

LA ESTÉTICA DEL CINE DE

# WES ANDERSON

APLICADA AL ESPACIO DOMÉSTICO

Cristina Soler Zamora

# La estética de Wes Anderson aplicada al espacio doméstico.

Cristina Soler Zamora

# La estética de Wes Anderson aplicada al espacio doméstico.

Cristina Soler Zamora

Universidad de Valladolid

Máster Universitario en Cine, Comunicación e Industria Audiovisual.

AUTORA

Cristina Soler Zamora

TUTORES

Sara Pérez Barreiro

Iván Rincón Borrego

Trabajo Fin de Máster

Valladolid, a 12 de septiembre de 2022

# ÍNDICE

1. Introducción	11
2. Objetivos	15
3. Metodología	17
4. Antecedentes	23
4.1 La estética del cine	25
5. Wes Anderson	33
5.1 Sus referencias	39
5.2 Análisis estético de su filmografía	43
5.2.1 <i>The Royal Tenenbaums</i>	47
5.2.2 <i>Life Aquatic</i>	65
5.2.3 <i>The Grand Budapest Hotel</i>	79
5.3 Patrones Generales	93
6. Aplicación	97
7. Conclusiones	109
8. Bibliografía y filmografía	113
9. Listado de imágenes	118

A mi madre, por estar siempre orgullosa de mi.

## **INTRODUCCIÓN**



## 1.0 INTRODUCCIÓN

La relación entre arquitectura y cine puede apreciarse en la forma en la que se proyectan sus espacios en ambas disciplinas. Para Le Corbusier, la arquitectura se definía como “el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”<sup>1</sup>, entendiéndose como la técnica y el arte de proyectar, diseñar, construir y reformar el hábitat humano. Y sucede lo mismo con el cine que proyecta, diseña y crea el hábitat humano<sup>2</sup>.

Por tanto, el cine hereda conceptos del teatro y surge la escenografía que evoluciona desde paneles pintados creando una falsa espacialidad, pasando por las grandes construcciones historicistas del periodo del cine clásico hasta la creación de mundos artificiales mediante la tecnología. Estos lugares, acompañados de un cromatismo determinado va a dar lugar a una estética determinada que, en el caso de que se repita a lo largo de la obra de un mismo autor haciéndolo reconocible a su figura, dará lugar a un tipo de cine de autor.

Según el diccionario de la RAE, el cine de autor es “el cine realizado por un director que además es guionista y procura imprimir a su obra un estilo propio”<sup>3</sup>. Por tanto, se entiende como la materialización de la visión de la realidad que posee un director de cine y es la que se va a utilizar en este trabajo.

Dentro de la gran cantidad de ejemplos que se encuentran a lo largo de la historia del cine sobre directores que han adoptado una estética determinada, para este trabajo se escoge a Wes Anderson por ser una de las más atrayentes en cuanto a las imágenes que crea y que perduran en la memoria del espectador.

[Fig. 1]: Ilustraciones de Max Dalton sobre personajes de las películas de Wes Anderson.

<sup>1</sup> Le Corbusier (1923). *Vers une Architecture*. París, Francia: Editions Vicent.

<sup>2</sup> Pérez Cebollero, M. (2018). *Recursos gráficos en el cine de Wes Anderson* (Trabajo Final de Grado). Universidad Politécnica de Madrid, España.

<sup>3</sup> Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española* [versión electrónica]. Madrid, España, <https://dle.rae.es/>

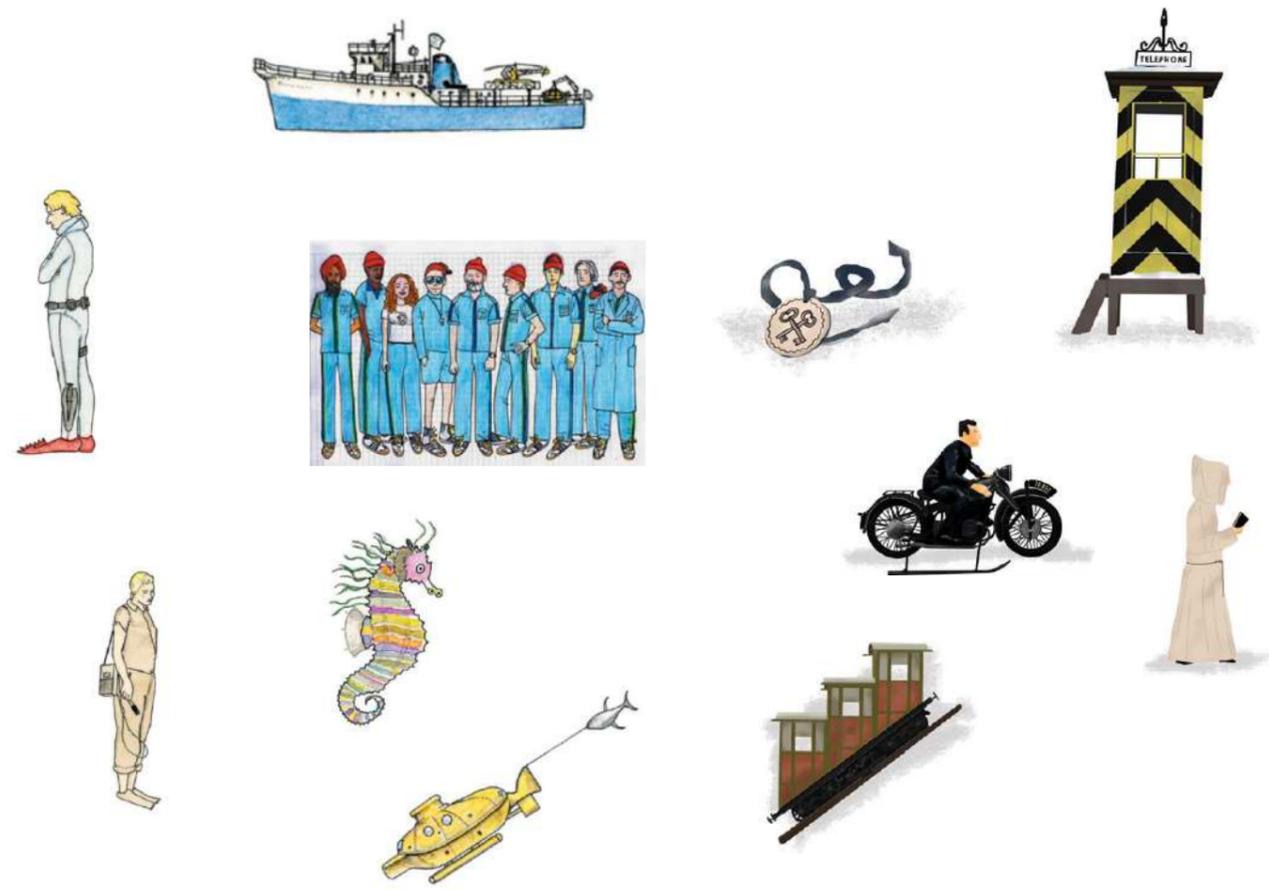


[Fig. 2]: Ilustraciones de Eric Chase Anderson sobre los personajes de *The Royal Tenenbaums*.

Anderson crea mundos muy particulares que, a través de la melancolía que desprenden sus personajes, el diseño de los espacios y el cromatismo que emplea, todos parecen formar parte de un mismo universo que roza lo artificial por estar tan medido y controlado, pero que a su vez es placentero para el espectador.

Muchos quieren llegar a identificar y descubrir su estética a través de las líneas simétricas, las paletas de colores pastel o la composición de elementos. Un ejemplo es el libro *Accidentally Wes Anderson*<sup>4</sup>, donde Wally Koval y sus colaboradores hacen una colección de fotografías y localizaciones inspiradas en el autor. En este trabajo, a través de las características deducidas del análisis de varias de sus películas, se propone una escenografía que se ubique dentro de su estética y sea reconocible.

<sup>4</sup> Koval, W. (2020). *Accidentally Wes Anderson*. London, UK: Hachette.

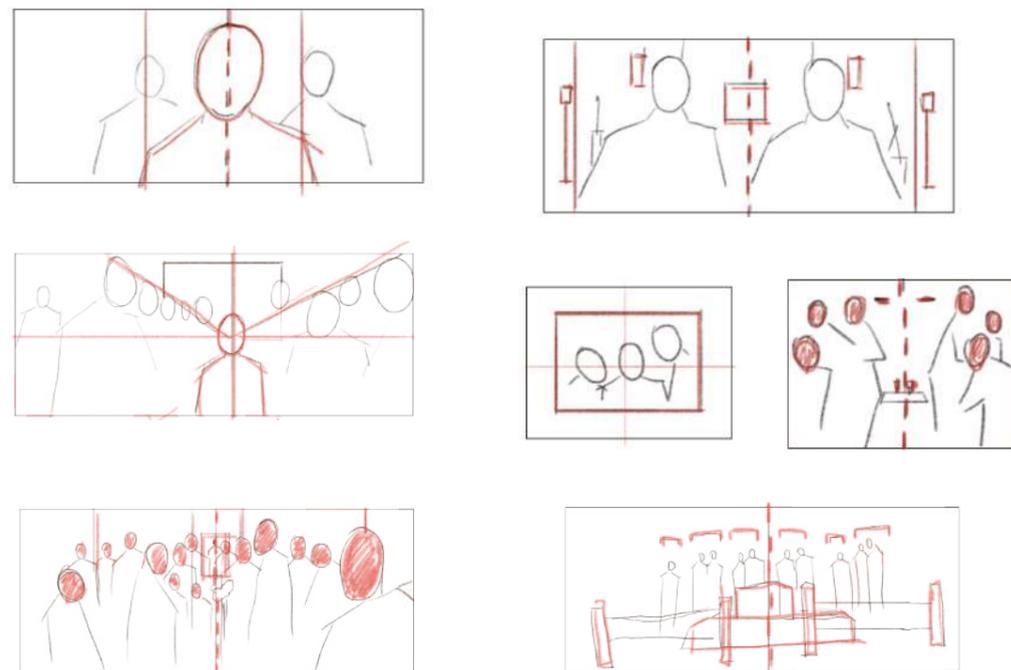


[Fig. 3]: Ilustraciones de Eric Chase Anderson y Max Dalton sobre personajes y objetos de *Life Aquatic* y *The Grand Budapest Hotel*.

## 2.0 OBJETIVOS

En el análisis estético del director cinematográfico Wes Anderson se llevan a cabo los siguientes objetivos:

1. Estudiar y analizar su obra.
2. Reconocer las características principales de su estética.
3. Diseñar una estancia reconocible con su criterio de diseño.



[Fig. 4]: Dibujo esquemático sobre la composición de los planos de las películas analizadas.

### 3.0 METODOLOGÍA

Para el desarrollo de este trabajo la principal herramienta metodológica utilizada ha sido la búsqueda de documentación relacionada con el trabajo en diversas bibliotecas como por ejemplo la de la Universidad de Valladolid y en el buscador Google Académico. Además, la visualización y análisis de películas de Wes Anderson, ha permitido obtener información directa respecto a su estética.

La elección de las películas a analizar se ha realizado entre la filmografía de Anderson en función al espacio principal donde se desarrollan, eligiendo aquellas donde apareciera un espacio doméstico o de vivienda mínima como en el caso de: *The Royal Tenenbaums*<sup>5</sup>, *Life Aquatic*<sup>6</sup> y *The Grand Budapest Hotel*<sup>7</sup>.

Una vez seleccionadas, se realizó un visionado de las mismas anotando los aspectos que resultaban más importantes desde el punto de vista estético como la composición de los planos o las diferentes localizaciones que iban apareciendo. A continuación, se volvieron a visionar las películas tomando capturas de aquellos fotogramas relevantes para su posterior análisis.

La descripción y el análisis se desarrollará de una forma similar a la metodología empleada por Paloma Rosceli<sup>8</sup> donde se dividen cuatro categorías: los espacios arquitectónicos, la ubicación de los personajes en el campo visual, el uso de los libros como elementos de interés y los planos detalle en objetos. En la descripción de cada una de ellas se identificarán las características más llamativas de la composición como los encuadres con las posiciones de los personajes en el campo visual, los detalles del trabajo artístico y el empleo de una determinada paleta de colores.

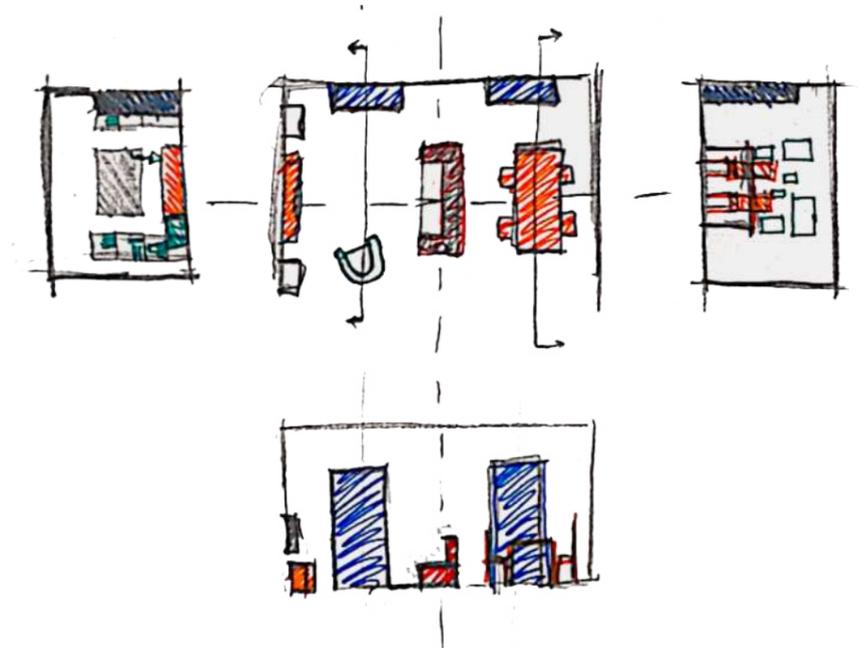
<sup>5</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** *The Royal Tenenbaums*; **Dirección:** Wes Anderson; **País:** Estados Unidos; **Año:** 2001; **Duración:** 108 min.; **Género:** Comedia dramática; **Reparto:** Gene Hackman, Anjelica Huston, Ben Stiller, Luke Wilson, Gwyneth Paltrow, Owen Wilson, Danny Glover, Bill Murray, Seymour Cassel, Kumar Pallana, Grant Rosenmeyer, Jonah Meyerson, Aram Aslanian-Persico, Irene Gorovaia, Amedeo Turturro, James Fitzgerald; **Guion:** Wes Anderson, Owen Wilson; **Productora:** Touchstone Pictures; **Fotografía:** Robert D. Yeoman; **Música:** Mark Mothersbaugh.

<sup>6</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** *Life Aquatic*; **Dirección:** Wes Anderson; **País:** Estados Unidos; **Año:** 2004; **Duración:** 118 min.; **Género:** Comedia dramática; **Reparto:** Bill Murray, Owen Wilson, Cate Blanchett, Anjelica Huston, Willem Dafoe, Jeff Goldblum, Michael Gambon, Noah Taylor, Bud Cort, Seu Jorge, Robyn Cohen, Waris Ahluwalia, Seymour Cassel, Noah Baumbach, Hal Yamanouchi; **Guion:** Wes Anderson, Noah Baumbach; **Productora:** Touchstone Pictures; **Fotografía:** Robert D. Yeoman; **Música:** Mark Mothersbaugh.

<sup>7</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** *The Grand Budapest Hotel*; **Dirección:** Wes Anderson; **País:** Estados Unidos; **Año:** 2014; **Duración:** 99 min.; **Género:** Comedia. Aventuras; **Reparto:** Ralph Fiennes, Tony Revolori, Saoirse Ronan, Edward Norton, Jeff Goldblum, Jude Law, Willem Dafoe, F. Murray Abraham, Adrien Brody, Tilda Swinton, Harvey Keitel, Mathieu Amalric, Jason Schwartzman, Tom Wilkinson, Larry Pine, Bill Murray, Léa Seydoux, Owen Wilson, Giselda Volodi, Florian Lukas, Karl Markovics, Wallace Wolodarsky, Bob Balaban, Volker Michalowski, Fisher Stevens, Waris Ahluwalia, Lucas Hedges, Gabriel Rush; **Guion:**

Wes Anderson; **Productora:** Coproducción Estados Unidos-Alemania; Indian Paintbrush, Americal Empirical Pictures; **Fotografía:** Robert D. Yeoman; **Música:** Alexandre Desplat.

<sup>8</sup> Ráez-Suárez, P. R. (2016). *El cine de Wes Anderson: Aspectos de composición visual y autoría* (Trabajo de Investigación para optar el título profesional de Licenciada en Comunicación). Universidad de Lima, Perú.



[Fig. 5]: Dibujos esquemáticos sobre el diseño de la estancia.

A su vez, se elaborarán una serie de esquemas siguiendo los fotogramas extraídos para acompañar al texto y acentuar las características que se están remarcando de cada uno de los planos. Gran parte de ellos se realizan a mano usando una tableta gráfica y otros mediante diversas herramientas gráficas como el programa de diseño AutoCAD o Photoshop.

Por último, para el desarrollo del capítulo 6 se buscarán referencias en diversas fuentes que puedan asimilarse a la estética de Wes Anderson y, además, se utilizará el catálogo del año 2022 de IKEA para escoger los elementos que van a conformar el espacio acompañado de esquemas y fotomontajes de elaboración propia para una futura exposición del mismo en la tienda.

