica, de forma rectangular, que centra el punto de fuga, evita alineamientos diagonales y reduce la profundidad de campo visual.

La noción de la planificación planimétrica será el eje conceptual que permitirá analizar y debatir las películas de Anderson. Ceñida a esta estructura, pretendo establecer los patrones iconográficos en la composición visual y ligarlos al sentido general de las películas, teniendo como punto central la singularidad de una obra personal, es decir, su autoría.

METODOLOGÍA

Para aproximarme a las películas de Anderson elijo el análisis de contenido de tipo cualitativo. En otras palabras, los datos descriptivos están producidos a partir de la observación del estudio del caso escogido (Taylor, 2011). El *corpus* está conformado por algunas secuencias de las tres películas elegidas de Wes Anderson. A partir de ellas se realiza el desglose de información y se analiza el resultado. El mencionado *corpus* está extraído de las películas siguientes:

- *Fantástico Sr. Fox. (Fantastic Mr. Fox, 2009)*
- *Un reino bajo la luna. (Moonrise Kingdom, 2012)*
- *El gran hotel Budapest (The Grand Budapest Hotel, 2014)*

Estas películas muestran una amplia gama de diferencias genéricas, como su tipo de audiencia y técnica de filmación; no obstante, las tres comparten características representativas del estilo de dirección de Anderson.

Para efectos de la descripción y análisis se han elegido cuatro categorías temáticas que corresponden a los espacios arquitectónicos; a la ubicación de los personajes en el campo visual; el uso de libros como objetos de interés visual recurrente; y al hincapié en planos detalle en objetos como mapas y cartas.

Dentro de cada una de estas categorías, se analiza una secuencia de cada película elegida. En la descripción se engloban un grupo de variables que pretenden identificar las características más saltantes de la composición visual, desde la altura o frontalidad de los encuadres, hasta la organización y distancia de los planos, así como elementos del universo pro filmico, como detalles del trabajo escenográfico, o de dirección artística, el empleo de determinada paleta de colores o las posiciones relativas de los personajes en el campo visual.

RESULTADOS

Para efectos de situar al lector y permitir una mejor comprensión del análisis a realizar, sumillo el argumento de cada una de las películas.

La primera película elegida, *Fantástico Sr. Fox*, narra la historia del Sr. Fox, un zorro ex aventurero que se transforma en comedido esposo y padre de familia. Ese sedentarismo lo lleva a la depresión y la crisis existencial, por lo que decide retomar una vida de riesgos y peligros constantes. Una de las aventuras que emprende provoca la ira de tres granjeros de la comunidad que, en forma de venganza, deciden arremeter contra todos los animales que viven cerca. Ante esa agresión, la comunidad de animales, liderada por el Sr. Fox, decide luchar para conservar su hogar.

Se trata de un animado mediante la técnica del *stop motion*, es decir, creando el efecto de ilusión de movimiento gracias a una filmación “cuadro por cuadro”.

En *Un reino bajo la luna*, a diferencia de la anterior, es una película de filmación clásica: sus personajes son actores y la acción es registrada en “vivo”. Cuenta la historia de dos niños, Sam y Suzy, que se enamoran a primera vista. Al percibir que su relación no será aceptada ni comprendida por los padres de Suzy, deciden fugarse. Esto crea confusión y desconcierto entre los adultos a cargo de ambos niños. Se inicia la búsqueda, mientras ellos han construido un pequeño remanso de felicidad.

Finalmente, *El gran hotel Budapest* cuenta con una sucesión de historias divididas por el tiempo, pero relacionadas por las remembranzas de una sola persona. En el inicio, una niña comienza a leer un libro llamado *El gran hotel Budapest*. En seguida, aparece el autor de este libro contando la historia de cómo surgió la idea de su obra. Narra sus vivencias de juventud y su hospedaje en un viejo hotel en el país de Zubrowka, ubicado en el ámbito del antiguo Imperio Austro-húngaro. Ocurre una analepsis (el recurso que representa el pasado de la acción) en la historia y el autor

narra el encuentro con el dueño de hotel, Zero Mustafa, que a su vez narra la historia de su vida como botones en la época dorada del hotel.

Para la exposición ordenada de los resultados empezaré por la descripción del estilo de la composición visual de Wes Anderson agrupando secuencias de las películas elegidas en cuatro ejes.

El primer eje está referido a la representación de los espacios arquitectónicos. El segundo eje corresponde al de la ubicación de los personajes en el campo visual. El tercer eje contiene el estudio de la representación de libros, objetos recurrentes en el mundo de Anderson. El cuarto eje, refiere al énfasis detallista que Anderson suele presentar en objetos ya puestos en primer plano, con acentuación en un zoom o corte de plano, con recurrencia en cartas y mapas.

En el estudio de cada uno de estos ejes, la descripción de la composición visual se iniciará apreciando los encuadres más abiertos para luego, de modo progresivo, trabajar los encuadres cerrados.

3.1. Primer grupo: Espacios arquitectónicos

Un espacio arquitectónico es, en el cine, un espacio escenográfico. Sea de orden natural o artificial, preexistente o no al rodaje, la arquitectura que constituye el entorno físico en el que se disponen los personajes, en los que habitan, forma parte de la escenografía. Es producto del trabajo de la dirección artística.

Los espacios arquitectónicos son parte constituyente del campo visual. En el caso de las películas de Wes Anderson, tales espacios no solo tienen una función de ubicación y referencia geográfica. Su representación ancla las acciones y organiza en torno de ellos la noción comunitaria que liga a los personajes.

La simetría en la representación de esos conjuntos visuales es un rasgo característico del estilo de Anderson. Y ello se aprecia de modo nítido en los encuadres como los que se presentan a continuación.

- *Fantástico Sr. Fox*

La imagen corresponde a una escena en la que el Sr. Fox, personaje principal de la película, está considerando retomar su vida temeraria de ladrón. Para ello, va en busca de una casa estratégicamente situada en la vecindad de la que planea robar. Contrata a un agente inmobiliario que le muestra una casa ajustada a sus requerimientos. El Sr. Fox contempla desde una ventana de esa casa el panorama de las tres granjas más conocidas del pueblo; justo aquellas que intenta saquear.



Figura 1. Paisaje panorámico de las fábricas. Fantástico Sr. Fox (2009)

El fotograma inserto corresponde a un encuadre de ángulo normal y frontal, sin movimiento de cámara, en plano general. El campo visual muestra una composición de visión centrada y perspectiva única. En la división vertical del espacio se aprecian tres montañas de volúmenes visuales equivalentes y distribuidos en partes iguales a lo ancho del campo representado. En el horizonte se aprecia una división en cuatro sectores de grosor decreciente y de cromatismo distinguible. Partes del firmamento equilibran el peso visual de la parte del campo visual ocupado por la tierra. En la

porción inferior del encuadre, la tierra se encuentra distribuida en trazos geométricos marcados, rectángulos y cuadrados, que influyen en la composición de un campo visual de composición ordenada y simétrica.

Para reforzar esa impresión de centramiento, la iluminación incluye sombras en las zonas laterales del encuadre y entre cada montaña, con el fin de aportar textura y profundidad. El firmamento se percibe sin muchas texturas, aplanando las montañas con su fondo.