**ANTECEDENTES**



## 4.0 ANTECEDENTES

Para el trabajo de diseño de una estancia doméstica siguiendo las características que definen la estética de Wes Anderson es necesario entender una serie de conceptos previos. En primer lugar, se ha de comprender la relación entre el cine y la arquitectura como dos disciplinas artísticas que se complementan, dando lugar a la escenografía y, además, su evolución dentro de la industria junto con la aplicación del color en los espacios arquitectónicos. Con estos dos elementos podemos configurar una estética determinada que, si es capaz de convertirse en sello personal y es reconocible el autor de la película independientemente de lo que esté contando, se llega a un tipo de cine de autor. Todo ello nos permitirá poder entender y situar al director en el que se centra el estudio, contando su trayectoria y señalando sus referentes.

[Fig. 6]: Wes Anderson en Sundance fotografiado por Laura Wilson.



## 4.1 LA ESTÉTICA EN EL CINE

Uno de los elementos más reconocibles en un director de cine y que van a ayudar a identificarlo antes de leer su nombre en los créditos es la estética que desarrolle en sus películas. Para crearla hay que hacer uso de todas las herramientas que se congregan en el departamento de Arte ya que es el encargado de elaborar la imagen del film a través de la escenografía, las paletas de colores empleadas en el diseño, el vestuario y el maquillaje.

En primer lugar, el cine va a utilizar la escenografía para crear escenarios y atmósferas donde se desarrolla la acción dramática y, además, será concebido como un medio de expresión por su capacidad de aportar información y síntesis sobre la historia que se quiere contar<sup>9</sup>. El cine y la arquitectura poseen una relación más allá que la de meras construcciones que aparecen en los planos de un largometraje. La arquitectura es una herramienta narrativa capaz de aportar información complementaria a la historia que se quiere contar, además de tener la capacidad de ayudar a ubicarla en una época concreta<sup>10</sup>.

Para conocer el origen de la escenografía y su evolución hay que recurrir a su aparición en el teatro. Con el descubrimiento de la perspectiva en el siglo XV tras la búsqueda por la representación natural, el teatro incorpora este descubrimiento y sienta las bases de lo que se entiende como escenografía. Sin embargo, no fue hasta el siglo XX, con la llegada de las vanguardias y su distanciamiento del naturalismo, cuando el cine incorporó escenografías que se alejaron de ser meras prolongaciones de las teatrales y ganaron relevancia<sup>11</sup>.

[Fig. 7]: Hotel Riposo Al Bosco Bowling Alley, Italia. Fotografiado por Sarah Isle.

<sup>9</sup> Murcia, F. (2002). *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*. Madrid, España: Sociedad General de Autores de España.

<sup>10</sup> Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.

<sup>11</sup> *Ibid.*



[Fig. 8, 9 y 10]: Fotogramas de (izq.) *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), (dcha.) *Intolerance* (D.W. Griffith, 1916) y (abajo) *Le Voyage dans la Lune* (George Méliès, 1902)

La desvinculación definitiva fue con la película *Cabiria*<sup>12</sup> (Giovanni Pastrone, 1914), rodada con decorados grandiosos, marcando un hito en la historia del cine. Unos años más tarde, el estadounidense David Wark Griffith respondió al reto del realismo y la grandiosidad escenográfica con *Intolerance*<sup>13</sup> (1916), realizando un decorado aún más colosal<sup>14</sup>.

Otra herramienta fundamental que utiliza el cine para subrayar la acción o remarcar una emoción es el cromatismo. El color contribuye a otorgar carácter a una película e incluso favorece su contextualización, convirtiéndose en un sello de identidad<sup>15</sup>.

La corrección cromática y el aporte de color a los filmes ha estado presente desde los inicios del cine en películas de pioneros como George Méliès, cuya obra fue coloreada de forma manual en talleres especializados. Hasta los años sesenta no se generalizará el uso cromático con intencionalidad simbólica o para crear contraste entre el personaje y el fondo ayudándose de la iluminación y los filtros para marcar un estado de ánimo o establecer una estética determinada<sup>16</sup>.

Hasta la década de 1920, el cine se concebía como el resultado de un colectivo con la productora como la máxima creadora de la obra puesto que era quien aportaba el dinero para hacerla posible y, por tanto, era la responsable de la misma contratando a los profesionales que quería para producirla dando lugar al surgimiento de las “majors” como Metro Goldwyn Mayer, Fox o Warner<sup>17</sup>.

El concepto de “autoría” relacionado con el cine empieza a debatirse en la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, fundada en 1951, donde el crítico de cine André Bazin explica que la categoría de “autor” se identifica con el director que, en su película, ofrece su visión personal del mundo y aplica un estilo propio y distinguible<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** *Cabiria*; **Dirección:** Giovanni Pastrone; **País:** Italia; **Año:** 1914; **Duración:** 126 min.; **Género:** Drama. Bélico; **Reparto:** Lidia Quaranta, Italia Almirante Manzini, Umberto Mozzato, Bartolomeo Pagano, Carolina Catena, Vitale De Stefano, Gina Marangoni, Dante Testa, Alex Bernard, Raffaele di Napoli, Emilio Vardannes, Ignazio Lupi, Enrico Gemelli, Luigi Chellini, Edoardo Davesnes, Francesca Bertini, Pina Menichelli, Domenico Gambino; **Guión:** Gabriele D’Annunzio, Giovanni Pastrone; **Productora:** Italia Film; **Fotografía:** Augusto Battagliotti; **Música:** Manilo Mazza.

<sup>13</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** *Intolerance*; **Dirección:** David W. Griffith; **País:** Estados Unidos; **Año:** 1916; **Duración:** 197 min.; **Género:** Drama; **Reparto:** Lillian Gish, Mae Marsh, Robert Harron, Constance Talmadge, Miriam Cooper, Alfred Paget, Walter Long, Seena Owen, Elmo Lincoln, Bessie Love; **Guión:** David W. Griffith; **Productora:** The Triangle Film Corporation; **Fotografía:** G. W. Bitzer; **Música:** Joseph Carl Breil.

<sup>14</sup> Murcia, F. (2002). *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*. Madrid, España: Sociedad General de Autores de España.

<sup>15</sup> Tello, L. (2019). Influencia del cromatismo en la estética filmica: etalonaje y evolución visual a través de la tecnología digital. *Arte, individuo y sociedad*, volumen 31(1), 183-197.

<sup>16</sup> Íbid.

<sup>17</sup> Padilla Trapero, J. L. (2016). *Wes Anderson como paradigma del autor cinematográfico: análisis visual y estilema* (Trabajo Final de Grado). Universidad de Zaragoza, España.

<sup>18</sup> Ráez-Suárez, P. R. (2016). El cine de Wes Anderson: Aspectos de composición visual y autoría (Trabajo de Investigación para optar el título profesional de Licenciada en Comunicación). Universidad de Lima, Perú.

El termino de cine de autor surgió de la transformación del cine en un medio de expresión donde el cineasta tenía el mismo peso en su obra que un novelista o un poeta, considerándose un artista como tal. François Truffaut fue uno de sus impulsores, surgiendo la *Nouvelle Vague* en Francia en 1958 donde se exaltaba la figura del autor, entendiéndolo como creador de la obra y aportando autenticidad y frescura al lenguaje cinematográfico<sup>19</sup>.

A lo largo de la historia del cine se han sucedido directores que han creado mundos propios fácilmente reconocibles por la repetición de ideas, imágenes y obsesiones a lo largo de su filmografía dando lugar a una homogeneidad temática, estética y técnica<sup>20</sup>.

La Dirección de Arte será quien juegue un papel fundamental a la hora de desarrollar una estética determinada dentro de una película, plasmando la idea visual que tiene el director mediante su representación en la escenografía, el vestuario y el maquillaje<sup>21</sup>. Por tanto, estos directores trabajarán con este departamento de manera muy activa aportando sus ideas y aprobando las propuestas.

En Estados Unidos, por su parte, no llegó hasta años más tarde. En el país norteamericano predominaba el Cine Clásico hasta poco más de la mitad del siglo XX, caracterizado por la producción de películas con géneros muy marcados como la comedia, aventura o western, y el *star system*. Fue la decadencia de las grandes productoras a finales de los sesenta lo que provocó el surgimiento del Nuevo Hollywood materializándose con el estreno de *Bonnie & Clyde*<sup>22</sup> (Arthur Penn, 1967). En esta nueva ola se miró hacia el cine de autor europeo como la *Nouvelle Vague* para inspirar sus producciones y surgieron películas donde predominaba la naturalidad de las actuaciones, la iluminación y los escenarios junto con la crítica social como temática principal<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Gonzalo Polanco, M. (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, Argentina.

<sup>20</sup> Padilla Traperero, J. L. (2016). *Wes Anderson como paradigma del autor cinematográfico: análisis visual y estilema* (Trabajo Final de Grado). Universidad de Zaragoza, España.

<sup>21</sup> Íbid.

<sup>22</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** *Bonnie & Clyde*; **Dirección:** Arthur Penn; **País:** Estados Unidos; **Año:** 1967; **Duración:** 111 min.; **Género:** Acción; **Reparto:** Warren Beatty, Faye Dunaway, Michael J. Pollard, Gene Hackman, Estelle Parsons, Dub Taylor, Gene Wilder, Denver Pyle, Evans Evans; **Guion:** Robert Benton, David Newman; **Productora:** Warner Bros.; **Fotografía:** Burnett Guffey; **Música:** Charles Strouse.

<sup>23</sup> Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.

A finales de los ochenta llegaron las grandes sagas con finales felices que retomaban las figuras de héroes-antihéroes como *Star Wars* (George Lucas, 1977-1983), *Indiana Jones* (Steven Spielberg, 1981-1989) y *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985-1990). Dentro de esta ola de taquillazos, surge un grupo de cineastas que pertenecen al cine independiente americano de la década de los años noventa con autores como: Alexander Payne (1961), Noah Baumbach (1969), Spike Jonze (1969), Paul Thomas Anderson (1970) y Sofia Coppola (1971).

El director Wes Anderson (1969), objeto de este trabajo; tanto por la década de nacimiento, como por las influencias y la época en la que se estrenó en la industria cinematográfica, pertenece a este movimiento compartiendo el carácter alternativo de sus películas con todos los demás autores<sup>24</sup>.

Por tanto, se puede apreciar que con la aparición y el desarrollo del cine se ha ido conformando un nuevo lenguaje que va más allá de la palabra, que trata de comunicar ideas y provocar emociones a través de las imágenes. Estas imágenes se relacionan directamente con la estética que se quiera transmitir y que será diferente según la intención del director. Con el paso de los años, la espectacularidad y el artificio han ido imponiéndose, yendo de la mano del desarrollo tecnológico. Esta evolución ha hecho que el cine clásico y el moderno se hayan ido alejando cada vez más dando lugar a un tipo de cine que no busca una reflexión o hace énfasis en el contenido sino que se centran en la superficie y en el sensacionalismo<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.

<sup>25</sup> Arriarán, S., & Alvidrez, E. H. (2011). La redefinición de la estética. *Otros Logos*, volumen (2), 214-232.

**WES ANDERSON**



## 5.0 WES ANDERSON

Wesley Mortimer Wales Anderson, conocido como Wes Anderson, nació el 1 de mayo de 1969 en la ciudad de Houston (Texas, Estados Unidos). Es el mediano de los tres hijos del matrimonio formado por Texas Ann, una arqueóloga y posteriormente agente inmobiliario, y Mervyn Leonard Anderson, publicista<sup>26</sup>.

Su infancia transcurrió entre libros, excavaciones arqueológicas acompañando a su madre durante los veranos y películas caseras rodadas con cámaras súper-8 sobre guiones que él mismo escribía<sup>27</sup>. Era un niño delicado y complejo y, en varias entrevistas, ha mencionado que la separación de sus padres fue el evento más traumático de esta época. La hermandad y los nudos familiares ya sea por sangre, amistad o disfuncionalidad se van a convertir en temas recurrentes en sus películas por ser sus grandes preocupaciones<sup>28</sup>.

En 1987 comenzó a estudiar Filosofía en la Universidad de Texas. Allí, conoció a Owen Wilson en una clase de escritura creativa. Ambos empezaron a trabajar juntos en un guion alrededor de 1990 llamado *Bottle Rocket*<sup>29</sup> rodado en blanco y negro y protagonizado por Owen y su hermano Luke. El padre de los Wilson tenía contactos dentro del mundo del cine y el corto fue seleccionado para el festival de cine *Sundance* de 1993 y acabó llegando a manos del productor ejecutivo de Columbia Jales L. Brooks, quien propuso transformarla en un largometraje. De tal manera, acaba estrenándose en 1996 la película *Bottle Rocket*<sup>30 31</sup>.

[Fig. 11]: Wes Anderson para Cordon Press.

<sup>26</sup> Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.

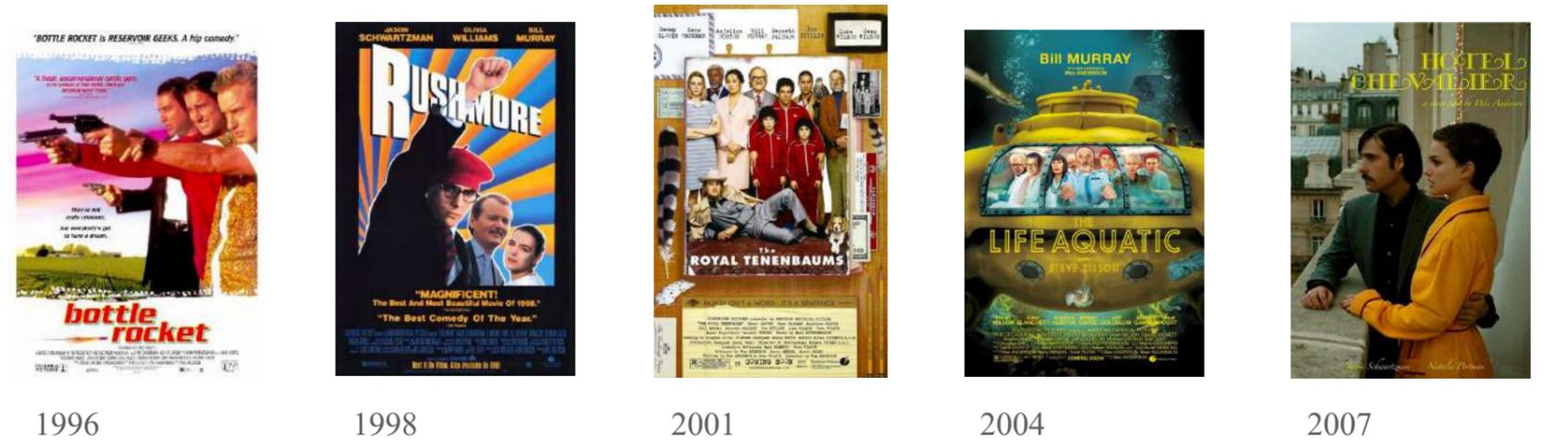
<sup>27</sup> Íbid.

<sup>28</sup> Nathan, I. (2021). *Wes Anderson. El mágico mundo del director más singular del cine norteamericano*. Barcelona, España: Editorial Planeta.

<sup>29</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** *Bottle Rocket*; **Dirección:** Wes Anderson; **País:** Estados Unidos; **Año:** 1993; **Duración:** 13 min.; **Género:** Comedia; **Reparto:** Owen Wilson, Luke Wilson, Robert Musgrave, Elissa Sommerfield; **Guion:** Owen Wilson, Wes Anderson; **Productora:** -; **Fotografía:** Bert Guthrie; **Música:** -.

<sup>30</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** *Bottle Rocket*; **Dirección:** Wes Anderson; **País:** Estados Unidos; **Año:** 1996; **Duración:** 91 min.; **Género:** Comedia; **Reparto:** Luke Wilson, Owen Wilson, Robert Musgrave, Lumi Cavazos, James Caan, Andrew Wilson, Donny Caicedo, Jim Ponds, Kumar Pallana; **Guion:** Owen Wilson, Wes Anderson; **Productora:** Columbia Pictures; **Fotografía:** Robert D. Yeoman; **Música:** Mark Mothersbaugh.

<sup>31</sup> Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.



[Fig. 12]: Portadas de las películas de Wes Anderson.

Dos años después dirigió *Rushmore*<sup>32</sup>, protagonizada por Jason Schwartzman, quien encarnaba a un estudiante huérfano con padre barbero que vive en la fantasía de creerse un niño prodigio, pero únicamente aprueba las actividades extraescolares. En esta película será la primera vez que aparezca Bill Murray, un actor que acabará convirtiéndose en constante en su cine<sup>33</sup>.

En 2001 se hizo la película que empezó a darle mayor reconocimiento gracias a su nominación al Óscar por Mejor Guion Original, coescrita por Wes Anderson y Owen Wilson: *The Royal Tenenbaums*. En ella, pudo reunir a un elenco brillante de estrellas entre las que estaban: Gwyneth Paltrow, Ben Stiller, Luke Wilson, Owen Wilson, Bill Murray, Anjelica Hustonn y Gene Hackman<sup>34</sup>.

Su tercer largometraje, *Life Aquatic*, se estrenó en 2004 y la protagonizó Bill Murray. En ella, Anderson quiso hacer un homenaje al explorador Jacques Cousteau mediante el personaje principal que llevará su característico gorro rojo y la camisa azul<sup>35</sup>.