La arquitectura del encuadre tiene una paleta de colores derivados del amarillo con marrones y naranjas, que da una sensación acogedora. Incluso los colores oscuros del cielo aparecen en sus tonos más claros, con predominancia del gris.

La impresión escenográfica marca el artificio del filme de animación. Es una maqueta con texturas y una ilusión de profundidad, puesto que no hay duda de la presencia de hojas de los campos o la barrera hecha de árboles.

- *Un reino bajo la luna*

Al inicio de la película se enfoca una casa al costado del lago. Suzy, una de las protagonistas de la historia, abre su ventana y usa sus binoculares para observar el exterior.



Figura 2. Paisaje panorámico de la casa de Suzy, la protagonista. Un reino bajo la luna (2012)

El encuadre se inicia con un plano medio de Suzy de ángulo frontal y termina con un plano general de la localización de la casa con el mismo ángulo. Esto se logra por medio de un *zoom out* continuo. Aún en medio del movimiento, el campo visual mantiene al centro la casa como punto de enfoque, conservando la simetría.

La planimetría se complementa por el equilibrio en la composición geométrica de la imagen. Destacan las líneas horizontales marcadas por el nivel del mar, y sobre él, los estratos sucesivos conformados por la superficie de la tierra, los árboles y el firmamento.

El espacio escenográfico mostrado en el encuadre no sólo asemeja la casa a una maqueta. Se percibe en el entorno natural una textura similar a la de una pintura al óleo, pero suprimiendo la profundidad de campo visual: la casa se percibe pegada hacia el fondo, como si solo hubiera un término de composición en el encuadre.

A esto se le suma los colores grises y con tonalidades opacas (azul, marrón y verde bajos) de sus alrededores, que contribuyen a la falta de profundidad, otra cualidad del encuadre planimétrico. El color y texturas de la casa se convierten en los únicos rasgos incompatibles del encuadre, convirtiéndose en el centro visual de la composición.

- *El gran hotel Budapest*

El “autor”, nombre asignado al narrador-enunciador y personaje base de la película, comienza a contar la historia del hotel donde se hospedó cuando era joven: el Gran Budapest. Describe el tiempo, ubicación y año en que ocurrió el hecho.



Figura 3. Paisaje panorámico del hotel Budapest en las montañas. El gran hotel Budapest (2014)

El hotel se muestra en un plano general que tiene una función informativa, dando a conocer el entorno topográfico. Con ángulo frontal y cámara estática, el encuadre muestra simetría horizontal más no vertical, pues el punto de atención visual se desplaza desde el centro del encuadre hasta la parte media superior, dónde se encuentra el hotel.

Sin embargo, a pesar de haber elementos con texturas y volúmenes perceptibles en los primeros términos del encuadre, el fondo de la imagen luce una textura plana, como si estuviera pintada sobre una superficie sin relieves. Esto provoca la impresión de la pérdida de la profundidad de campo y, una vez más, se define la planimetría por la impresión de la disminución de la perspectiva visual.

La arquitectura de hotel se distingue por el color y las diferencias con las texturas de los elementos naturales que vemos a su alrededor: el espacio escenográfico contiene árboles frondosos y montañas nevadas. Cabe mencionar que la composición de todo el encuadre asemeja el de una maqueta, una casa de muñecas y, como ejemplo, se observa la primera fila de edificios en la parte inferior que, a falta de detalles, parecen dibujados o hechos de papel, sin textura ni volumen.

La paleta de colores a la que se recurre en esta secuencia posee un dominante rosa pastel. En relación con ese tono, el color del hotel luce con cierta degradación (claro indicador de la colorización), sin llegar al contraste. La dominante luminosa, más

bien de clave alta, y los tonos claros de la nieve o las cercas, ofrecen una impresión de imagen plana, como un diseño sin relieve, pegado a la línea del horizonte.

3.2. Segundo Grupo: Figuras en el campo visual

En este segundo grupo describo el tratamiento visual de las figuras humanas en el paisaje. Es decir, su ubicación y figuración en el campo visual.

El cine de Anderson recurre a movimientos limpios y ordenados, tanto de la cámara como de los personajes. Las secuencias elegidas para este trabajo son aquellas en las que se puede observar la sincronía visual de las figuras en el paisaje con un ritmo visual pauteado. Ellas tienen el siguiente contexto narrativo común: los personajes se desplazan para cumplir un objetivo propuesto por la acción narrativa.

- *Fantástico Sr. Fox*

El Sr. Fox decide comprar la casa con vista a las fábricas. Por ello contrata a un equipo de mudanza que se encargue de llevar e instalar sus objetos personales a la casa recién adquirida. El equipo comienza a trabajar bajo el mandato de su jefe. Este camina por toda la casa gritando indicaciones mientras los demás cumplen lo indicado. El ritmo de trabajo es similar entre todos los miembros, a pesar que cada uno realiza una labor diferente.



Figura 4. Plano secuencia de mudanza a la nueva casa. Fantástico Sr. Fox (2009)

El movimiento de la cámara (trávelin de seguimiento) no altera la composición visual. Los elementos escenográficos, dispuestos en espacios visibles, separados por tabiques, a la manera de paredes divisorias, se mantienen ordenados y simétricos, incluso con el cambio de acciones por parte de los personajes y cambio de lugar de los objetos. La atención visual se concentra en cada uno de los personajes, dando para ellos un tiempo equivalente de exposición. El encuadre compacta múltiples acciones y personajes.

La iluminación es cálida, combinando la luz natural tangible (se ve la luz en la pared en forma de la ventana) y la luz artificial tangible (foco de luz dentro de la casa). Esta diferencia de iluminación brinda un sentido de profundidad. Sin embargo, esta profundidad es contrarrestada por el ángulo frontal y la vista del exterior desde las ventanas, que allanan el encuadre, cumpliendo características del estilo planimétrico.

La escenografía tiene a la madera como material predominante, lo que proporciona una sensación de calidez. A ello se añade el tono amarillo con que se pintan en la acción. Todo ello crea una atmósfera rústica monocromática que procede a aplanar las texturas visibles.

El núcleo de las acciones aparece atomizado o dividido en diversos focos de atención. La dinámica interna del encuadre está marcada por la impresión general de los movimientos internos de los personajes.

- *Un reino bajo la luna*

El día ha comenzado en el campamento de Scouts, por lo que el Scout Master Ward sale de su tienda para la revisión matutina del campamento. Durante toda esta revisión, Master Ward verifica las edificaciones que se hacen, las actividades que sus niños realizan, y toma nota de las tareas a cumplir.



Figura 5. Plano secuencia de la revisión matutina en el campamento. *Un reino bajo la luna* (2012)

El encuadre mantiene la uniformidad del fondo, que es el campo abierto con una cerca larga como división del campo de Scouts. La simetría de la composición se establece cuando la cámara se detiene y construye una composición equilibrada. Debido al fondo, con presencias naturales de árboles y pasto, se percibe una profundidad de campo acotada.