*Hotel Chevalier*<sup>36</sup> se rodó en el año 2007 con Natalie Portman y Jason Schwartzman cuya trama acaba convirtiéndose en el prólogo de su siguiente proyecto *The Darjeeling Limited*<sup>37</sup>. Esta película cuenta la mala relación entre tres hermanos, Owen Wilson, Adrien Brody y Jason Schwartzman, que se juntan para buscar a su madre. Fue rodada íntegramente en la india, siendo la primera vez que se desplazaba más allá de América y Europa<sup>38</sup>.

A partir de este momento, Wes Anderson comienza en una etapa de experimentación, llegando a atreverse con la técnica del *stop motion* con *Fantastic Mr. Fox*<sup>39</sup> en 2009. Es una película animada basada en la historia de Roald Dahl<sup>40</sup>, autor de otros cuentos infantiles como *Charlie y la fábrica de chocolate*<sup>41</sup>.

<sup>32</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** *Rushmore*; **Dirección:** Wes Anderson; **País:** Estados Unidos; **Año:** 1998; **Duración:** 93 min.; **Género:** Comedia; **Reparto:** Jason Schwartzman, Bill Murray, Olivia Williams, Seymour Cassel, Brian Cox, Connie Nielsen, Luke Wilson, Mason Gamble, Stephen McCole; **Guion:** Wes Anderson, Owen Wilson; **Productora:** Touchstone Pictures; **Fotografía:** Robert D. Yeoman; **Música:** Mark Mothersbaugh.

<sup>33</sup> Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** *Hotel Chevalier*; **Dirección:** Wes Anderson; **País:** Estados Unidos; **Año:** 2007; **Duración:** 13 min.; **Género:** Romance. Drama; **Reparto:** Jason Schwartzman, Natalie Portman; **Guion:** Wes Anderson; **Productora:** Fox Searchlight; **Fotografía:** Robert D. Yeoman; **Música:** -.

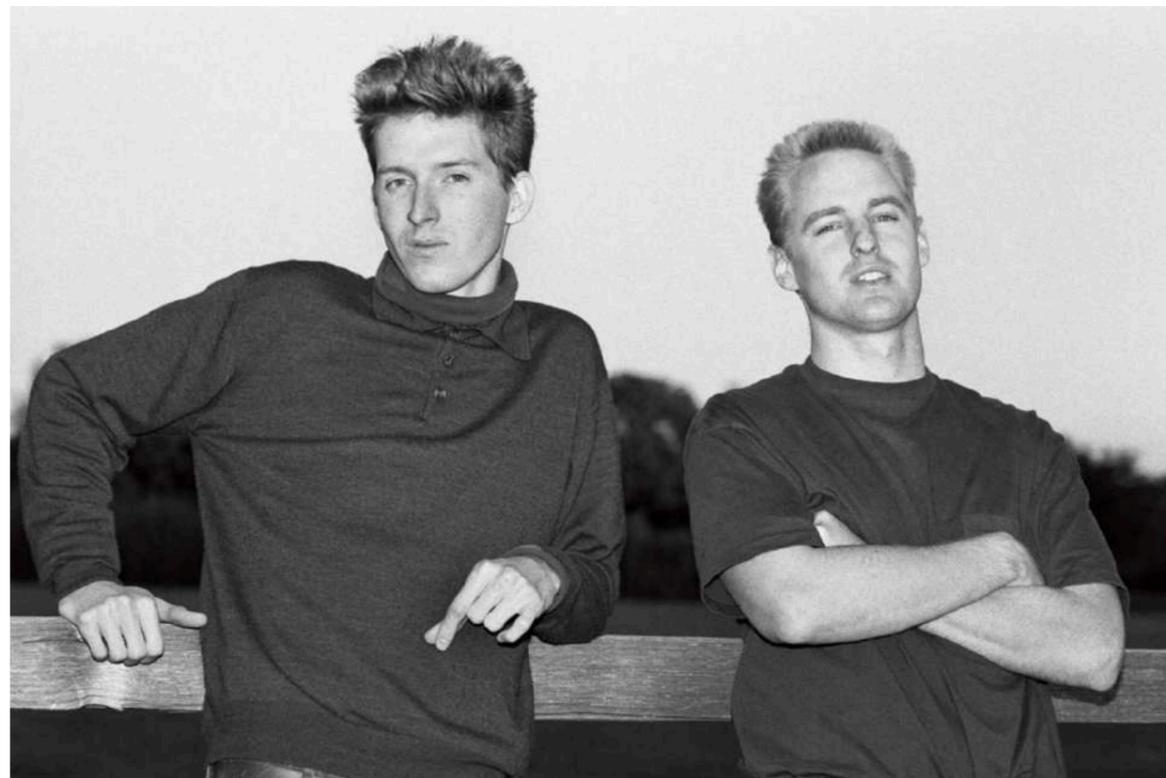
<sup>37</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** *The Darjeeling Limited*; **Dirección:** Wes Anderson; **País:** Estados Unidos; **Año:** 2007; **Duración:** 91 min.; **Género:** Comedia. Drama; **Reparto:** Owen Wilson, Adrien Brody, Jason Schwartzman, Anjelica Huston, Bill Murray, Amara Karan, Camilla Rutherford, Irrfan Khan, Natalie Portman; **Guion:** Wes Anderson, Roman Coppola, Jason Schwartzman; **Productora:** Fox Searchlight; **Fotografía:** Robert D. Yeoman; **Música:** Varios.

<sup>38</sup> Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.

<sup>39</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** *Fantastic Mr. Fox*; **Dirección:** Wes Anderson; **País:** Estados Unidos; **Año:** 2009; **Duración:** 87 min.; **Género:** Animación. Comedia; **Reparto:** Animación; **Guion:** Wes Anderson, Noah Baumbach; **Productora:** American Empirical Pictures; **Fotografía:** Animación, Tristan Oliver; **Música:** Alexandre Desplat.

<sup>40</sup> Dahl, R. (1964). *Charlie y la fábrica de chocolate*. Reino Unido: Alfaguara.

<sup>41</sup> Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.



[Fig. 13]: Wes Anderson y Owen Wilson en *Sundance Film Festival* (1993) fotografiados por Laura Wilson.

La época dorada del cine de Anderson es la actual, inaugurada con el estreno de *Moonrise Kingdom*<sup>42</sup> en 2012. Este film cuenta la historia de dos adolescentes con familias disfuncionales que se enamoran y deciden huir a una isla ayudados por el grupo de scouts del que forma parte el chico<sup>43</sup>.

El año 2014 fue su consagración en el mundo cinematográfico de la mano de *The Grand Budapest Hotel*. En ella, cuenta la historia de un hotel balneario ubicado en Europa en pleno siglo XX. Llegó a recabar nueve nominaciones a los premios Óscar entre otros galardones significativos. Tras este éxito, en 2018 vuelve a la técnica del *stop motion* con *Isle of Dogs*<sup>44</sup>. La historia de esta película se centra en una isla-vertedero de Japón donde viven desterrados todos los perros, entre los que se encuentra la mascota de un niño que intentará rescatar<sup>45</sup>.

Su último estreno ha sido en 2020 con *The French Dispatch*<sup>46</sup>. Una película que hace una oda al periodismo ubicada en una ciudad imaginaria francesa y que se enmarca a mitad del siglo XX<sup>47</sup>.

<sup>42</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** *Moonrise Kingdom*; **Dirección:** Wes Anderson; **País:** Estados Unidos; **Año:** 2012; **Duración:** 94 min.; **Género:** Comedia. Drama. Romance; **Reparto:** Jared Gilman, Kara Hayward, Bruce Willis, Edward Norton, Bill Murray, Frances McDormand, Tilda Swinton, Jason Schwartzman, Bob Balaban, Harvey Keitel, Seamus Davey-Fitzpatrick, Lucas Hedges, Gabriel Rush, Adam Freeman; **Guion:** Wes Anderson, Roman Coppola; **Productora:** Focus Features, American Empirical Pictures; **Fotografía:** Robert D. Yeoman; **Música:** Alexandre Desplat.

<sup>43</sup> Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.

<sup>44</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** *Isle of Dogs*; **Dirección:** Wes Anderson; **País:** Estados Unidos; **Año:** 2018; **Duración:** 101 min.; **Género:** Animación. Fantástico; **Reparto:** Animación; **Guion:** Wes Anderson; **Productora:** Coproducción Estados Unidos-Alemania: American Empirical Pictures, Indian Paintbrush; **Fotografía:** Animación, Tristan Oliver; **Música:** Alexandre Desplat.

<sup>45</sup> Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.

<sup>46</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** *The French Dispatch (of the Liberty Kansas Evening Sun)*; **Dirección:** Wes Anderson; **País:** Estados Unidos; **Año:** 2021; **Duración:** 108 min.; **Género:** Comedia. Drama; **Reparto:** Benicio del Toro, Timothée Chalamet, Léa Seydoux, Owen Wilson, Bill Murray, Elisabeth Moss, Christoph Waltz, Jason Schwartzman, [...] ; **Guion:** Wes Anderson; **Productora:** Coproducción Estados Unidos-Alemania: American Empirical Pictures, Indian Paintbrush; **Fotografía:** Robert D. Yeoman; **Música:** Alexandre Desplat.

<sup>47</sup> Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.



[Fig. 14 y 15]: Fotogramas de (izq.) *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954), (dcha.) *Moonrise Kingdom* (Wes Anderson, 2012)



[Fig. 16 y 17]: Fotogramas de (izq.) *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), (dcha.) *The Shinning* (Stanley Kubrick, 1980)

## 5.1 SUS REFERENCIAS

Las referencias en el cine de Wes Anderson son muy extensas y variadas. Todos los directores que han llegado a influenciar y determinar la carrera de Wes Anderson tienen en común la atención que le dan a la estética, logrando dejar su sello dentro de las producciones cinematográficas que hoy representan el cine de autor<sup>48</sup>. Su filmografía tiene una serie de particularidades que la hacen única, principalmente aquellas que aluden a la forma de narrar sus historias y a los recursos visuales que emplea para contar los relatos<sup>49</sup>.

En primer lugar, directores de la época dorada de Hollywood como Alfred Hitchcock y Orson Welles, de quienes aprendió el papel del director como personajes fácilmente identificables con una marca personal<sup>50</sup>.

El uso de objetivos gran angular con los techos visibles y los extensos travellings a través de complicadas localizaciones junto con la construcción de personajes de manera minuciosa y reflejada en el mundo que los rodea van a ser aspectos heredados de Orson Welles. *Rear Window*<sup>52</sup> (Alfred Hitchcock, 1954) será un referente visual por el uso de los prismáticos a través la ventana. Anderson comenta en una entrevista con Zoller (2013) que los prismáticos son un recurso que le permite al espectador ver a través de los ojos de los personajes que se sienten atrapados y que quieren escapar de la realidad<sup>53</sup>.

<sup>48</sup> Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** *Rear Window*; **Dirección:** Alfred Hitchcock; **País:** Estados Unidos; **Año:** 1954; **Duración:** 110 min.; **Género:** Intriga; **Reparto:** James Stewart, Grace Kelly, Thelma Ritter, Raymond Burr, Judith Evelyn, Wendell Corey; **Guión:** John Michael Hayes; **Productora:** Paramount Pictures; **Fotografía:** Robert Burks; **Música:** Franz Waxman.

<sup>53</sup> Gonzalo Polanco, M. (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, Argentina.

François Truffaut y su obra es una de las grandes influencias sobre la estética de Wes Anderson, con *Les quatre cents coups*<sup>54</sup> (1959) como su favorita por las imágenes tan sugerentes y la recurrencia al tema de la melancolía y el uso del sonido en el montaje de la música para mostrar los diferentes estados de ánimo que experimentaban los personajes<sup>55</sup>.

La tipografía que aparece en las películas también es un rasgo distintivo que ayuda a construir el sello personal del autor. El director cuenta en Zoller (2013) cómo Godard ha influenciado con sus títulos de crédito, al igual que el diseñador gráfico Saul Bass. Por tanto, forma una parte importante dentro de su estética mediante el uso de cartas, libros y letreros junto con los títulos de crédito<sup>56</sup>.

Del Nuevo Hollywood, Anderson se fija en el cine de Martin Scorsese y sus secuencias a cámara lenta con descripciones detalladas y las tomas con vistas aéreas, utilizándolas en sus películas para que el espectador admire los objetos que definen a los diferentes personajes<sup>57</sup>.

Además, cabe destacar a Stanley Kubrick y la utilización de decorados geométricos en sus películas con una perspectiva acentuada para llevar al espectador a un momento de mayor tensión. Wes Anderson, por su parte, presenta composiciones visuales donde busca todo lo contrario, ofreciendo composiciones de formas y colores que ofrezcan algo agradable al espectador. La simetría se usará para que haya un equilibrio en ambas partes del plano<sup>58</sup>.

En definitiva, las películas de Anderson se basan normalmente en su propia experiencia personal y cuentan con elementos inspirados en personas cercanas a él. Muchas cuestiones como la relación con su padre, el oficio de su madre, el número de hermanos y su antiguo instituto donde se rodó *Rushmore*<sup>59</sup>.

Todo lo aprendido de directores anteriores le ha llevado a crear un producto que, gracias a la artificiosidad de las formas, se parece entre sí y es fácilmente asociable a su figura. En todas sus películas genera un contraste entre circunstancias reales y cotidianas, normalmente difíciles y desesperanzadoras, con un mundo colorido, perfectamente controlado y compuesto desde los elementos que aparecen en pantalla hasta los tipos de planos, los movimientos de cámara y el montaje<sup>60</sup>.

El estilo que ha conseguido crear parte de planos meticulosamente medidos y compuestos no dejando nada al azar con una iluminación sin sombras que ayuda a reforzar ese matiz irreal. Además, mediante la cámara frontal y el movimiento de los actores dentro de planos fijos les concede un toque teatral a sus películas convirtiendo el espacio en un escenario<sup>61</sup>.

<sup>54</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** *Les Quatre Cents Coups*; **Dirección:** François Truffaut; **País:** Francia; **Año:** 1959; **Duración:** 94 min.; **Género:** Drama; **Reparto:** Jean-Pierre Léaud, Claire Maurier, Albert Rémy, Guy Decombe, Georges Flamant, Patrick Auffay, Jeanne Moreau; **Guión:** Marcel Moussy, François Truffaut; **Productora:** Les Films du Carrosse; **Fotografía:** Henri Decaë; **Música:** Jean Costantin.

<sup>55</sup> Gonzalo Polanco, M. (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, Argentina.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.

<sup>61</sup> Urtiaga Martínez, S. (2019). *Wes Anderson: un primer acercamiento a su obra desde la fotografía* (Trabajo Final de Grado). Universidad de Valladolid, España.



## 5.2 ANÁLISIS ESTÉTICO DE SU FILMOGRAFÍA

Con el paso de los años, Wes Anderson ha ido radicalizándose y teniendo cada vez más control sobre el proceso de su obra. El guion siempre va de la mano con los esquemas de color, el vestuario, los encuadres y los movimientos de cámara para ayudar a entender quiénes son los personajes. En entrevistas en *The Wes Anderson Collection* queda muy claro que las decisiones sobre la estética dentro de sus películas están guiadas por él y que comunica sus referencias a su equipo de confianza, al que mantiene en todos sus proyectos<sup>62</sup>.

Para el diseño de su escenografía primará la elección de una arquitectura protagonista encargada de definir a los personajes y de otorgarle un espacio físico para desarrollar sus acciones. Estos lugares están repletos de detalles en su exterior y, sobre todo, en su interior donde se situarán una gran cantidad de objetos complementarios que ayudarán a particularizar el espacio en función del personaje que habite en él<sup>63</sup>.

Todos los elementos que dan lugar a estos espacios van a seguir una paleta de colores determinada para cada película, normalmente con colores pastel. Su combinación, junto con uno o dos colores complementarios dará lugar a una mezcla muy llamativa<sup>64</sup>. Dentro del universo estético de Anderson, la concordancia cromática o la ruptura entre figura y fondo, apoyando la cualidad plástica de las imágenes, funcionan de manera inconsciente en el colectivo de los espectadores. Como decía Kandisky en *De lo espiritual en el arte* (1996), una paleta de colores va a lograr un “efecto púramente físico” en el receptor de la imagen. La utilización de estas paletas de color convierten su obra en algo agradable, tanto por la estética como por los relatos que se cuentan<sup>65</sup>.

[Fig. 18]: Wes Anderson durante un rodaje.

<sup>62</sup> Nathan, I. (2021). *Wes Anderson. El mágico mundo del director más singular del cine norteamericano*. Barcelona, España: Editorial Planeta.

<sup>63</sup> Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.

<sup>64</sup> Íbid.

<sup>65</sup> Gonzalo Polanco, M. (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, Argentina.



[Fig. 19]: Wes Anderson y Anjelica Huston durante el rodaje de *The Royal Tenenbaums*.

Los mundos que crea pueden asemejarse a la realidad, pero no van a dejar de aparecer elementos que aproximan el relato a lo fantástico. Dentro de las historias que narra, los personajes juegan un papel esencial dentro de sus películas. Junto a la paleta de color, el vestuario y los accesorios, concebidos con una gama cromática determinada, serán los encargados de dotarlos de un perfil psicológico determinado<sup>66</sup>.