El desplazamiento horizontal de la cámara ubica a los niños scouts en el punto de enfoque de la composición, manteniendo una imagen centrada. Pese a la diferencia central con el encuadre analizado en *Fantástico Sr. Fox*, basado en la fijeza de la cámara, aquí también nos encontramos con un conjunto de micro acciones que se desarrollan en el campo visual. En ambos encuadres, uno realizado con la cámara fija y

el otro en trávelin, prima la noción de simultaneidad de hechos que ocurren en un espacio y en un tiempo acotado.

La iluminación es natural y cálida. Denota el día soleado. La colorización apunta esa sensación. Aunque el uniforme de los scouts mantenga la misma gama de colores, el contraste con el color verde de la vegetación logra marcar dos términos en el campo visual.

- *El gran hotel Budapest*

Al inicio de la película vemos a una joven caminando sola por la calle. Lleva algo en sus brazos y se le ve con paso muy decidido. Finalmente, entra en un cementerio y continua su recorrido hasta llegar a un busto: es la tumba de su autor favorito. Entre sus manos lleva un libro escrito por él y se ve determinada a hacer algo con ello.



Figura 6. Plano secuencia de la chica caminando en el cementerio. El gran hotel Budapest (2014)

Durante el plano secuencia el encuadre muestra elementos con líneas verticales y horizontales que ofrecen una sensación de equilibrio y de orden: la escenografía consta de los árboles sin hojas y los edificios verticales. La pared, junto con las rejas, constituyen los elementos horizontales. Ello configura una planimetría que elimina las

líneas diagonales en el encuadre. El peso central, sin embargo, permanece en el personaje caminando. El movimiento es de trávelin lateral y el plano abierto es el general.

La iluminación es fría pero luminosa y natural. No hay sombras fuertes ni blancos saturados. La coloración rosa, realizada en post producción, le da un toque lúdico a la escena, a pesar de desarrollarse en un cementerio.

La paleta de colores contiene tonalidades que son manipulables con una colorización externa: beige, blanco, marrones claros. La sensación monocromática aplana la imagen tanto como el ángulo constantemente frontal.

3.3. Tercer grupo: Objetos recurrentes

El cine de Wes Anderson se reconoce por la atención que presta a ciertos objetos impresos, sean libros, mapas, cartas. Fijación fetichista por sus cubiertas, diseños, grafías. En este tercer grupo de representaciones visuales describiré el tratamiento de ellos.

Un objeto de presencia constante en la obra de Wes Anderson es el libro. Volúmenes antiguos, coloridos, que se ubican en el centro del encuadre. En las imágenes por analizar veremos objetos que mantienen un lugar en el espacio visual que acentúa su presencia. Corresponden a objetos contemplados con una cámara subjetiva.

- *Fantástico Sr. Fox*

Inicio de la película. A manera de introducción, una mano entra en el encuadre mostrando un libro. En la tapa se especifica el título de la historia que la película adapta y el nombre de su autor. Es ahí que comienza la historia. El punto de vista es el del

enunciador, esa instancia impersonal que propone la narración. Un enunciador que, durante el curso de una imagen, adquiere una presencia corpórea, manifestada por el brazo que sostiene el libro, y por la mirada que contempla la tapa del volumen.



Figura 7. Primer plano del libro "Fantastic Mr. Fox" de Roald Dahl. Fantástico Sr. Fox (2009)

La secuencia está conformada solo por ese plano y tiene una duración muy breve. La cámara se mantiene fija.

La composición es simétrica por la distancia del libro con relación a los lados laterales del encuadre. El fondo, monocromático, carece de textura y sombras, lo que impide apreciar la separación visual del libro en relación con el fondo. La planimetría es marcada. Solo la presencia del brazo y la mano ofrece un limitado sentido de profundidad y desbalance.

La iluminación, de clave alta, apenas deja ver una ranura de sombra proyectada de la mano sobre el libro, matizando el carácter plano de la composición.

Los colores son cálidos, ya que predomina el color amarillo. Todos los elementos presentes en el encuadre tienen un color de esa escala: marrón, mostaza, naranja, crema; crean una paleta de colores llana.

- *Un reino bajo la luna*

Suzy y Sam han escapado juntos al fin y están acampando por primera vez. Sam, que es un niño Scout, le muestra a Suzy lo que ha traído al viaje y las utilidades que tiene cada herramienta. Cuando él le pregunta a ella qué ha traído, Suzy le muestra a Sam su equipaje lleno de libros, especificando lo importantes y esenciales que son para ella, así que procede a describirlos uno por uno.



Figura 8. Primer plano de la maleta de Suzy con sus libros dentro. Un reino bajo la luna (2012)

La distribución tiene equilibrio y simetría, dada la distribución de los libros, ordenados en disposición ternaria. La maleta que los contiene es rectangular. Dentro de la maleta, el fondo es un forro de tela que tiene una textura que da profundidad a la imagen. Lo mismo ocurre con la superficie en la que está apoyada la maleta: pasto y una manta que dejan ver sus respectivas texturas. Sin embargo, el estilo planimétrico se ratifica en dos hechos: no existen líneas diagonales en el encuadre, y todos los objetos están adheridos al fondo.

Los colores que predominan son cálidos, tanto por los tonos del pasto marchito como de la tela de la madera. Los libros difieren del entorno; el libro que ocupa la parte central, de color azul, adquiere protagonismo.

- *El gran hotel Budapest*

Un tróvulin de seguimiento acompaña a la joven que camina. Al llegar al cementerio, saca un libro y mira al busto que tiene al frente. Es la tumba del autor del libro y la chica ha ido al cementerio a leer el libro de una manera más cercana al escritor.



Figura 9. Primer plano del libro de la niña titulado "The Grand Budapest Hotel". El gran hotel Budapest (2014)

La composición es simétrica, minimalista y equilibrada: tanto las manos como los pies estn a la misma altura, así como el ancho del libro concuerda proporcionalmente con la distancia de los pies de la muchacha desde una cámara subjetiva.

En cuanto al campo visual, la nieve presenta una sombra muy tenue, casi irreconocible; su textura es suave. Ofrece una sensación plana, como la de una pared lisa.

La paleta que predomina es la del rosado pastel. No solo el libro luce ese color. La colorización saturada convierte el blanco de la nieve en rosado. De esta manera se obtiene una paleta de colores monocromática.

3.4. Cuarto grupo: nfasis en los detalles

Una característica que se encuentra viendo las películas de Wes Anderson es la atención exacerbada por los objetos y sus detalles. Se ha escogido estas secuencias debido a que los encuadres muestran su estilo de representación detallista, haciendo hincapié en ellas usando el recurso del acercamiento de la cámara, incluso cuando ella ya se encuentra en un plano cercano.

El contexto común entre las secuencias corresponde al de un personaje que menciona un objeto que ocupa el campo visual y se encuadra en plano detallado.

- *Fantástico Sr. Fox*

Mr. Fox decide volver a su vida temeraria como ladrón de comida y convence a otro animal Kyle, de que sea su cómplice. En esta escena, el Sr. Fox le explica con sumo detalle su plan a Kyle, indicándole los movimientos a realizar y las metas por alcanzar. Usa un mapa como herramienta.