Por último, todas estas piezas encajan a la perfección mediante la composición de los planos, concebidos cada uno de ellos como si fuera una fotografía que enmarcar<sup>67</sup>. La construcción de los planos es su sello distintivo dentro de la generación de directores contemporáneos con el uso recurrente de la simetría y de los planos cenitales<sup>68</sup>. Este tipo de disposición suele generar calma y sosiego al espectador y, junto con el color que apoya esta característica, incluye personajes atormentados con vidas desestructuradas, dando lugar al contraste que hará particular y reconocible la filmografía de Wes Anderson<sup>69</sup>.

En este capítulo se van a analizar aquellos factores que determinan la estética del director como el encuadre, la puesta en escena, el arte, el vestuario y la banda sonora para establecer unas características determinadas y poder aplicar aquellas que resulten útiles para el diseño de una estancia.

<sup>66</sup> Gonzalo Polanco, M. (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, Argentina.

<sup>67</sup> Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*



## 5.2.1 THE ROYAL TENENBAUMS

En esta película, considerada como el verdadero despegue del director dentro del universo cinematográfico, se estandarizarán muchas de las características propias del cine de Wes Anderson<sup>70</sup>. El análisis identificará y resaltará aquellas más llamativas desde la composición visual de los diferentes planos que propone el director hablando de los espacios arquitectónicos, la ubicación de los personajes y el uso de los objetos y su interés visual.

### Espacios arquitectónicos

Los espacios arquitectónicos que se muestran en el cine son parte del campo visual y, como tal, adquieren una función más allá que la de ubicar el lugar geográficamente como es la de anclar las acciones y proporcionar un lugar donde los personajes van a entrelazarse<sup>71</sup>.

Los escenarios que aparecen en el film, al contrario que en la mayoría de sus películas, serán localizaciones reales de la ciudad de Nueva York y alrededores con un grado de transformación para conseguir introducirlos en el mundo creado por el autor.

El director ofrece una visión de la ciudad inspirada en descripciones recogidas de películas, canciones, libros, fotografías y cuadros como: el compartimentado bloque de *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock, la actitud chulesca de los músicos Simon & Garfunkel y una serie de obras plásticas de Andy Warhol y fotografías de Robert Frank<sup>72</sup>.

[Fig. 20]: Ilustración de Max Dalton sobre la mansión de los Tenenbaums.

<sup>70</sup> Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.

<sup>71</sup> Ráez-Suárez, P. R. (2016). *El cine de Wes Anderson: Aspectos de composición visual y autoría* (Trabajo de Investigación para optar el título profesional de Licenciada en Comunicación). Universidad de Lima, Perú.

<sup>72</sup> Nathan, I. (2021). *Wes Anderson. El mágico mundo del director más singular del cine norteamericano*. Barcelona, España: Editorial Planeta.



[Fig. 21]



[Fig. 22]

Fotogramas de la ciudad de Nueva York en (izq.) *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) y (dcha.) *Manhattan* (Woody Allen, 1979)



[Fig. 23]



[Fig. 24]

Comparación entre entrada al hotel “Waldorf Astoria” de Nueva York vista en *The Royal Tenenbaums* (Wes Anderson, 2001) (izq.) y en la realidad (dcha.).



[Fig. 25]



[Fig. 26]

Comparación entre las vistas desde “Battery Park” en Nueva York en *The Royal Tenenbaums* (Wes Anderson, 2001) (izq.) y en la realidad (dcha.).



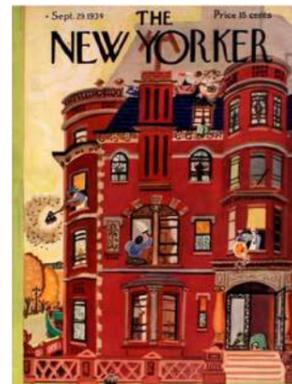
[Fig. 27]

Casa que se utiliza como domicilio de los Tenenbaums.



[Fig. 28]

Casa de *The magnificent Ambersons* (Orson Welles, 1942).



[Fig. 29]

Portada de *The New Yorker* de 1934 donde se inspira para la película.

Destacan dos maneras diferentes de presentar la escenografía urbana en un film que van a contraponerse entre sí. En el caso específico de Nueva York, una ciudad filmada hasta la saciedad, es un ejemplo claro donde aparecen películas como *Taxi Driver*<sup>73</sup> (Martin Scorsese, 1976) y *Manhattan*<sup>74</sup> (Woody Allen, 1979) estrenadas en un mismo periodo de tiempo. Cada una ofrece una visión de la ciudad completamente diferente: Scorsese, por un lado, muestra una ciudad marginal y nada idílica [Fig. 21] mientras que Allen enseña el lado más romántico y bello de Nueva York [Fig 22].

Entre estas dos vertientes se sitúa Wes Anderson con esta película. Prohíbe incluir cualquier elemento característico de la ciudad de Nueva York, dejando fuera cualquier estereotipo o puntos de interés turístico y transforma aquellos existentes para adentrarlos en el nuevo mundo [Fig. 23 y 24]. Incluso, durante el rodaje de una escena que transcurre en Battery Park, situó al personaje de Pagoda justo en el punto en el que tapaba a la Estatua de la Libertad [Fig 25 y 26]<sup>75</sup>.

Para el domicilio de los Tenenbaum, Anderson escogió una casa ya construida y quería convertirla en el centro neurálgico de su película. El director, consiguió rodar en un domicilio clásico ubicado en Manhattan, en el número 339 de Convent Street [Fig. 27], en el distrito histórico de Hamilton Heights, inscrito como tal desde 1983<sup>76</sup>. El director, en su mundo ficticio la sitúa en el 111 de Archer Avenue y, para su diseño, se inspira en la casa de *The magnificent Ambersons* (Orson Welles, 1942) [Fig. 28] y en la portada de *The New Yorker* de 1934 [Fig. 29]<sup>77</sup>.

El valor arquitectónico e histórico de Hamilton Heights reside principalmente en las viviendas, entre las que se sitúa la elegida para la película. En este barrio, permanecen una serie de edificios construidos entre 1886 y 1906 siguiendo un estilo historicista con características neoclásicas que fueron introducidas en Estados Unidos a través de la Exposición Universal de Chicago de 1893<sup>78</sup>.

<sup>73</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** *Taxi Driver*; **Dirección:** Martin Scorsese; **País:** Estados Unidos; **Año:** 1976; **Duración:** 113 min.; **Género:** Drama; **Reparto:** Robert De Niro, Cybill Shepherd, Jodie Foster, Albert Brooks, Harvey Keitel, Peter Boyle, Leonard Harris, Martin Scorsese, Joe Spinell; **Guión:** Paul Schrader; **Productora:** Columbia Pictures; **Fotografía:** Michael Chapman; **Música:** Bernard Herrmann.

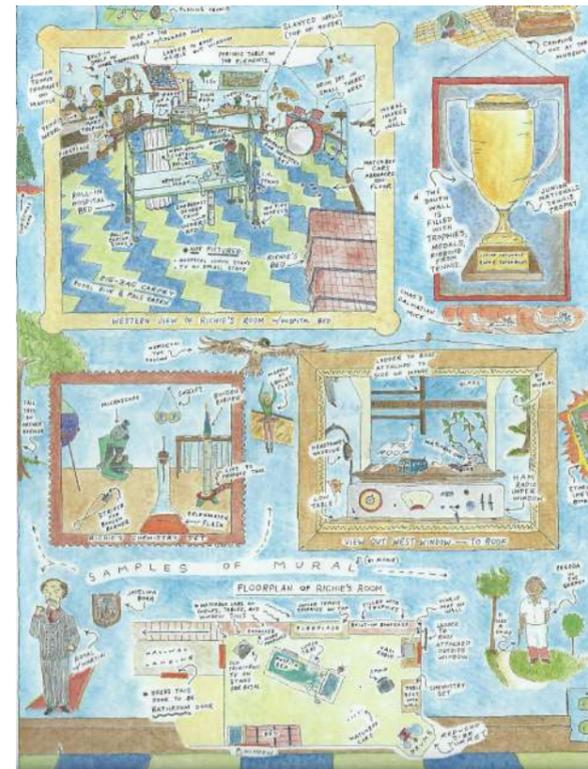
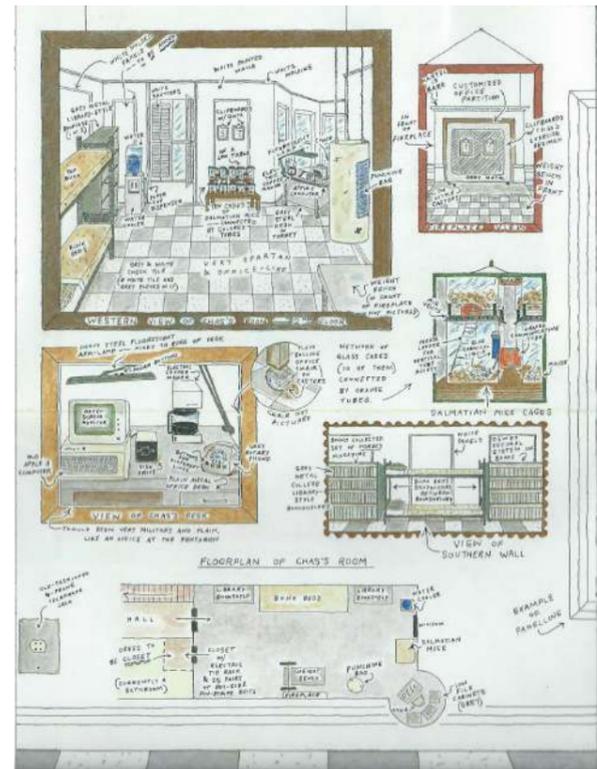
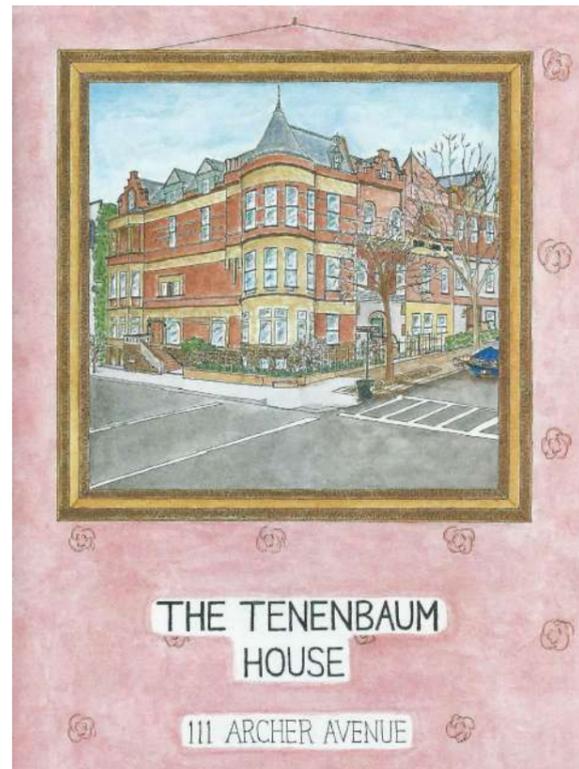
<sup>74</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** *Manhattan*; **Dirección:** Woody Allen; **País:** Estados Unidos; **Año:** 1979; **Duración:** 96 min.; **Género:** Comedia. Drama; **Reparto:** Woody Allen, Diane Keaton, Mariel Hemingway, Michael Murphy, Meryl Streep, Anne Byrne, Karen Ludwig, Michael O’Donoghue, Wallace Shawn; **Guión:** Woody Allen, Marshall Brickman; **Productora:** Jack Rollins & Charles H. Joffe Production; **Fotografía:** Gordon Willis; **Música:** George Gershwin.

<sup>75</sup> Nathan, I. (2021). *Wes Anderson. El mágico mundo del director más singular del cine norteamericano*. Barcelona, España: Editorial Planeta.

<sup>76</sup> Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.

<sup>77</sup> Iglesias García, P. (2018). *Cine y arquitectura. El diseño de espacios en el cine de Wes Anderson* (Trabajo Final de Grado). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña, España.

<sup>78</sup> Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.



[Fig. 30]: Ilustraciones de Eric Chase Anderson sobre la casa de los Tenenbaums.

Desde el banderín de los Tenenbaum que ondea en la torre hasta el despacho de Etheline cargado de antiguos números del National Geographic, todos los elementos que aparecen en el plano aportan información a la historia. Para el diseño de la escenografía, como en la totalidad de sus películas, Wes Anderson contó con el ilustrador, amante del cine y hermano, Eric Chase Anderson. Él se encargó de plasmar en el papel las ideas del director sobre cada uno de los espacios de la vivienda y, además, elaboró los retratos de Margot y las ilustraciones que decoran las paredes del dormitorio de Richie<sup>79</sup>.

A la vez que el director y el diseñador trabajaban en la elaboración de los espacios de la vivienda, Eric Chase Anderson se encargaba de ilustrarlos consiguiendo plasmar los elementos principales de cada estancia [Fig. 30].

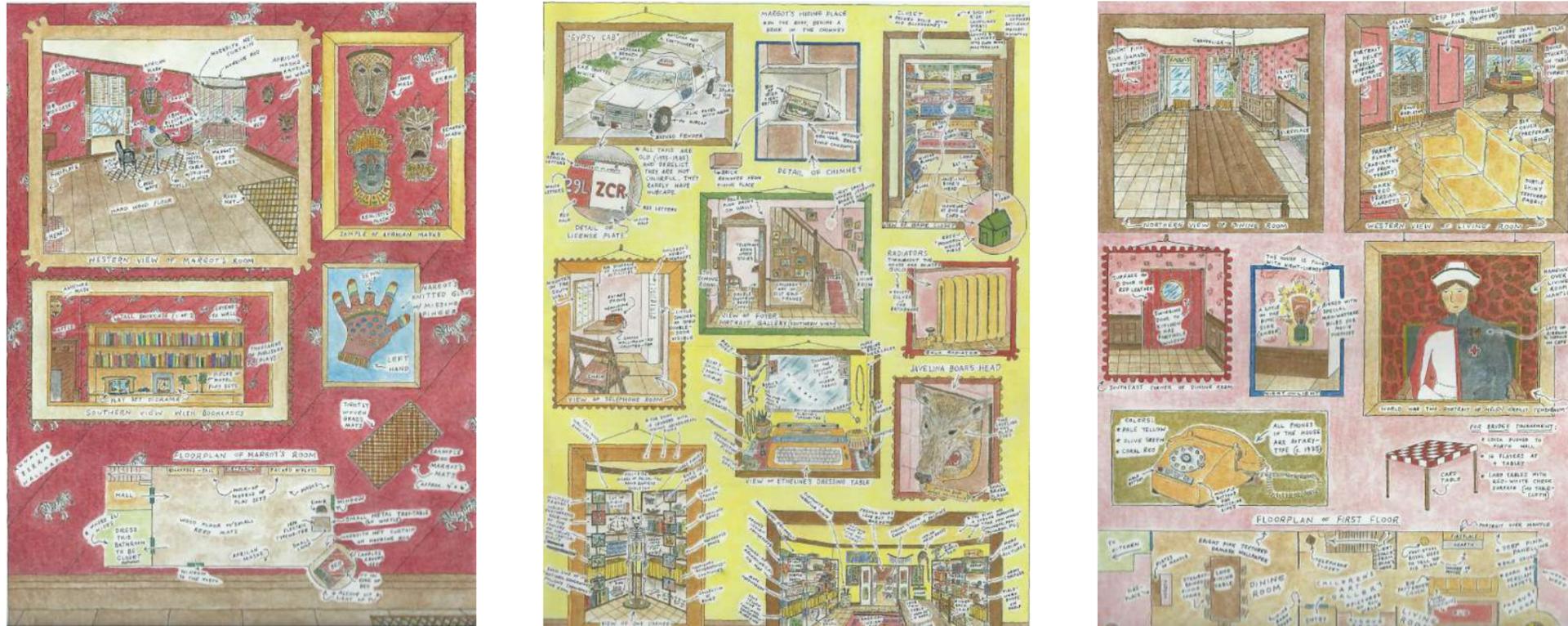
Cada miembro de forma individual y la familia en conjunto poseen una serie de excentricidades y características que los aleja de cualquier rasgo común que pueda existir, dando lugar a ese mundo fantástico. En este caso, donde la historia cuenta la vida de una familia, se decanta por la arquitectura doméstica ya que va a ser la que más información nos aporta sobre las personas y su forma de ser<sup>80</sup>.

Por tanto, Anderson asocia cada estancia del hogar a un miembro de la familia: los espacios comunes para Royal, el despacho en el sótano para Etheline, los dormitorios para los hijos: segunda planta para Chas, tercera planta para Margot y, para Richie el del ático; y la cocina y el pequeño dormitorio junto al de Richie para Pagoda. De forma general, cada estancia tiene una estética y una identidad propia, pero para poder concebir la casa como una unidad se encuentran los espacios comunes y de circulación en los que abundará el color rosa<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Ibid.*



[Fig. 31]: Ilustraciones de Eric Chase Anderson sobre la casa de los Tenenbaums.

Al ser una familia de genios, cada uno de los dormitorios contiene los símbolos de excelencia que alcanzaron cuando eran niños: el teatro en miniatura en el dormitorio de Margot junto a la librería de obras de teatro; los trofeos de los campeonatos de tenis en el de Richie y, por último, los ratones dálmatas en el de Chas<sup>82</sup>.

Prestando especial atención a las ilustraciones elaboradas por Eric Chase Anderson [Fig. 31] donde realiza una serie de dibujos sobre la casa de los Tenenbaum, observamos que dedica una página para cada uno de los dormitorios de los niños, otra para el estudio de Etheline junto con otros detalles de la casa y, por último, una página con las estancias comunes como el salón y el comedor. Todas ellas van a estar compuestas por un fondo donde aprovechará para dibujar la pared y parte del suelo de forma más detallada e introducirá una planta de la estancia que describe junto con las demás vistas y detalles como si fueran cuadros colgados en ella.