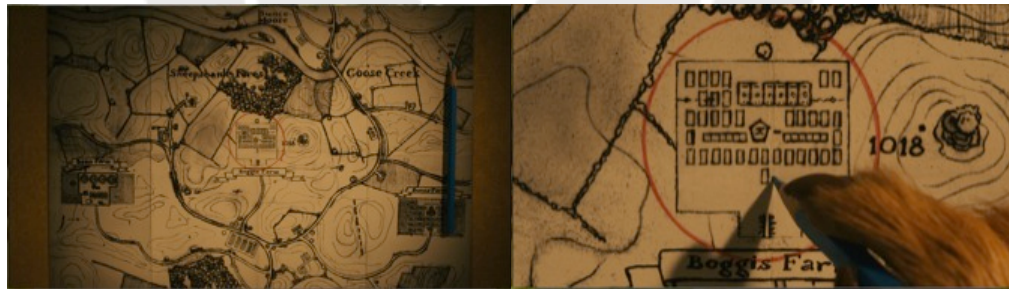


Figura 10. Mapa de la fábrica de pollos. Fantástico Sr. Fox (2009)

En los fotogramas mostrados se ve, mediante corte de montaje, un cambio de primer plano a plano de detalle. Este acercamiento permite ver rasgos específicos y bien definidos del mapa, apelando al ángulo frontal y a la cámara estática. En el primer fotograma hay equidistancia entre los espacios laterales de la mesa y en el segundo, el círculo rojo se encuentra en centrado, siendo el punto de enfoque.

La organización visual de esta imagen es planimétrica. Carece de profundidad y la simetría del papel sobre la mesa es equitativa en relación con los espacios laterales.

La iluminación en esta secuencia es dirigida, ya que se ve la luz centrada en medio del mapa. Poco a poco, ella se va difuminando hasta la oscuridad en los bordes del cuadro. La degradación de la luz hace que el fondo no resalte y, por ende, se pierda el sentido de profundidad de la imagen.

Los colores son cálidos, de tonalidades amarillentas, que no sólo hacen alusión a la luz proveniente de una lámpara de foco cálido, sino a su orientación cenital, que aplana más el encuadre. Nuevamente encontramos una característica del estilo planimétrico.

- *Un reino bajo la luna*

La Sra. Bishop, mamá de Suzy, la niña protagonista, está buscándola. Lionel, hermano de Suzy, le muestra la carta que ella le dejó para avisarle que había tomado prestado su reproductor de vinilos. En ella, Suzy le avisa que ha decidido escapar.

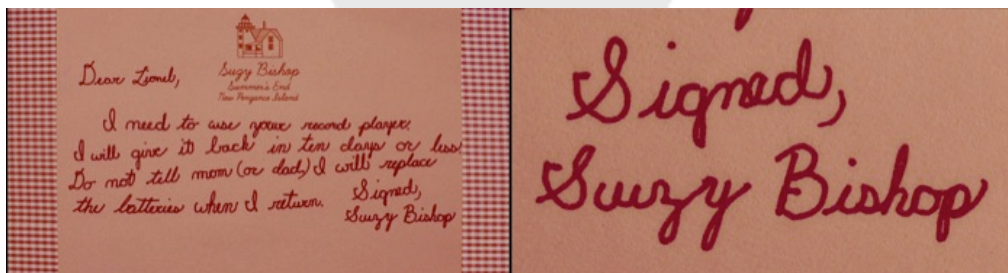


Figura 11. Carta escrita por Suzy para su hermano Lionel. Un reino bajo la luna (2012)

El encuadre tiene un balance simétrico, ya que los espacios laterales de la carta en el mantel tienen las mismas proporciones. El cuerpo de la carta luce trazos ordenados, manteniendo márgenes semejantes en el papel. En el acercamiento a la

firma de Suzy, la caligrafía mantiene un orden horizontal en el encuadre centrado. Finalmente, el mantel tiene un patrón cuadrículado que ayuda al orden geométrico de la composición planimétrica.

La iluminación es integral, centrada; no hay sombras. Eliminada la profundidad del campo (la carta está apoyada encima de un mantel), la ausencia de sombras proporciona la impresión de regularidad. Sin embargo, la iluminación permite ver en detalle la textura del papel, particularmente en el acercamiento de la firma de Suzy, en el que se puede percibir la tinta del plumón por encima del papel de material resistente.

Las tonalidades usadas son en colores pasteles y de bajo contraste, dando armonía en el encuadre además de ser alusivo a un personaje femenino.

- *El gran hotel Budapest*

Después que Zero y Agatha encuentran el testamento escondido de Madame D. este es leído en público para aclarar todos los problemas. Entre los papeles se encuentra un periódico que publica una noticia sobre el hijo de Madame D., y sobre su culpabilidad por su asesinato y su fuga.



Figura 12. Periódico local con un artículo sobre el asesinato. El gran hotel Budapest (2014)

La simetría del encuadre radica en el diseño de la esquematización del periódico: las medidas de las columnas escritas y la imagen insertada. En el primer

plano del periódico, la distribución de las columnas da un sentido vertical ordenado. Podemos observar cinco columnas: la columna central tiene un ancho más extenso que las otras, en ella se encuentra la figura impresa y el título en letras grandes, centrando el punto de enfoque. Seguido, se ve dos columnas a cada lado de la columna principal. Estas cuatro columnas tienen la misma medida de anchura, reforzando el peso de la imagen en la columna central y creando simetría. El tipo de letra y tamaño del periódico es homogéneo y ello le da uniformidad a la imagen.

En el plano detalle se mantiene la geometría y simetría, puesto que las columnas laterales tienen la misma anchura en el encuadre y el título se encuentra centrado, no sólo por destacar visualmente por el tamaño de letra y espacio, sino porque existe un equilibrio entre el peso visual de la imagen impresa cortada y el texto escrito bajo el título, con una letra más resaltada.

Los fotogramas escogidos carecen de profundidad de campo. Ello, junto al ángulo frontal y la cámara estática, dan una imagen plana.

La iluminación es pareja y uniforme. La colorización en rosado pastel predomina.

DISCUSIÓN

La revisión de los cuatro grupos de escenas, y su descripción, nos conduce a una constatación: la recurrencia de la composición visual basada en la simetría, es decir, en el ordenamiento y equilibrio riguroso de los volúmenes en la superficie del campo visual; la frontalidad de la mirada y la concepción planimétrica que resta profundidad a las imágenes, así como el empleo de una paleta de colores que evita el contraste cromático. Esta constatación nos lleva a la comprensión de la sensibilidad que la sustenta y a la interpretación del estilo filmico que singulariza la obra del autor.

4.1. Espacios arquitectónicos: Planimetría

¿A qué momento de la evolución de los estilos filmicos, expresada en los modos de encuadrar, se afilia el cine de Wes Anderson? ¿Cómo se asimila esa recurrencia a la planimetría en el contexto de ese desarrollo formal del cine?

Para iniciar la discusión de este tema es preciso echar una mirada hacia tres momentos de la historia del cine desde los años cuarenta.

El primer momento es el del inicio de la llamada modernidad cinematográfica, que se asocia a la irrupción de la estética autoconsciente de Orson Welles en *Citizen Kane*, en 1941. André Bazin (1966), el crítico y teórico francés, señaló como signo de la modernidad cinematográfica al uso de la profundidad del campo visual. La composición en profundidad permitía ver varias acciones simultáneas desarrollándose en el mismo cuadro.

En los años 50, con la aparición de las pantallas panorámicas se reemplaza la composición en profundidad por la composición extensa se cambian el sentido de la composición hacia lo horizontal. Además, perfeccionan los lentes de focal larga que permiten enfocar con gran precisión y nitidez a un objeto en el espacio, incluso ubicado

a gran distancia de la cámara, pero dejando desenfocado el entorno. A lo que se añade el empleo sistemático del zoom, como efecto de enfoque variable. Se crea un efecto de mirada indiscreta y lejana que no distingue profundidades en el campo visual.

A partir de los años ochenta, se establece un equilibrio entre un tipo de representación del espacio y el otro. David Bordwell señala que, desde esa década, se reserva el uso de los lentes de focales largas para establecer el punto de vista sobre hechos que ocurren a distancia, para insertar detalles. Y se usan los lentes de focales cortas para los diálogos en interiores, los movimientos de cámara hechos en torno de un elemento central que requiere ser visto en su contexto. (Bordwell, 1997, p. 259)

¿Cómo se ubica Wes Anderson ante esos usos y prácticas?

Sin duda se distancia de ellas, y elige un camino singular. El examen de las imágenes insertas nos conduce a una vía alternativa. En ninguna de las cuatro categorías de análisis elegidas hallamos ni el empleo sistemático de las focales cortas, ni de las focales largas, ni clase alguna de eclecticismo. Ni profundidad de campo, ni fondos desenfocados, ni alternancia de técnicas. Por el contrario, Anderson muestra una actitud heterodoxa, que lo remite a un modo singular, pero no excluyente, de concebir la organización del encuadre. Otros cineastas lo han practicado también.

Anderson elige la planimetría en la composición visual. En la composición planimétrica, la superficie del campo visual tiende a ser plana, o lo aparenta. Al no percibirse mayor profundidad de campo, los personajes se ubican en líneas paralelas y simétricas respecto de la ubicación de la cámara. La frontalidad predomina y ella elimina las disposiciones diagonales en el encuadre (Bordwell, 1997)

Esa planimetría también la encontramos en ciertas películas de R.W. Fassbinder, de J-L. Godard, y en la simetría compositiva de las películas de Stanley Kubrick, pero en Anderson adquiere características singulares.

En primer lugar, porque a diferencia de otros cineastas, Anderson descarta los entornos de aspecto “real”, apegados a la ilusión realista. Si *El resplandor* (*The Shining*,

1980) de Kubrick, es un referente constante para la obra de Anderson, no olvidemos que esa película desarrolla sus acciones en un entorno escenográfico que busca ser el símil de un hotel invernal existente. La simetría de las imágenes de Kubrick no rehúye la profundidad del campo. Lo mismo ocurre con las planimetrías propuestas por Fassbinder o Godard, con imágenes frontales sobre personajes centrados delante de escenarios naturales y reconocibles.

En Anderson, la frontalidad y planimetría remiten más bien a las propuestas anti-realistas o anti-ilusionistas de las formas de representación primitiva del cine. Es decir, a las que se asemejaban a los “cuadros vivos”. En los primeros años del cine, luego de los filmes iniciales de los hermanos Lumière, las acciones se representan frente a telones pintados, a la manera teatral, con los personajes ubicados en el centro del encuadre, frente a una cámara de disposición frontal y fija. Esta inamovilidad de los elementos de la escenografía trajo consigo una impresión de fijeza y de simetría, pero sobre todo de control permanente sobre el foco, dejando en perfecta definición toda la superficie de las imágenes. Estas características nos dan a conocer el gusto de Anderson por retomar técnicas antiguas y adaptarlas.

Las imágenes 1, 2 y 3, antes reproducidas, crean esa impresión: ausencia de realismo, impresión de falsedad manifiesta, sentido de aguda frontalidad, escenografías artificiales, trazos ingenuos. A lo que se añade la impresión de enfrentar un espacio orgánico que se percibe como todo autosuficiente. Los encuadres de Wes Anderson son refractarios a la posibilidad de la corrección del punto de vista.

Los planos máster aparentan ser maquetas hechas a mano por un artesano. A diferencia del cine tradicional, en el que los planos generales de referencia remiten a entornos verosímiles, la ubicación en el cine de Anderson excluye los entornos naturales, las escenografías de exteriores y el aire libre para dar paso a lo intencionalmente construido o intervenido por efectos de posproducción digital que alteran el cromatismo y modifican la impresión realista.

Las imágenes 2 y 3, que remiten a entornos “reales” –a diferencia de la imagen 1, que es producto de la animación- está tratada con una saturación cromática que

enriquece la gama original o los empastela con colores contrastantes. Ello crea atmósferas y texturas juguetonas, *vintage* (en el afán de recuperar formas u objetos artísticos del pasado), plásticas y caricaturescas, convergiendo en una propuesta armónica pero lúdica.

Pero hay otros elementos por destacar. El primero corresponde a la afinidad del director por las artes plásticas.

En la composición visual, muchos elementos que se encuentran en la planificación planimétrica de Anderson provienen de la pintura. Aunque Aisenberg (2008) ha observado que los encuadres referenciales del cine de Anderson refieren a los códigos representativos de la pintura renacentista (la simetría de la composición, el orden de las figuras y el detallismo de cada elemento), es su estética juguetona que nos indica una referencia más actual.

Su estilo escenográfico y plástico se asocia más al arte naïf, cuya esencia y carácter, según Bihalji-Merin (1978) emerge de la inocencia y la sencillez con una ingenuidad y creatividad innata. Este estilo tiene un resultado visual infantil pero hecho con una gran y rigurosa técnica: uso de colores prendidos, combinaciones nuevas, formas y figuras lúdicas y mundo surrealista.

Sin embargo, si existe una referencia iconográfica reconocible en la obra de Anderson es el cuadro *American Gothic* (1930), de Grant Wood, de estilo regionalista, en que se hallan varios elementos compartidos: la frontalidad en la mirada, la simetría en la composición y el artificio en la representación de un mundo que escapa del realismo a pesar de su carácter reconocible y común. Esta pintura tiene un perfil anti naturalista mientras representa una escena cotidiana verosímil. Esto incluye tomar con cuidado los detalles y composición que panorámicamente logre mostrar una visión general de la vida en comunidad.

Dado que esta visión en comunidad parece ser plasmada en maquetas, la analogía a un refugio anacrónico viene a la mente. Anderson se esmera en describir de

manera nostálgica de un mundo en extinción e intenta expresarlo visualmente en un prototipo de escala pequeña y plástica.

De ahí, se puede deducir que la fantasía recurrente de su cine es la de la búsqueda o el hallazgo de un refugio. De ese pequeño lugar que protege a los personajes del acoso del mundo exterior, o de sus incomprendiones. Es un pequeño mundo que se concibe de acuerdo a la imaginación del personaje. La maqueta creada por Anderson es el marco protector para su personaje.

En contenido visual y percepción cromática, Anderson tiene una clara sensibilidad *camp*. Tal como fue definida por Susan Sontag de mediados de los años 70, en su gusto por la mezcla de artificio, superficie y equilibrio, además tener contenido “extravagante, apasionado, ingenuo y fantástico” (Sontag, 1975, p.311).