Las elaboraciones de estos dibujos se hicieron al mismo tiempo que se estaba trabajando en su construcción por lo que la información que contiene es muy detallada y corresponde en su totalidad con los elementos que van a aparecer en la película. Además, es un signo de la importancia que tiene el decorado de la casa en esta película ya que ayuda a entender a los personajes.

<sup>82</sup> Nathan, I. (2021). *Wes Anderson. El mágico mundo del director más singular del cine norteamericano*. Barcelona, España: Editorial Planeta.



[Fig. 32]: Paletas de colores de los diferentes espacios de la película.

## Espacios interiores

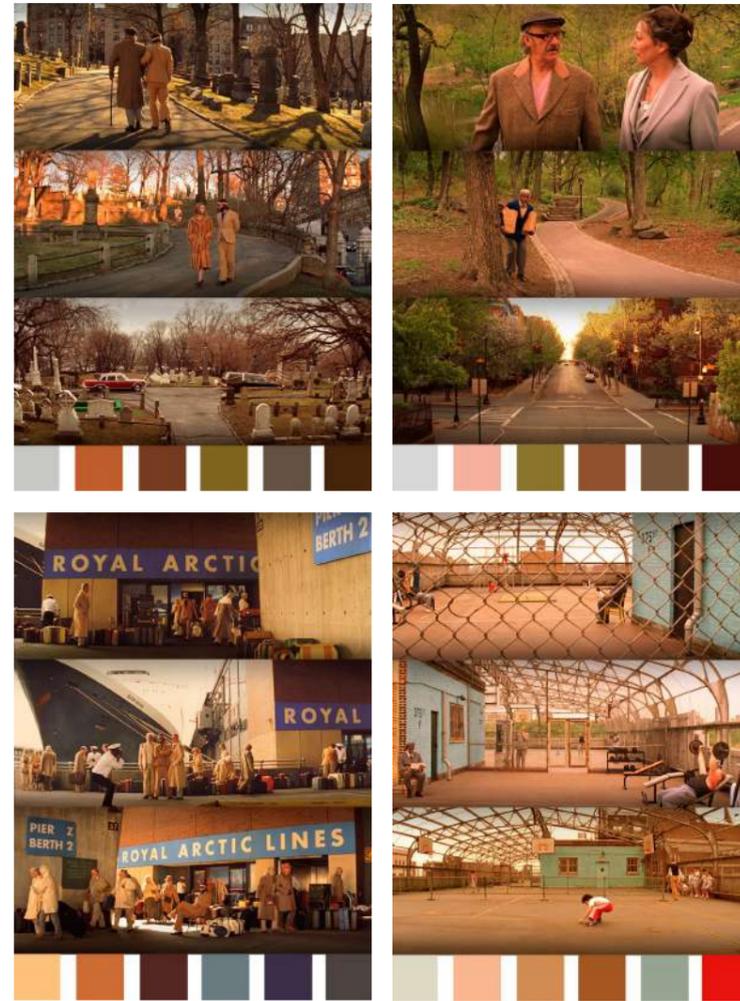
El espacio doméstico adopta un papel importante en la película, siendo diseñado hasta el más mínimo detalle con elementos que describan a los personajes y nos ayuden a entender sus gustos y sus complejidades.

Cada estancia de la casa va a ser tratada como un ámbito independiente y personalizado por completo para el miembro de la familia que habite en él [Fig. 32]. Sin embargo, aprovechan los espacios de circulación y los comunes para conectarlo y que se entienda en su totalidad.

En general, cada habitación tiene un color predominante y se acompaña con tonalidades cálidas: la habitación de Chas, concebida como una oficina, donde el gris es el color principal; la habitación de Margot con el color rojo; el color azul en el caso de la habitación de Richie; el amarillo para el despacho de Etheline; el rosa para las estancias comunes y el verde para Pagoda.

Este nivel de detalle y diseño solo puede apreciarse en la casa de los Tenenbaums, pero en menor medida, también puede observarse en otros espacios domésticos como la casa de Eli o la de Raleigh donde habrá un color principal, verde y azul respectivamente, y la decoración cumplirá la función de ampliar la información que tenemos acerca de los personajes.

Finalmente, aparecen los interiores de lugares como el hospital y el hotel. Ambos espacios se concebirán como lugares más neutros, siguiendo un estilo de decoración similar, en el que la vestimenta de los personajes principales será la que aporte color.



[Fig. 33]: Paletas de colores de los diferentes espacios de la película.

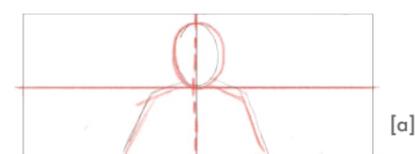


[Fig. 34]: Agrupación de las distintas paletas de colores de la película.

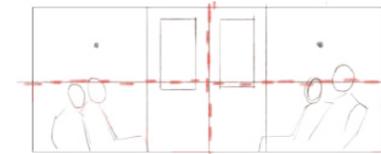
### Espacios exteriores

En cuanto a los lugares al aire libre [Fig. 33] se incluyen escenarios como el cementerio, el parque, el puerto y una pista deportiva donde los colores cálidos y, sobre todo el marrón seguirá predominando en el espacio. Ninguno de estos espacios adquiere identidad suficiente como para equipararse al peso que tienen los personajes que van a estar en él como sí ocurre con los interiores, siendo meros contenedores de acción.

Reuniendo las diferentes paletas de colores obtenidas de los diferentes espacios que aparecen en la película observamos una clara predominancia de los colores cálidos y otoñales [Fig. 34]. En cada uno de ellos, se ha señalado el color que predomina por encima de los demás para, al final, hacer una paleta que congregue aquellos que más se repiten y, por tanto, representen al film.



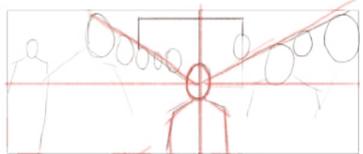
[a]



[b]



[c]



[d]



[e]

[Fig. 35]: Esquemas de los diferentes tipos de planos de la película.

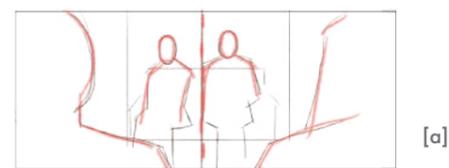
## Ubicación de los personajes

El objetivo de este apartado es agrupar los diferentes tipos de planos que el director utiliza a lo largo de la película para tratar de identificar patrones de composición que emplea según la intención que quiera darle. Aparecen ejemplos como: primeros planos con el personaje en el centro; planos con personajes a ambos lados y un elemento divisorio entre ellos; planos más generales con la atención en el centro; *overshoulders*; profundidad de campo; la ventana como marco de los personajes; picados-contrapicados y, por último, planos con composiciones casi pictóricas.

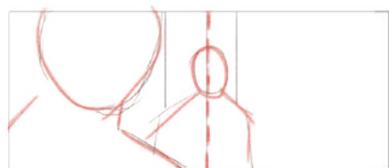
En primer lugar, los primeros planos donde aparece el personaje que esté desarrollando la acción principal en el centro, generalmente sin ningún otro personaje a su alrededor y, en el caso en el que aparezcan o se sitúe decoración en el fondo, será simétrica [Fig. 35a].

A continuación, se encuentra el conjunto de planos donde Anderson sitúa a los personajes enfrentados y, entre ellos, un elemento al fondo que hace de línea divisoria entre ambos. En algunos casos, la simetría estará tanto en el fondo como en la posición de los personajes [Fig. 35b] y, en otros, solo serán las personas los que mantengan esta condición [Fig. 35c].

En esta siguiente agrupación, como en el primer grupo, esta tipología sigue una simetría rigurosa y sitúa el punto más importante de la acción en el centro desde donde va a partir el punto focal y las líneas que componen el plano. En ambas, este recurso se emplea para poner al espectador en contexto describiendo una situación que está viviendo el personaje situado en el centro [Fig. 35d y e].



[a]



[b]



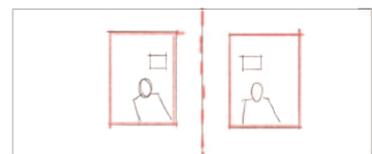
[c]



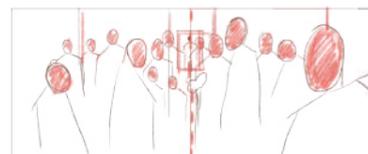
[d]



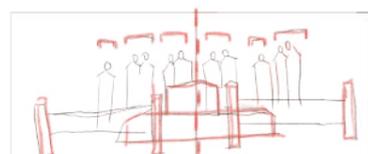
[e]



[f]



[g]



[h]

[Fig. 36]: Esquemas de los diferentes tipos de planos de la película.

El recurso del *overshoulder*, un encuadre donde la cámara se sitúa por encima del hombro de un personaje, aparece casi siempre de manera seguida a un plano subjetivo, para situar en escena al propio personaje que la está presenciando y desde el cuál hemos adoptado su punto de vista previamente. En unos casos sirve para acompañar la composición estrictamente simétrica del plano, con la cámara situada entre dos personajes de espaldas [Fig. 36a] y, en otros, ayudará a descompensar el plano, concentrando la atención en uno de los lados de la pantalla [Fig. 36b].

La profundidad de campo se utiliza en momentos clave, donde el personaje que se sitúa al fondo participa de la acción que se está realizando en primer plano. En esta tipología, la composición parte de este personaje que se encuentra alejado, normalmente en el punto central para mantener la atención en él, y el resto de personajes y elementos que componen el plano se situarán a su alrededor [Fig. 36c y d].

La escalera, como elemento de circulación y lugar común del espacio doméstico, servirá como escenario de algunos diálogos entre los miembros de la familia con el padre. Cada personaje tendrá una relación diferente con el mismo y, por tanto, la escalera va a ser un reflejo de la jerarquía que existe entre ellos y cómo se sienten en relación al otro dependiendo de si su posición está por encima o por debajo de su pariente [Fig. 36e].

Otro recurso que utiliza el director es el de enmarcar la acción mediante la arquitectura haciendo uso de las ventanas. En el exterior, una fachada simétrica con la ventana situada en el centro o de forma simétrica al eje central y los personajes se sitúan en el interior de la misma [Fig. 36f].

Por último, Anderson realiza planos que pueden llegar a considerarse cuadros pictóricos en movimiento a nivel compositivo. Introduce a los personajes en la escena de manera muy controlada y equilibrada donde pueden apreciarse a cada uno de ellos. La tensión se seguirá concentrando en el centro y es desde donde parta la composición [Fig. 36g y h].





## 5.2.2 LIFE AQUATIC

Esta película está inspirada en el oficial naval francés Jacques-Yves Cousteau, un explorador, cineasta, científico e investigador que estudió las diferentes formas de vida marina a quien dedica el final de la misma. El personaje principal, Steve Zissou interpretado por Bill Murray, está inspirado en su figura. A través del protagonista, que está pasando por una crisis artística donde debe de mostrar la existencia de un animal marino fantástico, se tratan temas como el duelo y la venganza. Por tanto, se vuelve a producir esa mezcla entre lo real y lo fantástico donde conviven los problemas reales con unos animales y una escenografía irreales<sup>84</sup>.

### Espacios arquitectónicos

Esta película homenajeaba al gran oceanógrafo francés que redescubrió los esplendores del océano en las décadas de los cincuenta y sesenta a través de una serie de documentales. Por tanto, su grabación exigía barcos, costas soleadas, criaturas submarinas y personajes aún más exóticos<sup>85</sup>.

Igual que lo que hizo en *The Royal Tenenbaums* reflejando el ambiente que le inspiraron diferentes obras y artistas, absorbió la Italia de los cines de arte y ensayo. Además, una vez más, no cuenta explícitamente dónde se sitúan, pero sí hace reconocible el aire mediterráneo sobre todo cuando visitan a Eleanor en la villa de Port-au-Patois, que corresponde con la isla de Ponza [Fig. 39]. Sin embargo, la música que suena con “La niña de la puerta oscura” de Paco de Lucía y algunas banderas que se incluyen, asemejándose a la bandera catalana, dota al lugar de un toque más español que italiano<sup>86</sup>.

[Fig. 38]: Ilustración de Max Dalton sobre el *Belafonte*.

<sup>84</sup> Gonzalo Polanco, M. (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, Argentina.

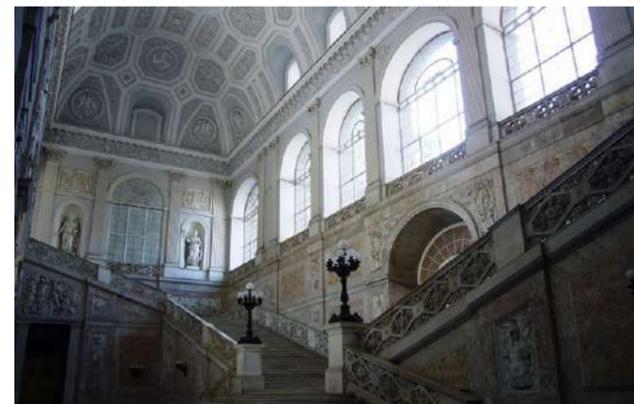
<sup>85</sup> Nathan, I. (2021). *Wes Anderson. El mágico mundo del director más singular del cine norteamericano*. Barcelona, España: Editorial Planeta.

<sup>86</sup> *Ibid.*



[Fig. 39]

Isla mediterránea de Ponza que corresponde con Port-au-Patois en *Life Aquatic* (Wes Anderson, 2004).



[Fig.41]

Palazzo Reale en Nápoles, donde se rueda la fiesta posterior al estreno del documental de Zissou en *Life Aquatic* (Wes Anderson, 2004).



[Fig.40]

Teatro di San Carlo de Nápoles donde se proyecta el documental de Zissou en *Life Aquatic* (Wes Anderson, 2004).



[Fig.42]

Nettuno y la torre Astura, lugar de entrenamiento para becarios en *Life Aquatic* (Wes Anderson, 2004).

Otras localizaciones reales donde se filma *Life Aquatic* son: el teatro, que es el Teatro di San Carlo de Nápoles, donde Zissou y su tripulación presentan su documental, encargado hace 300 años por Carlos III de España, rey de Nápoles y de Sicilia [Fig. 40]; el Palazzo Reale del siglo XVII, en Nápoles, donde se filma la fiesta posterior [Fig. 41]; y Nettuno y la torre Astura en la costa de Lazio como localización del campamento de entrenamiento para becarios [Fig. 42]<sup>87</sup>.

Wes Anderson no solo rodó su película en las aguas de la costa de Nápoles, sino que pudo hacer uso de los legendarios estudios Cinecittà donde se grabaron prácticamente todos los interiores<sup>88</sup>.

Si en el ejemplo anterior era una casa neoyorkina la que acogiera casi la totalidad de la acción, ahora era el barco *Belafonte* el espacio que acoge ese mundo cerrado y tan particular del director. A la hora de buscar un navío, Wes Anderson fue muy concreto describiendo lo que buscaba y quería lo más parecido al *Calypso*, el dragaminas de la Segunda Guerra Mundial que usaba Cousteau<sup>89</sup>.