Wes Anderson muestra una personalidad espontáneamente infantil y al mismo tiempo erudita, pues ha sabido absorber información y conocimiento de varias referencias culturales y ha construido un mundo a partir de ello. Así mismo, se ve su lado obsesivo con la organización, cómo si tuviera mucha preocupación por la presentación, cómo cuando un niño quiere impresionar con sus juguetes. Y demuestra un espíritu inocente y protector respecto, a sus personajes, al situarlos en un ambiente construido específicamente para ellos, cómo una casa de muñecas.

Esta obsesión por la simetría remite a las imágenes 4, 5, 6.

4.2. Figuras en el campo visual: Orden en el caos

A diferencia de las imágenes 1, 2 y 3, en las que prima la fijeza en la composición, estas están caracterizadas por el movimiento, sea interno, como en la imagen 4, o interno y de la cámara como en las imágenes 5 y 6.

La constante presencia de figuras en movimiento en el interior del campo visual y su seguimiento destaca por su ejecución vectorial: sean *trávelin*, *zoom*, *tilts* o *paneos*, los ritmos y derroteros de los movimientos son direccionales, equilibrados y constantes. La cámara se mueve para acompañar a los personajes y no adquiere ninguna otra función adicional. El movimiento es estrictamente funcional y se mantiene hasta que la acción termina.

Por más nostálgica, turbulenta o dramática que sea la situación, el tratamiento de los movimientos de la cámara da una impresión de imperturbabilidad.

En el cine de Anderson no se encuentran movimientos agitados con la cámara en mano, ni *trávelin* acelerados, ni *paneos* violentos, ni desplazamientos dubitativos. El orden simétrico de la composición visual establece la funcionalidad de los movimientos. Es un orden que somete cualquier turbulencia que pueda estar representándose en la escena.

El diseño coreográfico se impone en la marcación de las trayectorias de los actores y su seguimiento por la cámara. Y ello va aparejado con las acciones (y actuaciones) representadas. Por ejemplo, en la secuencia de la mudanza del Sr. Fox (imagen 4) se representa una situación ruidosa y desordenada por las pertenencias a mover. Pero en el tratamiento de la escena los trabajadores/animales se desplazan con eficiencia y perfecto orden. Sus trayectorias se ajustan a las proporciones del encuadre y sus recorridos no destruyen el equilibrio compositivo.

Lo mismo sucede en el campamento infantil de *Un reino bajo la luna*: ni el ruido ni el caos de los comportamientos infantiles quiebran la organización cronométrica de las rutinas, que se ponen en escena con una formalidad geométrica y equilibrio en la disposición de los volúmenes visuales (imagen 5)

Similar observación puede hacerse en la secuencia de *Gran Hotel Budapest* que muestra el recorrido de la muchacha en el cementerio (imagen 6). No existe ninguna sugerencia ominosa ni acentuación estilística que remita al prejuicio tenebroso y tenso, o melancólico, asociado al hecho de estar en un camposanto. Las líneas

verticales y horizontales formadas por los elementos del lugar, tumbas y mausoleos, ofrecen una percepción de estructura armónica. El mundo formal de Anderson es construido y artificial y en él no existe espacio para los errores o desequilibrios.

La disposición ordenada y simétrica de las imágenes de Anderson se presta para realizar una analogía con las casas de muñecas con que juegan las niñas. Ellas responden a una fantasía de control: son manipulables e inverosímiles como espacios realmente habitables, pero sustentan las fantasías infantiles del refugio y la protección. Para la niña, esa maqueta, simulacro de domesticidad, es el lugar donde convive su querida comunidad de muñecas. Es el refugio para una fantasía que se confina en la tradición familiar, en la cultura heredada.

La fantasía temática recurrente en el cine de Anderson consiste en la búsqueda y el hallazgo de un refugio, un pequeño lugar que protege a los personajes del acoso del mundo exterior, o de sus incomprendiones. Es un remanso, como el de la playa en *Un reino bajo la luna*, concebido como una maqueta de miniatura: ordenada, simétrica, protectora.

Anderson es un realizador que interviene y guía la mirada de los espectadores. Los tróvelin de las imágenes 5 y 6 dan cuenta de ello. A pesar de que los tróvelin de seguimiento muestran los entornos de los personajes y ofrecen sentidos de localización, los encuadres acotados de Anderson restan libertad para la exploración visual del espectador que encuentra límites a la profundidad del campo representado. Anderson ofrece una mirada reconcentrada, fetichista. El seguimiento constante de los movimientos de los personajes nos obliga a dirigir la mirada hacia ellos y al mismo tiempo nos invita a ser “el ojo que todo lo ve”, en clara referencia a las largas secuencias de rastreo de las películas de Alfred Hitchcock (Zoller, Octubre 2015), otro realizador claustrofóbico y obsesionado por el control de cada detalle del campo visual, desde la escenografía hasta el cuerpo de los actores. De ahí su concepción del plano como un cuadro que debe ser visto a una distancia constante.

4.3. Objetos recurrentes: El libro como constante

La textualidad es una presencia dominante en el cine de Anderson. La constante presencia de libros ocupando el centro del encuadre trasluce el impacto que la literatura ha tenido en su formación. Luis Acevedo (2015) afirma que Wes Anderson es un bibliófilo.

No es casual que escritores como Roald Dahl o Stefan Zweig, entre otros, estén en la base de sus historias; y que los nombres de esos autores se integran en la imagen o se encuentren en citas explícitas. En primeros planos, la textualidad adquiere protagonismo visual.

La presencia de los libros en el encuadre adquiere dos funciones: una corresponde a su condición de artefactos, objetos culturales, que tienen textura, presencia, y materialidad. Son parte de la utilería fílmica. (imágenes 7, 8, 9).

Como segunda función, los libros remiten a un mundo cultural determinado, que es recreado por las acciones de la película, y sus textos se convierten en la pauta para la voz narrativa de cada una de ellas, aportando los rótulos que separan en capítulos las acciones fílmicas.

Esta conexión libresca se relaciona con una de las facetas más características del cine de Anderson: su preferencia por los soportes típicos de una cultura analógica, pre-digital.

En un universo en el que se impone los ecosistemas de la cultura digital (*tablets, laptops, smartphones, mp3*, etc.) la imagen del libro sobre soporte de papel aparece como un anacronismo y un tributo al pasado. Como un gesto de melancolía. Lo que lleva a recordar, una vez más, los rasgos de la sensibilidad de Anderson que lo atan a una percepción nostálgica por lo que desaparece.

Y ello se complementa con otros indicios de las afinidad del realizador con las “tecnologías tradicionales”: en vez de mails, en sus películas vemos cartas escritas a

mano (imagen 11); en vez de vídeo llamadas o de uso de Skype, nos encontramos con llamadas por operador; en vez de un iPod, se prefiere un tocadiscos; en vez de animación 3D, Anderson apela a la vieja técnica del *stop motion*, como ocurre en *Fantástico Sr. Fox*, pero sin añadirle efectos especiales en postproducción digital, (como es usual en el cine de animación contemporáneo); en vez de GPS para ubicar y rastrear a alguien, se emplean brújulas y mapas.

Sin importar el tiempo en el que sitúe la historia, el universo de Wes Anderson está repleto de elementos *vintage* para la audiencia. La presencia del libro muestra una preferencia por lo artesanal o, mejor dicho, por un rasgo muy característico de la cultura *hipster*: la fijación por lo *demodé*, es decir, lo pasado de moda. Según Dan Fletcher (2009), los *hipsters* son aquellas jóvenes con gustos en arte y música opuestos a lo que está de moda (párr. 5). Así mismo, en vez de crear una nueva cultura que se adecúe a ellos, toman prestado características de tendencias pasadas. Es ahí donde nace su gusto por lo antiguo, lo *vintage*, lo usado. Les da un nuevo valor.

Incluso si el tiempo ficcional amerita la aparición de objetos modernos, Anderson propone fachadas antiguas, aun cuando ellas pertenezcan a las tecnologías contemporáneas. Lo que le permite afirmarse en la idealización de la estética y la sensibilidad "retro". Lo que denota otra coincidencia con la sensibilidad "*hipster*": el querer actualizar el pasado (Victoriano, 2014), personalizándolo a su gusto y convirtiendo su arte fílmico en una propuesta alternativa. Esta propuesta es un mundo construido a su antojo, es decir, estéticamente constante.

Los libros también funcionan como refugios. En dos de las tres escenas analizadas en esta categoría vemos a personajes de niños solitarios que se toman su tiempo para hacer de la lectura una experiencia casi religiosa. Son niños que sobrepasan los estándares de la niñez común y promedio; son, por ello, tímidos e incomprensidos.

Es significativa esta identificación de Anderson con sus personajes de niños soñadores y melancólicos. Su inscripción en la generación cinematográfica de los años noventa lo ubica como heredero de una época de cambios. Él crece durante los años de desarrollo del llamado "Nuevo Cine Americano" de los años setenta. Cine crítico,

violento, volcado hacia el examen de los signos propios de su tiempo: la violencia urbana en *Taxi Driver* (1976); La guerra de Vietnam como síntoma de crisis del país en *Apocalipsis ya* (1979); la violencia juvenil en *Badlands* (1973). El cine de Coppola, Malick, Scorsese convive con un Hollywood sustentado en los efectos especiales y la cultura del *blockbuster*. Es la generación que llega a la adultez en los noventa y observa cómo Hollywood se ha convertido en una máquina repetitiva, industrial y sin originalidad en su producción cinematográfica (Losilla, 2014). Es tiempo, entonces, de añorar el pasado, en un retorno a un cine de emociones y materias personales que lo asombran (Crump, 2014).

Esta regresión supone para Anderson el instalarse en una sensibilidad que valora el anacronismo, la nostalgia, el pequeño refugio de ese libro que protege y ensancha la imaginación.

4.4. Énfasis en el detalle: “Primer plano detalle”

Las imágenes de libros y textos (imágenes 7, 8, 9, 10, 11 y 12) denota un detallismo notorio en la representación. La planimetría se impone en todos ellos; hay una diferencia en la planificación que resulta más abierta en el caso de los libros y más apegada a la materia textual en las imágenes 10, 11 y 12. Y crea una ambigüedad perceptiva. ¿Los libros y textos son mirados por alguien? ¿Corresponden a la expresión de la mirada de un personaje o a la del narrador, o enunciador de la acción? Tratándose de un realizador afecto a la intervención expresiva a través de la imagen y sus recursos, es dable pensar que corresponde a la mirada del enunciador.

Las representaciones textuales remiten también a las técnicas del *storyboard*. La apariencia de esas inserciones de textos o carátulas de libros es la de los dibujos ordenados y secuenciales propios del diseño gráfico. Anderson aprendió esta técnica de las viñetas en su trabajo con el *storyboard*, empleado desde sus primeras películas, lo que le permite realizar el desglose de la película antes de rodarla (Zoller 2013). Una actividad que ratifica esa disciplina del control que practica el realizador en cada una de

las etapas de su trabajo, lo que le lleva a diseñar mapas realizados por cartógrafos profesionales para una película de animación (imagen 10) o a construir diarios con noticias relevantes de un país inexistente de la Europa Central (imagen 12). Visualmente hablando, Anderson incluso da mucha importancia al detalle mencionado que luego de realizar plano detalle de estos objetos, decide duplicar la atención en él con otro acercamiento. Se podría decir que hace un primer plano al detalle.

Estos planos nos mandan un mensaje muy claro por parte del director: presta atención para que quede bien claro lo que está sucediendo, no hay secretos escondidos. Esto no sólo deja en claro que Anderson espera la absoluta concentración del espectador, sino que, al darle todas estas pistas, tiene un espíritu de juego y reto con la audiencia.

Wes Anderson crea un universo que a primera vista queda claro que no es realista, asemejándose a un mundo, como ya ha sido mencionado, de casa de muñecas, volviendo a hacer referencia a su influencia “naíf”. Sin embargo, al tener el perfil no real, la precisión en los detalles hace que Anderson vuelva verosímil su universo dentro del obvio acuerdo de su existencia fantástica, es así que por dónde sea investigado, el espectador no podrá encontrar algún detalle “falso”, todo está puesto por algún motivo.

Anderson muestra una personalidad perfeccionista, e incluso obsesiva, por mostrar que incluso en un mundo de juguetes todo tiene un propósito: en el mundo de un zorro columnista, su mapa fue hecho por un cartógrafo profesional, en el mundo de una niña, la formalidad es importante incluso si escribe una carta a su hermano, y en el mundo de un país ficticio de Europa central, hay periódicos locales con noticias relevantes y contenido adecuado. Anderson expone la mentalidad creadora, lógica y prolija que tiene para poder sellar la credibilidad del mundo ideado por su visión infantil que origina la historia.

4.5. Relación iconografía-autoría

Tras desarticular algunas escenas de las películas y agruparlas, encontramos una recurrencia formal y estilística en ellas. Ello demuestra la perseverancia de Anderson cómo creador de un universo que busca expandirse. Las películas del realizador guardan concordancias entre sí, conformando una cadena de sentido, un mundo particular.

Al mismo tiempo, a través de este universo, Anderson ofrece rasgos de su personalidad, de su concepción del mundo e incluso de sus manías. Es un autor cinematográfico que proyecta su personalidad en áreas fundamentales del trabajo creativo del cine, como la composición del encuadre, la determinación del espacio visible y la elección de los elementos visibles en él, como los colores y detalles del mobiliario y el vestuario, y de los objetos contenidos. Es un estilo visual que guarda relaciones con determinadas tradiciones cinematográficas, plásticas, históricas, literarias y culturales que Anderson ha ido asimilando en el tiempo. Un estilo que permite ver a sus películas como obras distinguibles, insertas en la obra de un autor como lo es él.