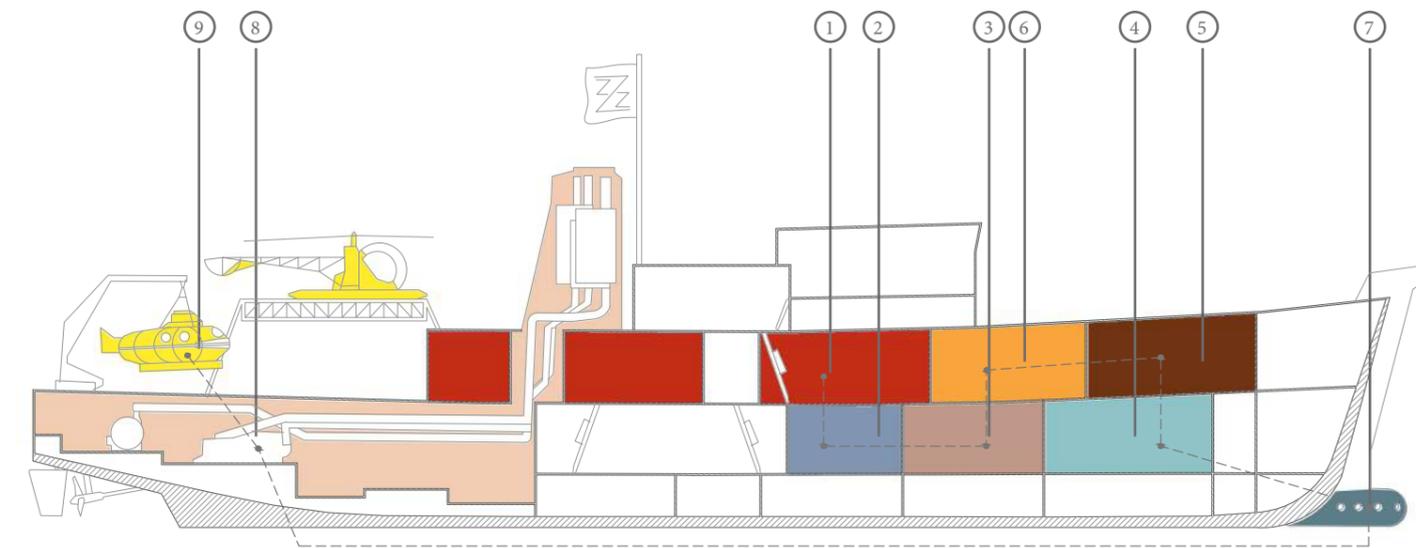
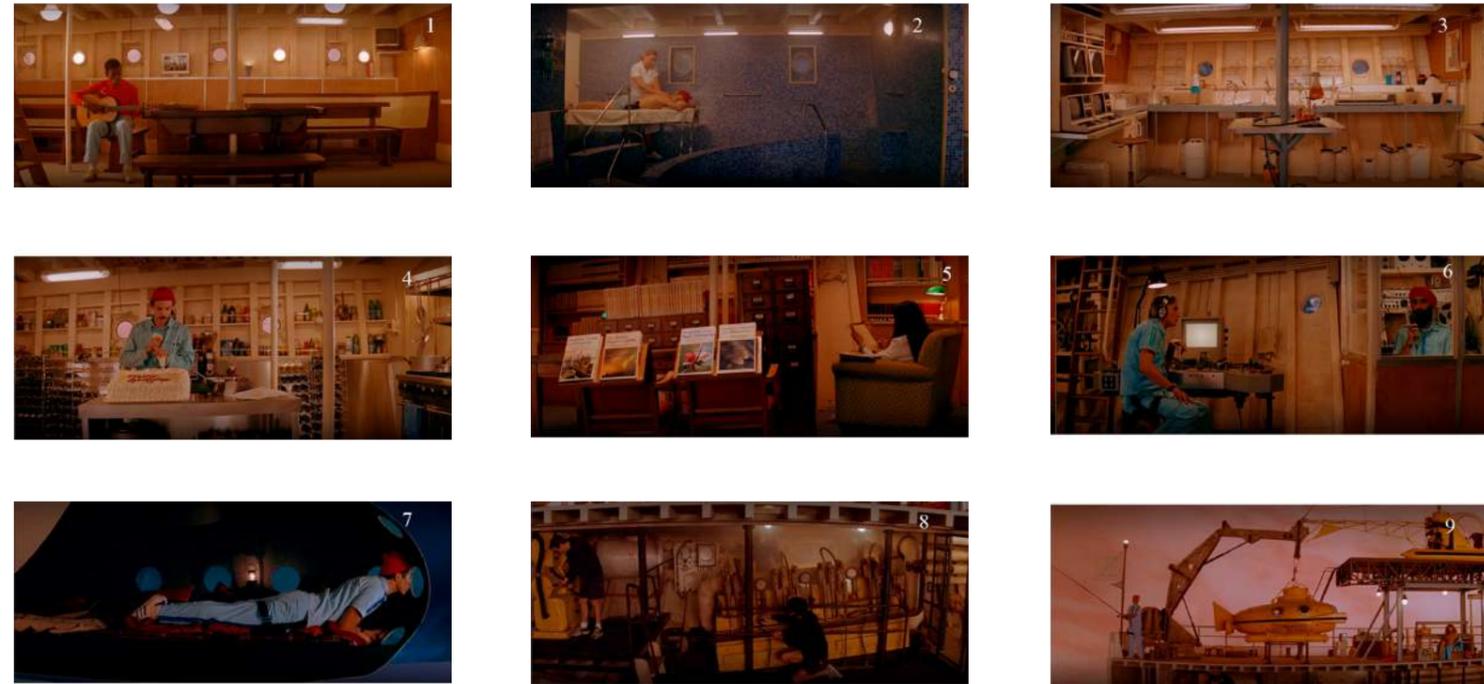
Wes Anderson cuenta en *The Wes Anderson Collection*<sup>90</sup> que encontraron dos barcos gemelos en Ciudad del Cabo de la época de la Segunda Guerra Mundial. Uno de ellos lo repararon para usarlo en las escenas exteriores y el segundo lo trasladaron al estudio para la grabación de los interiores.

<sup>87</sup> Fariñas R., T. (2015, 22 de julio). Permiso para subir a bordo, Bill... Rumbo a Italia. *Murray Magazine*. Recuperado de <https://www.murraymag.com/cajon-desastre/permiso-para-subir-a-bordo-bill-rumbo-a-italia/>

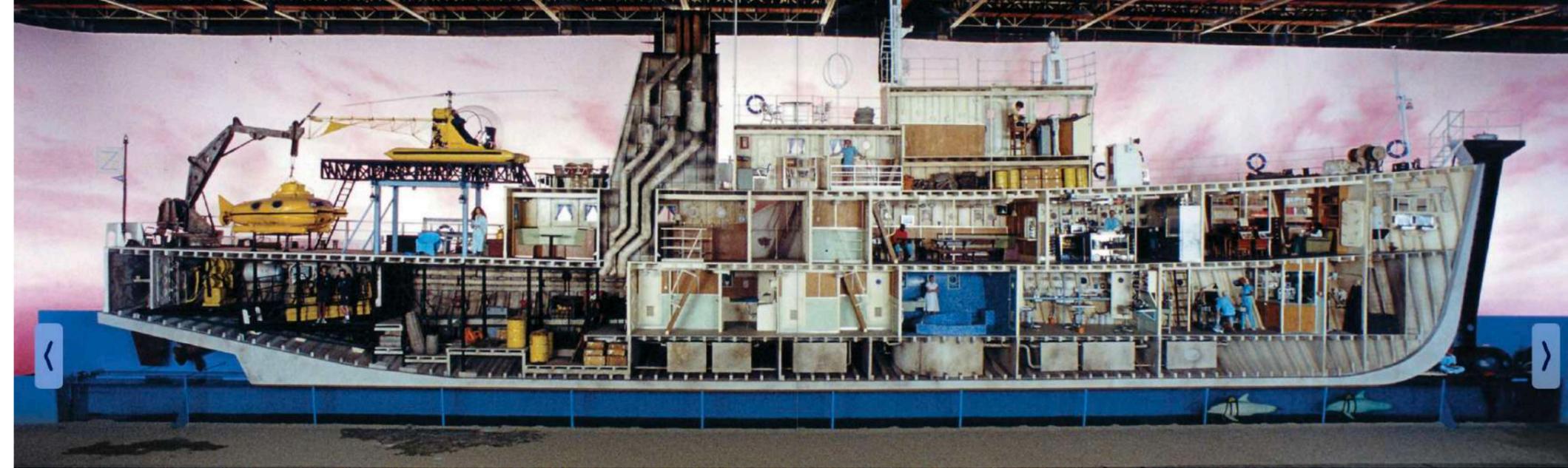
<sup>88</sup> Nathan, I. (2021). *Wes Anderson. El mágico mundo del director más singular del cine norteamericano*. Barcelona, España: Editorial Planeta.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> Seitz, M. Z. (2015). *The Wes Anderson Collection*. Nueva York, EU: Abrams.



[Fig. 43]: Esquema en sección de usos y recorridos del *Belafonte*.



[Fig. 44]: Fotografía del *Belafonte* en el set de rodaje.

### Interior del *Belafonte*

Wes Anderson tenía el deseo de construir una sección transversal del interior del barco, como una casa de muñecas gigante, donde pudiera desvelar los mecanismos internos del *Belafonte* desplazando una grúa entre las estancias. En Italia, el plató Fellini de Cinecittà le permitió tal reto utilizando el barco gemelo al que usaban para rodar los exteriores [Fig. 44]. Con esta sección y su filmación, el director muestra el lugar como una especie de hormiguero donde llega casi a disolver la línea que separa la realidad que se quiere transmitir en el cine con el artificio que permite llevarla a cabo, desvelando casi por completo el “truco” del cine al mostrar la estructura y traspasar paredes<sup>91</sup>.

El interior del barco debía reflejar el mundo interior del protagonista: un espacio destartado y un cajón de sastre con el encanto de un hombre que aún conserva la ilusión de un niño en el que hay hasta delfines adiestrados<sup>92</sup>. En el recorrido que hace Zissou se muestran las distintas estancias que posee el navío con cambios muy drásticos entre los usos del mismo como por ejemplo el paso del spa al laboratorio y, después, a la cocina [Fig. 43].

<sup>91</sup> Seitz, M. Z. (2015). *The Wes Anderson Collection*. Nueva York, EU: Abrams.

<sup>92</sup> Nathan, I. (2021). *Wes Anderson. El mágico mundo del director más singular del cine norteamericano*. Barcelona, España: Editorial Planeta.



[Fig. 45]: Paletas de colores de los diferentes espacios de la película.

## Resto de espacios

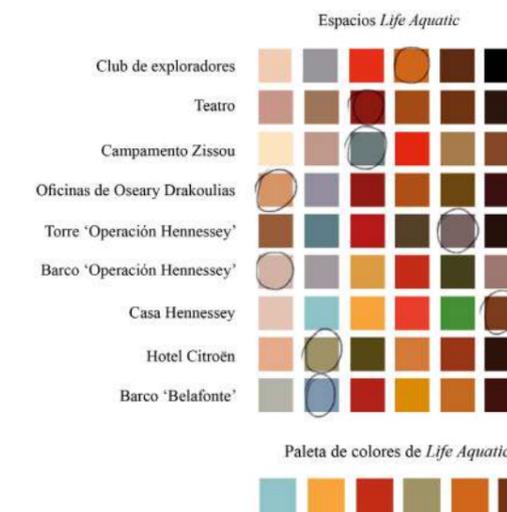
En esta película, cada uno de los espacios que se muestran tienen una identidad y un diseño marcado y diferente, acompañando a los personajes y a la acción que contendrán.

Se aprecian estilos distintos entre las localizaciones [Fig. 45]. Por un lado, los lugares estarán asociados a la ciudad, al dinero y al prestigio, como son: el teatro, el club de exploradores y las oficinas de Oseary Drakoulias, el productor de los documentales de Zissou. En ellos se aprecia un ambiente más clásico y sobrio. Por otro lado, están los sitios que visitan mientras están de ruta por el mar, que poseen un carácter más exótico y colorido como son: el campamento Zissou, la villa de Port-au-Patois y el Hotel Citroën.

En cuanto al *Belafonte*, posee unos tonos elegidos por el director donde prima el azul claro y el rojo de los gorros. Wes Anderson le indicó a la diseñadora de vestuario Milena Canonero que los personajes debían lucir un aspecto parecido a los de la tripulación de la serie original de los años sesenta *Star Trek* y que los gorros rojos eran un homenaje al que solía lucir Cousteau<sup>93</sup>.

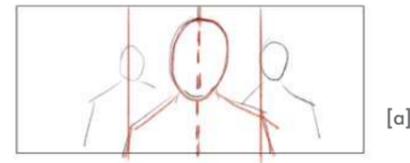
Por otro lado, encontramos las localizaciones asociadas a Hennessey: su barco y el observatorio marino. En ambos ejemplos, las estructuras son mucho más nuevas que las que posee Zissou: más austeras y con colores más planos, adoptando el carácter que posee el personaje de antagonista en el mundo que ha creado Anderson ya que compite con Steve tanto en lo profesional como en lo personal al querer quitarle a Eleanor.

Por tanto, en cuanto a la puesta en común de todas las paletas de colores que aparecen en los diferentes espacios mostrados en la película [Fig. 46] se deduce que, una vez más, se mueve entre tonos cálidos. Como resultado se obtiene una paleta con los colores principales del *Belafonte* y de la tripulación de Zissou junto con los tonos marrones que se repiten en todos los ambientes ya que son los colores más presentes a lo largo del film.

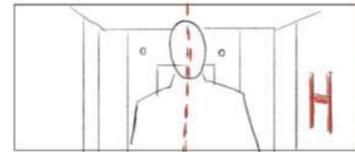


[Fig. 46]: Agrupación de las distintas paletas de colores de la película.

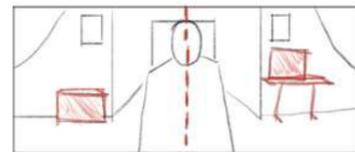
<sup>93</sup> Nathan, I. (2021). *Wes Anderson. El mágico mundo del director más singular del cine norteamericano*. Barcelona, España: Editorial Planeta.



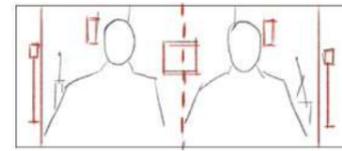
[a]



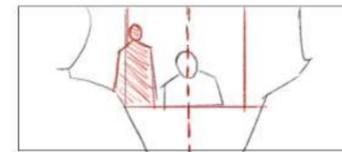
[b]



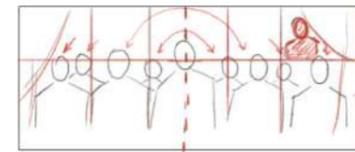
[c]



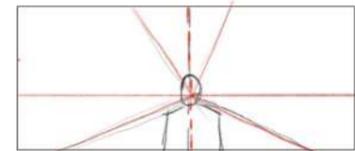
[d]



[g]



[e]



[f]

[Fig. 47]: Esquemas de los diferentes tipos de planos de la película.

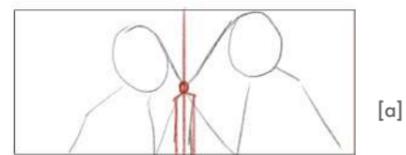
## Ubicación de los personajes

En primer lugar, se encuentran esos primeros planos con el personaje situado en el centro del cuadro y con una composición simétrica al fondo, ya sea a través de otros personajes o mediante objetos [Fig. 47a]. En ambas ocasiones, prestando cierta atención, podemos identificar elementos que rompen la simetría de manera deliberada, dotando de una mínima naturalidad al lugar dentro de una composición tan medida y pensada [Fig. 47b y c].

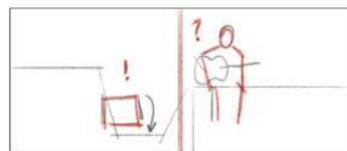
La segunda agrupación de planos contempla aquellos donde se aprecia una clara división del cuadro en dos partes perfectamente simétricas tanto en el fondo como en la ubicación de los personajes [Fig. 47d]. Sin embargo, como en el ejemplo anterior, también aparecen elementos que rompen esa simetría tan perfecta.

A continuación, se encuentran aquellos planos que, como en el primer grupo, centran la atención en el punto medio del cuadro que actúa como punto de fuga hacia el que se dirigen las líneas que componen el plano [Fig. 47e y f].

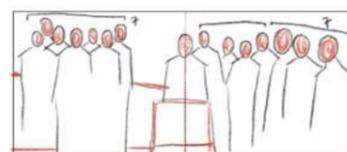
El *overshoulder*, en esta ocasión, no es un recurso muy utilizado en el film. No obstante, en aquellas ocasiones donde sí lo hace sirve para enmarcar de manera más clara al personaje que se sitúa en el centro y así acompañar, de manera más o menos estricta, a la simetría del cuadro [Fig. 47g].



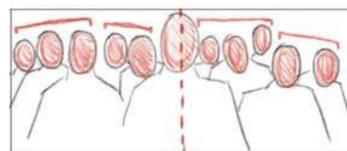
[a]



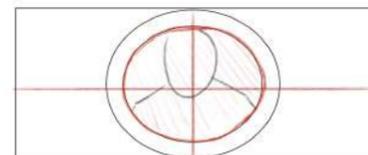
[b]



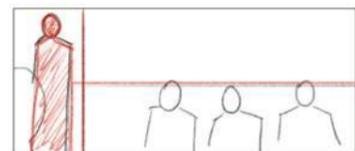
[d]



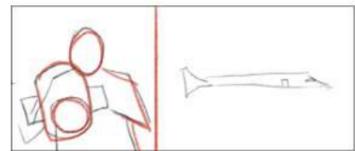
[e]



[c]



[f]



[g]

En cuanto a la profundidad de campo, el director hace uso de este tipo de composiciones para introducir, como bien dice el nombre, amplitud entre la acción que se está desarrollando en primer plano y la que está realizando otro personaje al fondo del mismo. El personaje más alejado de la acción principal se sitúa en el centro del plano [Fig. 48a] o, también, a un lado, cuando los personajes en primer plano se posicionen en el otro lado para que haya una compensación [Fig. 48b].

El uso de las ventanas para enmarcar la acción también se observa en *Life Aquatic*. En todos los casos, el plano estará totalmente centrado y la superficie que rodea a la ventana será perfectamente simétrica [Fig. 48c].