REFERENCIAS

Bibliográficas

Azevedo, L. (15 de agosto del 2015) 12 Less Known Traits of Wes Anderson's Authorship in cinema [post en un blog]. Recuperado de:

<http://www.tasteofcinema.com/2015/12-less-known-traits-of-wes-andersons-authorship-in-cinema/>

Azevedo, L. (15 de agosto del 2015) Bibliophilia – Books in the Films of Wes Anderson. [post en un blog] Recuperado de:

<http://www.theatozreview.com/2015/06/25/books-in-the-films-of-wes-anderson/>

Aiseberg, J. (2008). Wes's World: Riding Wes Anderson's Vision Limited. *Bright Lights Film Journal*, (59). Recuperado de

<http://www.brightlightsfilm.com/59/59wesanderson.php>

Art Director's Guild (s.f.) About the guild. Recuperado de <http://www.adg.org/?art=about-the-guild>

Aumont, Jacques (2006) *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca Editorial.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (1985) *Estética del cine: Espacio Fílmico, montaje, narración, lenguaje*. México D.F.: Paidós Editores.

Bedoya, R. (2011) *Ojos bien abiertos*. Lima: Universidad de Lima.

Bihalji-Merin, O. (1978) *El Arte Naif*. Madrid: Editorial Labor.

Bordwell, D. (1997). *On the History of Film Style*. Boston: Harvard University Press.

Brent, M. (s.f.). The Five Approaches to Qualitative Research. *Synonym*. [post en un blog] Recuperado de : <http://classroom.synonym.com/five-approaches-qualitative-research-4427.html>

Chion, M. (1997) *La música en el cine*. México D.F.: Paidós Editores,

Cook, P. (2009) *The Cinema Book* Londres: Palgrave Macmillan

Crump, A. (14 de Marzo del 2014) A Beginner's Guide To Wes Anderson Movies. [post en un blog]. Recuperado de <http://screenrant.com/wes-anderson-movie-guide/>

Fletcher, D. (2009) Hipsters. *Times Magazine* (n.d.) Recuperado de: <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1913220,00.html>

- Fresán, R. (2015) Ser Bill. *El Dominical – El Comercio*, 34 (62). 5.
- Gubern, R. (1974) *Godard polemic* Barcelona: Tusquets Editores.
- Hayward, S. (2013) *Cinema Studies: The Key Concepts* Nueva York: Routledge Editorial.
- Hillier, J. (Ed.) (1985) *Cahiers du Cinema: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Boston: Harvard University Press.
- KING, G. (2007) *New Hollywood Cinema: An introduction*. Nueva York: I.B. Tauris Editorial
- Konigsber, I. (2004) *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid: Akal Ediciones.
- Grodal, T., Larsen, B., Laursen, I. (Ed.). (2004) *Visual Authorship: Creativity and Intentionality in Media*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- Lerer, D (19 de octubre del 2012) Sinfonía para Adolescentes. Recuperado de: <http://www.otroscines.com/nota?idnota=6801>
- Losilla, C. (2014) Los nuevos dandies. *Revista Caimán Cuadernos de Cine*, 25 (76), pp. 7-10.
- Lucantonio, G. (2005) *Teoría y crítica del cine: Avatares de una cinefilia*. Madrid: Ediciones Paidós.
- Malkiewicz, K. (2012) *Film Lighting: Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers*. Nueva York: Touchstone Editorial.
- Nelson, M. (2012) April and August: Moonrise Kingdom. *Sense of Cinema Film Journal* (63). Recuperado de <http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/april-and-august-moonrise-kingdom/>
- Pearlman, K. (2009) *Cutting Rhythms: Shaping The Film Edit*. Massachussets, Estados Unidos: Focal Press Editors.
- Perreault, M. (2013) *Notes on the Politics of the Auteur: Stanley Kubrick, Wes Anderson, and the Spectator* (Tesis de Honor) Colby College.
- Quintana, A. (2014) Generación del 69. *Revista Caimán Cuadernos de cine*, 25 (76), pp.12-13.
- Reviriego, C. (2014). El Grand Hotel Budapest. *Revista Caimán Cuadernos de Cine* 25 (76). pp. 22-23.
- Rizzo, M. (2013) *The Art Direction Handbook for Film*. Massachussets: Focal Press Editors.

Sicinski, M. (2009) Songs of Innocence and Experience: Spike Jonze, Wes Anderson and the Post- Boomers. *Cinema Scope* (41). Recuperado de: <http://cinemascope.com/features/features-25-songs-of-innocence-experience-spike-jonze-wes-anderson-and-the-post-boomer/>

Victoriano, C. (2014) The Hipster's Movement. Recuperado de: <http://harvardpolitics.com/books-arts/hipsters-movement/>

Taylor, S.J. y Bogdan, R. (1987) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós Editorial.

Truffaut, F. (2003) En A. De Baecque (Comp.) *La política de los autores*. (32-35) Barcelona: Paidós Editores.

Zoller, M. (13 de octubre del 2013) 24 Things I Learned While Writing My Book about Wes Anderson. [post en un blog]. Recuperado de <http://www.vulture.com/2013/10/wes-anderson-collection-24-tidbits-matt-zoller-seitz.html#>

Zoller, M. (2013) *The Wes Anderson Collection*. New York: Abrams Editorial.

Filmográficas

Abbate, A., Anderson, W., Dawson, J., Rudin, S. (productores) y Anderson. W (director). (2009) *Fantastic Mr. Fox*. Estados Unidos: Twentieth Century Fox.

Anderson, W., Dawson, J., Rales, S., Rudin, S. (productores) y Anderson. W (director). (2012) *Moonrise Kingdom*. Estados Unidos: Indian Paintbrush.

Anderson, W., Dawson, J., Rales, S., Rudin, S. (productores) y Anderson. W (director). (2014) *The Grand Budapest Hotel*. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures.

Coppola, F. (producer) y Coppola, F. (director). (1979) *Apocalypse Now*. Estados Unidos: Zoetrope Studios.

Kubrick, S. (producer) y Kubrick, S. (director). (1980) *The Shining*. Estados Unidos: The Producer Circle Company.

Malick, T. (producer) y Malick, T. (director). (1973) *Badlands*. Estados Unidos: Warner Bros.

Phillips, J., Phillips, M. (productores) y Scorsese, M. (director). (1976) *Taxi Driver*. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation.

Welles, O. (producer) y Welles, O (director). (1941) *Citizen Kane*. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.

ANEXOS

Índice de Figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1 “Paisaje panorámico de las fábricas” | 6 |
| Figura 2. “Paisaje panorámico de la casa de Suzy, la protagonista.” | 7 |
| Figura 3. “Paisaje panorámico del hotel Budapest en las montañas” | 9 |
| Figura 4. “Plano secuencia de mudanza a la nueva casa” | 11 |
| Figura 5. “Plano secuencia de la revisión matutina en el campamento” | 12 |
| Figura 6. “Plano secuencia de la chica caminando en el cementerio” | 13 |
| Figura 7. “Primer plano del libro “Fantastic Mr. Fox” de Roald Dahl” | 15 |
| Figura 8. “Primer plano de la maleta de Suzy con sus libros dentro” | 16 |
| Figura 9. “Primer plano del libro de la niña titulado “The Grand Budapest” | 17 |
| Figura 10. “Mapa de la fábrica de pollos” | 18 |
| Figura 11. “Carta escrita por Suzy para su hermano Lionel” | 19 |
| Figura 12. “Periódico local con un artículo sobre el asesinato”.. ” | 20 |