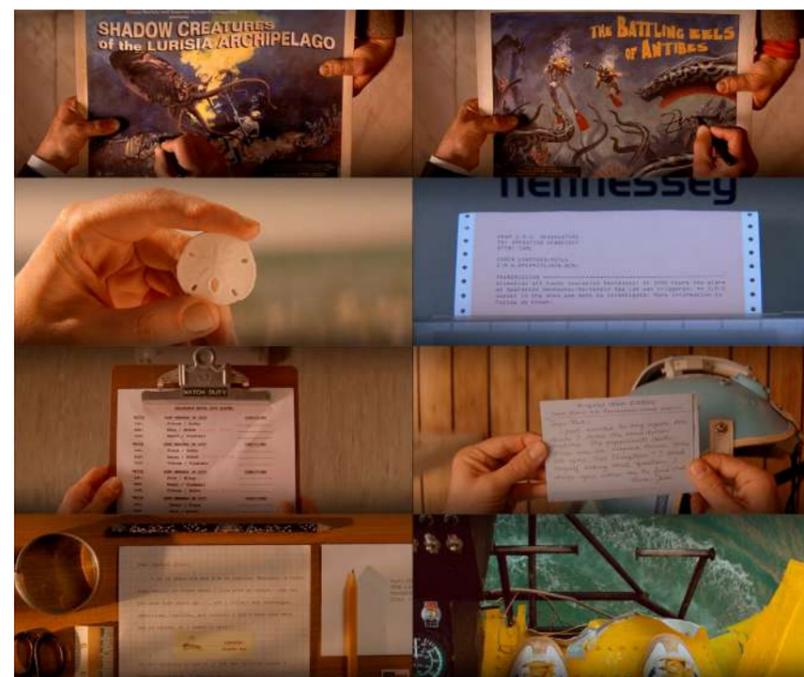
Además, no podía faltar el grupo de planos que, por su composición, rozan la categoría de cuadros pictóricos en movimiento [Fig. 48d y e]. Anderson, de manera muy medida y cuidada, introduce a gran cantidad de personajes en escena de forma que todos pueden verse en pantalla. La tensión de estas composiciones, en algunos casos, se concentra en el punto central y, en otros, se desplaza a un lateral y desde ahí parte la composición del plano.

Hasta ahora se ha hablado de conjuntos de planos que ya aparecían en de *The Royal Tenenbaums*, pero en esta película se muestra una nueva posición que se suma a la centralidad que primaba en el ejemplo anterior y es el desplazamiento del punto de interés a uno de los lados del cuadro, dejando al otro lado información secundaria del lugar [Fig. 48f y g].

[Fig. 48]: Esquemas de los diferentes tipos de planos de la película.



[a]



[b]



[c]

## Objetos

Por último, en este apartado se presta atención a las escenas que utiliza para fragmentar la historia o los objetos que enseña con detalle como planos subjetivos.

En *Life Aquatic*, Anderson sigue con la idea de dividir la historia, pero en esta ocasión lo hace como un diario de abordo o como parte del propio documental que están grabando sobre la búsqueda del tiburón que acabó con la vida del amigo de Zissou. Por esa razón, no van a registrarse todos los días si no sólo aquellos en los que pase algún acontecimiento importante y se rotula en la película a modo de introducción [Fig. 49a].

Los planos subjetivos perfectamente compuestos y coordinados también tienen lugar en esta película, dándole un papel importante a los objetos que describen la vida del oceanógrafo y a las cartas [Fig. 49b].

Además, para seguir con la artificialidad que le caracteriza, pobla el mundo marítimo de criaturas irreales creadas de la manera más artesanal posible [Fig. 49c] ya que quería crear algo nacido de la imaginación del protagonista y, para Anderson, cualquier detalle de alta tecnología arruinaría este efecto.

[Fig. 49]: Agrupación de fotogramas de la película que son interesantes por el protagonismo que cobran los objetos en el film.



### 5.2.3 THE GRAND BUDAPEST HOTEL

En esta película, el director abandona la escala doméstica de sus anteriores películas y se adentra en una dimensión más amplia que involucra una arquitectura más compleja como es el hotel balneario y un marco temporal más amplio que va a alternarse entre el presente y los años 1985, 1962 y 1932, siendo la primera vez que se sitúa en un marco temporal específico.

#### Espacios arquitectónicos

Wes Anderson y Hugo Guinness, ambos guionistas, realizaron un tour en búsqueda de un edificio que se ajustara a la idea que tenían en mente y dieron con el Hotel Atlantic de Hamburgo [Fig. 51], un edificio de 1909, y el Hotel Imperial de Viena [Fig. 52], construido en la década de 1860 como ejemplos para tomar como referencia la estructura de los edificios y, sobre todo, de la fachada. Además, la ciudad de Karlovy Vary en la República Checa sirvió de inspiración para la ciudad ficticia de Nebelsbad y también para el diseño del hotel tomando como referencia al Hotel Bristol Palace [Fig. 53] con su llamativa fachada color rosa pastel, la sauna y el funicular cercano<sup>94</sup>.

Buscando el escenario que, en esta ocasión, acogería el grueso de la trama y se convertiría en el punto principal de la historia, descubrió unos grandes almacenes en la ciudad alemana de Görlitz con una planta rectangular y una vidriera art déco que lo cubría [Fig. 54]. Un lugar perfecto para que el diseñador Adam Stockhausen lo dotara con las alfombras estampadas y los adornos que pensaba para el Gran Hotel Budapest<sup>95</sup>.

[Fig. 50]: Ilustración de Max Dalton sobre el interior de *The Grand Budapest Hotel*.

<sup>94</sup> Nathan, I. (2021). *Wes Anderson. El mágico mundo del director más singular del cine norteamericano*. Barcelona, España: Editorial Planeta.

<sup>95</sup> *Ibid.*



[Fig. 51]



[Fig. 52]

El Hotel Atlantic de Hamburgo (izq.) y el Hotel Imperial de Viena (dcha.) que sirven como inspiración para el diseño del Hotel-balneario de *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014).



[Fig. 53]

Fachada del Hotel Bristol Palace en la República Checa que sirve como inspiración para el hotel de *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014).



[Fig. 54]

Interior de los grandes almacenes de Görlitz que servirían como vestíbulo del hotel en *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014).



[Fig. 55]

Fotograma de *Letter from an Unknown Woman* (Max Ophüls, 1948) que toma como referencia para los paisajes que se ven en *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014).

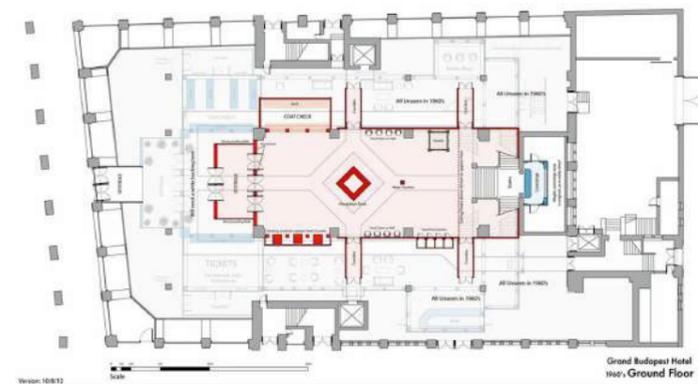
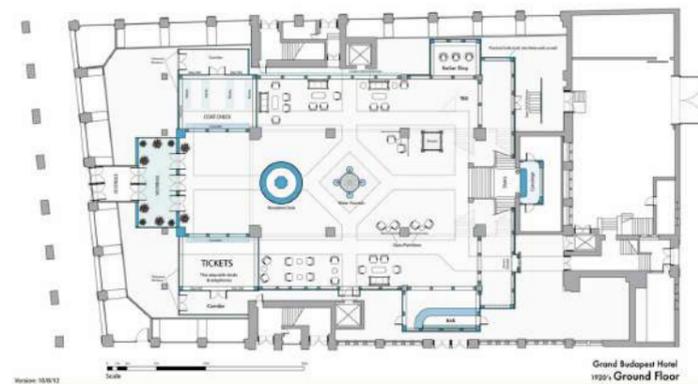
Para la creación de los paisajes nevados sin ocultar la artesanidad de los mismos, como hizo anteriormente con los animales marinos de *Life Aquatic*, tuvo en mente una escena de *Letter from an Unknown Woman*<sup>96</sup> (Max Ophüls, 1948) donde la pareja protagonista se encuentra en un tren y, a través de la ventana del vagón, se suceden paisajes claramente irreales [Fig. 55]. Por tanto, Wes Anderson, a raíz de esta película, estableció el ambiente que quería darle basándose en estas referencias junto algunas fotografías que encontró en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos sobre la Europa regia de cambio de siglo<sup>97</sup>.

<sup>96</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** Letter from an Unknown Woman; **Dirección:** Max Ophüls; **País:** Estados Unidos; **Año:** 1948; **Duración:** 86 min.; **Género:** Romance. Drama; **Reparto:** Joan Fontaine, Louis Jourdan, Mady Christians, Marcel Journet, Art Smith, Carol Yorke; **Guion:** Howard Koch. Relato: Stefan Zweig; **Productora:** Rampart Productions, Universal Pictures; **Fotografía:** Franz Planer; **Música:** Daniele Amfitheatrof.

<sup>97</sup> Nathan, I. (2021). *Wes Anderson. El mágico mundo del director más singular del cine norteamericano*. Barcelona, España: Editorial Planeta.



[Fig. 56]: Agrupación de fotogramas de la película comparando los mismos espacios en 1932 (izq.) y 1962 (dcha.).



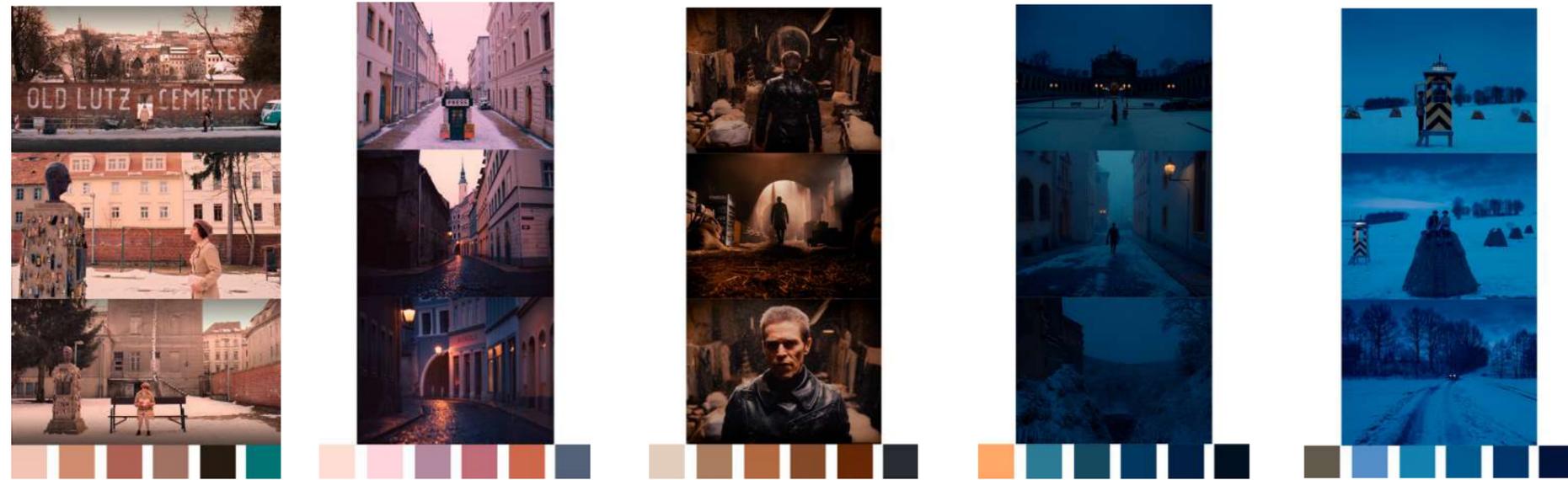
[Fig. 57]: Plantas del Hotel con los cambios de dimensión entre la versión de los años 20 (izq.) y los años 60 (dcha.)

## El 'Gran Hotel Budapest'

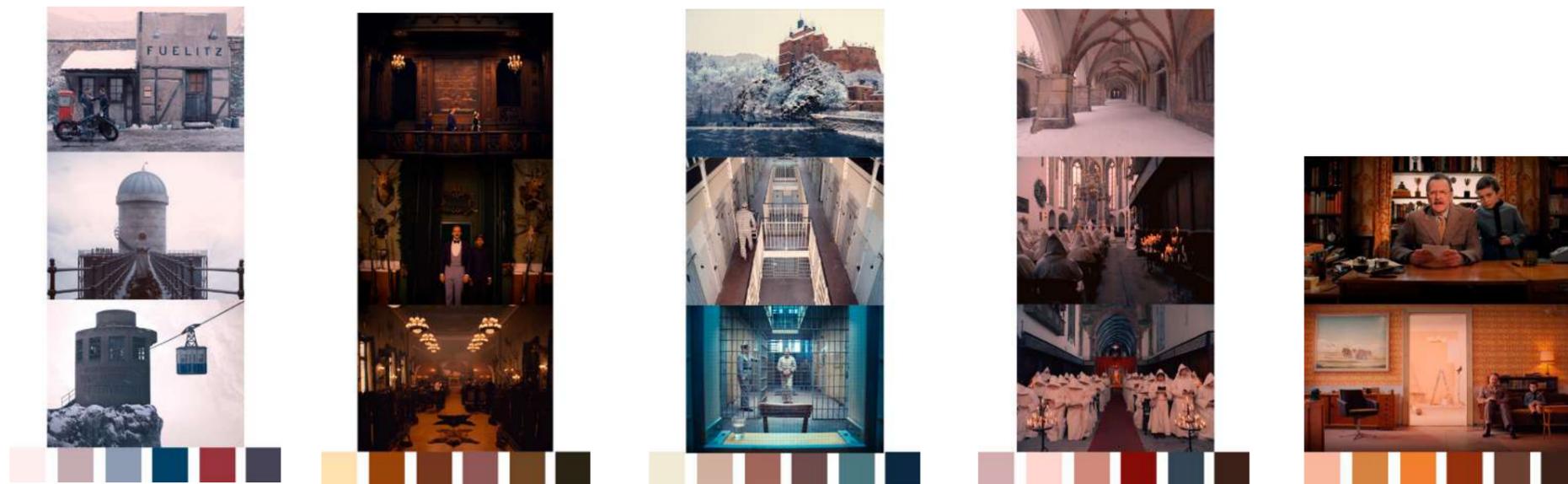
En cuanto al hotel, como arquitectura protagonista de la película, experimentará cambios tanto en la fachada del edificio como en el interior del mismo, reflejando las diferentes etapas que sufre la Europa del Este, desde la época dorada, pasando por la llegada de los totalitarismos, hasta el declive con la imposición de los soviéticos.

Los cambios más notables se producen entre 1932 y 1962, donde se observa una reducción notable de la dimensión del vestíbulo y un cambio drástico en la paleta de colores de una época a otra. Además, el mobiliario también va a acompañar a estos cambios acordes al estilo moderno que primaba en los años 60, siguiendo en todo momento los colores ocres junto con el cambio de la moqueta [Fig. 56 y 57].

Esta comparación es posible ya que el director, intencionadamente, muestra los mismos espacios y elementos para que el espectador sea capaz de identificar el hotel en cada una de las épocas.



[Fig. 58]: Paletas de colores de los diferentes espacios de la película.



[Fig. 59]: Agrupación de las distintas paletas de colores de la película.

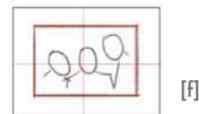
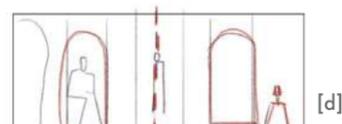
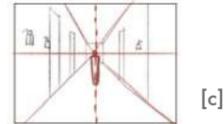
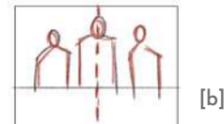
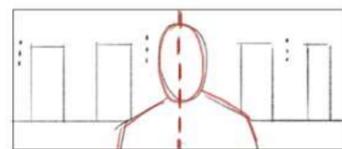
### Resto de espacios

En cuanto a los demás escenarios de la película se observan, en su mayoría, exteriores que ayudan a la ambientación y contextualización del lugar como son ciudades con arquitecturas típicas de centro Europa y zonas nevadas y montañosas [Fig. 58].

Respecto a otros espacios interiores, encontramos: la casa de Madame D. recubierta de madera y animales disecados para expresar el poder adquisitivo que poseía la señora, además del ambiente siniestro que conllevaba su muerte fortuita; la prisión, con un blanco y gris predominante como la vestimenta de los presos; y, por último, la casa del escritor de la historia que se cuenta en la película con una decoración vintage con estampados y mobiliarios que recuerdan a estilos de los años 60.

Wes Anderson configura cada localización partiendo de un color principal para dotarlo de un ambiente determinado y, además, el color tan plano acompañará al encuadre frontal para reforzar aún más esta idea.

Por último, prestando atención a las paletas de colores que aparecen a lo largo del film, aquellos colores que más se repiten y, por tanto, definen la película serán los rosas, morados y tonos naranjas y marrones que se asocian principalmente con los dos diseños por los que pasa el Hotel Budapest [Fig. 59].



[Fig. 60]: Esquemas de los diferentes tipos de planos de la película.

## Ubicación de los personajes

En cuanto a las distintas composiciones empleadas en esta película, como ha ocurrido con los dos ejemplos anteriores, en ésta también se repiten las mismas pautas como: el personaje situado en el centro con un primer plano o en un plano más general con un punto de fuga claro; la división del plano con una simetría forzada mediante un eje central; la ventana como encuadre de la acción y, por último, las composiciones pictóricas.

Los primeros planos, como en los ejemplos anteriores, muestran una composición simétrica al fondo ya sea mediante otros personajes que aparezcan a los lados o mediante los objetos que decoran la escena [Fig. 60a y b]. Sin embargo, esta simetría no llegará a ser perfecta en ninguno de los casos ya que, deliberadamente, descompensa esta configuración mediante el cambio o la eliminación de algunos elementos.

En segundo lugar, se encuentran planos que continúan configurándose desde el centro, pero esta vez el plano muestra más información y las líneas que se crean van a dar al punto de fuga que coincide, en la mayoría de los casos, con el personaje que está situado en el centro y que es el que está realizando la acción principal [Fig. 60c].

Planos donde se establece una clara división en dos partes iguales con la misma intención compositiva que en el anterior ejemplo donde se rompe el plano simétrico con elementos que coloca el director intencionadamente para descompensarlo [Fig. 60d y e].

En esta película también se hace uso de las ventanas para enmarcar una acción con el cuadro totalmente centrado [Fig. 60f].

Por último, una vez más, aparece el conjunto de planos compuestos de forma casi pictórica donde, mediante la colocación estudiada de los personajes que intervienen en escena, es posible apreciar el rostro de todos ellos [Fig. 60g]. Además, el punto desde el que parte la composición y donde concentra la atención será, una vez más, el centro.



[a]



[b]

[Fig. 61]: Agrupación de fotogramas de la película que son interesantes por el protagonismo que cobran los objetos en el film.

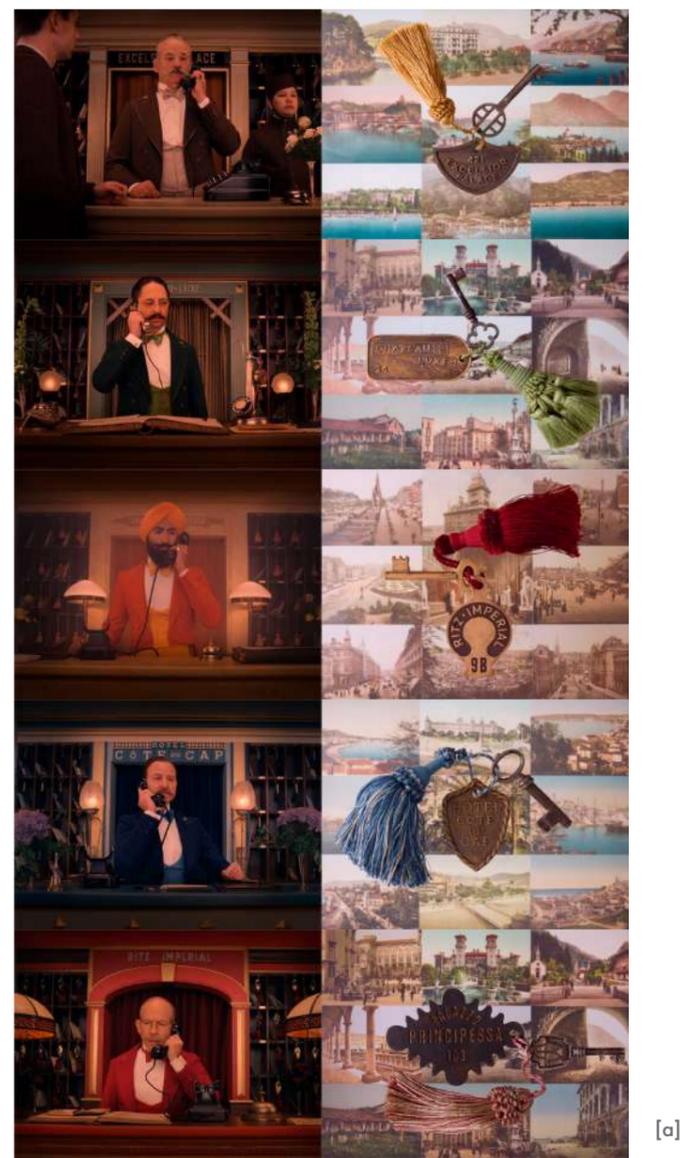
## Objetos

Los elementos que utiliza el director en esta película para aportar mayor información sobre la historia que se está contando van desde las portadas que utiliza para dividir el relato, planos subjetivos de algunos objetos importantes y, por último, las llaves de cada miembro de la sociedad de conserjes.

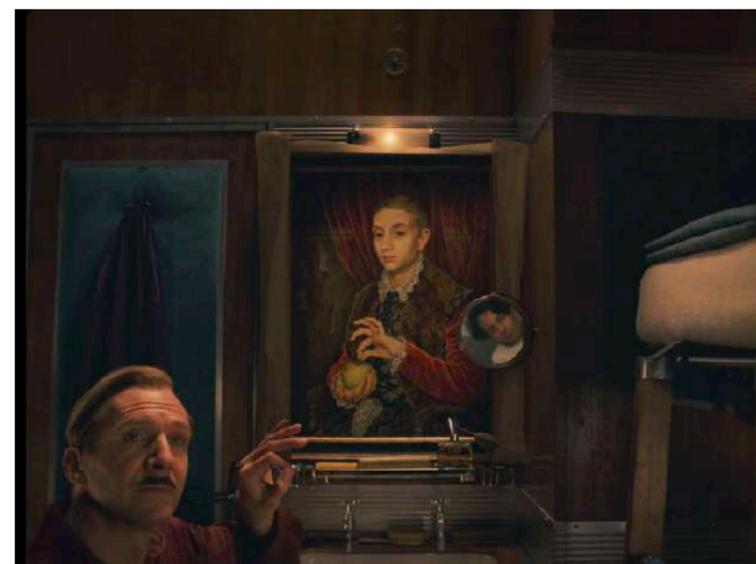
En *The Grand Budapest Hotel*, Wes Anderson se inspira en una novela que descubrió en una librería de París del escritor austriaco Stefan Zweig que captó su atención: *La impaciencia del corazón*. Este escritor, nacido en 1881, sufrió una vida muy marcada por la tragedia ya que tuvo que escapar de los nazis a Brasil junto con su mujer y acabó quitándose la vida en 1942. Poco después, leyó otra novela suya: *La embriaguez de la metamorfosis*; donde una humilde empleada de correos es reinventada por su tía en una fina belleza en un distinguido hotel suizo.

Por tanto, el director, en cierta medida, basa su historia en esta novela al intercambiar a la empleada de correos por Zero y someterlo a la tutela de Gustave H.. Sin embargo, mantiene la idea de introducir una historia dentro de otra al situar a una niña que será quien lea el libro y, a su vez, al escritor narrando la misma. Además, utilizará unas portadas que aportan información acerca del lugar donde transcurre esa parte del relato y el título que da información acerca de lo que sucederá [Fig. 61a].

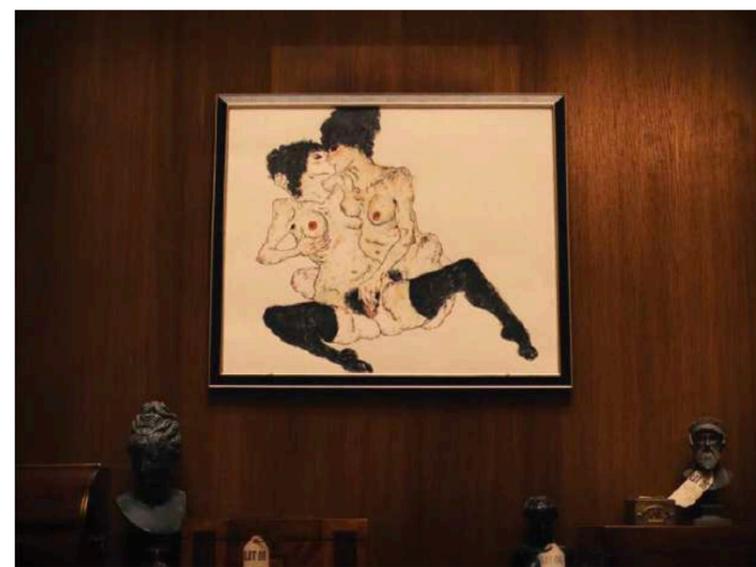
Planos subjetivos compuestos de manera cuidada donde se muestran objetos importantes para el desarrollo de la historia y, además, aparecen las manos de los personajes que estarían viendo este encuadre metiendo al espectador dentro de la historia y actuando como los protagonistas [Fig. 61b].



[a]



[b]



[c]

[Fig. 62]: Agrupación de fotogramas de la película que son interesantes por el protagonismo que cobran los objetos en el film.

En el viaje que realizan los guionistas de la película para buscar localizaciones e inspiración para su historia se encontraron con la Sociedad de las Llaves de Oro en Praga, una asociación de conserjes de hotel que intercambiaban contactos y expedientes sobre su clientela y que pasó a ser la Sociedad de las Llaves cruzadas en la película<sup>98</sup>. Wes Anderson presenta esta sociedad mediante una sucesión de llamadas que comienza Gustave H. y que va enseñando a cada uno de los conserjes con un plano medio y, en cada uno de ellos, aporta ligeros cambios según el estilo del hotel que van a verse reflejados en: el color de la conserjería, el traje de los conserjes, la tipografía donde aparece el nombre del hotel y la forma de la llave y el cordel que lleva consigo [Fig. 62a].

El objeto protagonista sobre el que gira toda la trama de la película es la pintura “Boy with Apple” [Fig. 62b], una obra maestra del Renacimiento por el pintor ficticio Johannes Van Hoytl. En realidad, fue un encargo de Wes Anderson a Michael Taylor al que envió referencias de pinturas flamencas del siglo XVII. Dicho cuadro, cuando es cogido por Gustave y Zero, se sustituye por un dibujo original del pintor Egon Schiele [Fig. 62c], uno de los mayores representantes del expresionismo austríaco, al cual menosprecian en la película<sup>99</sup>.

<sup>98</sup> Nathan, I. (2021). *Wes Anderson. El mágico mundo del director más singular del cine norteamericano*. Barcelona, España: Editorial Planeta.

<sup>99</sup> Crespo, I. (2014, 21 de marzo). Todos los secretos de ‘El gran hotel Budapest’. *Cinemanía*. Recuperado de <https://www.20minutos.es/cinemanía/blog/la-dolce-vita/todos-los-secretos-de-el-gran-hotel-budapest-16459/>

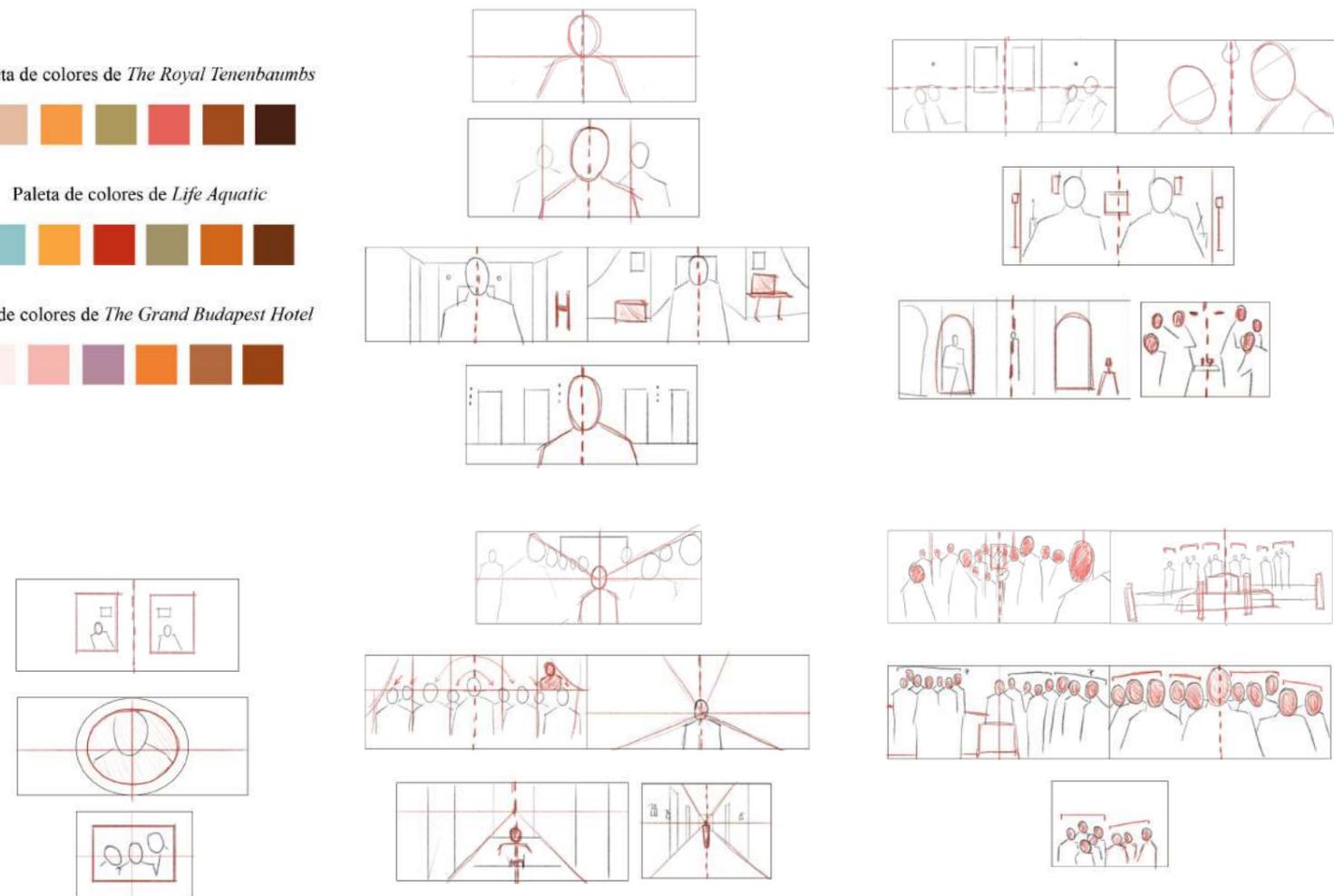
Paleta de colores de *The Royal Tenenbaums*



Paleta de colores de *Life Aquatic*



Paleta de colores de *The Grand Budapest Hotel*



[Fig. 63]: Conjunto de esquemas y paletas obtenidos de las películas analizadas.

## 5.3 PATRONES GENERALES

A través del análisis de tres películas de Wes Anderson se pone de manifiesto el sello distintivo y reconocible que repite en todas sus películas. Entre los rasgos principales que se observan se encuentran:

- El tono nostálgico del film con tonos de comedia.
- La elección de un espacio principal como centro neurálgico de la película al que va a tratar como a un personaje más.
- Ocultar al espectador, en cierta medida, la época y el lugar en el que se ubica la historia.
- Un tratamiento delicado del color para cada uno de los espacios con tonos en común para todo el film para poder entenderla como un todo.
- Composiciones de planos basadas en una frontalidad y simetría rigurosas.
- La narración de la historia como si se tratara de una novela o, incluso, de un documental.
- La cuidada atención a los detalles y objetos que decoran la escena.

Tal vez los aspectos más interesantes a los que prestar atención para este trabajo son las diferentes tipologías que van a repetirse en los tres ejemplos y que, por tanto, definen su estética de la misma manera que lo hacen las paletas de colores de cada película. La importancia del color es tanta como la presencia de la simetría ya que, a golpe de vista, podemos identificar cada una de ellas mostrando únicamente sus colores principales que suelen corresponderse a tonos pastel y donde aparecen colores complementarios para crear un contraste.

En cuanto a la composición, Anderson en todo momento busca una representación artificial que roza lo teatral en sus escenas colocando la cámara en el punto central y coreografiando el movimiento de los personajes dentro de un espacio perfectamente medido y diseñado de forma simétrica. Aún así, no deja de lado por completo la naturalidad y se acerca ligeramente a ella introduciendo elementos que descompensan esta simetría ya sean objetos o incluso personajes.

**APLICACIÓN**



## 6.0 APLICACIÓN

En este apartado se lleva a la práctica los patrones estéticos y escenográficos extraídos del análisis de las películas de Wes Anderson. Para ello, se hará uso de algunos espacios arquitectónicos ya existentes que sirven de inspiración ya sea porque han sido diseñados por el mismo director o inspiradas en sus películas.

*Accidentally Wes Anderson*<sup>100</sup> es un libro que recoge una colección de fotografías de localizaciones existentes que recuerdan al peculiar mundo de Wes Anderson ya sea por sus líneas simétricas, las paletas de color pastel o la composición de elementos. Además, Wally Koval posee también con una cuenta de Instagram donde va ampliando esta colección a medida que va recibiendo fotografías. En estas imágenes se puede apreciar un ambiente similar al de las películas de Anderson como esa calma simétrica dentro del caos nostálgico que cuentan sus historias<sup>101</sup>.

Un buen ejemplo de la aplicación de esta estética es el bar que diseñó el propio Wes Anderson para la Fondazione Prada: el Bar Luce, en Milán. El director se inspiró en las viejas cafeterías milanesas y en películas de Luchino Visconti y Vittorio de Sica, concibiéndolo como un espacio acogedor con elementos basados en sus películas y con la decoración del techo y las paredes que reproducen la galería Vittorio Emanuele<sup>102</sup>.

Para el diseño de la estancia se contará con el catálogo de IKEA del año 2022 escogiendo aquellas imágenes que permitan un diseño de salones en los que aparezca el contraste entre los colores de los elementos y la composición simétrica típica de la estética de Wes Anderson.

[Fig. 64]: Fotografías inspiradas en las películas de Wes Anderson.

<sup>100</sup> Koval, W. (2020). *Accidentally Wes Anderson*. London, UK: Hachette.

<sup>101</sup> Crespo, I. (2018, 16 de marzo). Lecciones estéticas que hemos aprendido de Wes Anderson. *Revista AD*. Recuperado de <https://www.revistaad.es/decoracion/articulos/wes-anderson-inspiracion-instagram/20199>

<sup>102</sup> (2015, 10 de agosto). Bar Luce by Wes Anderson. *CC/Magazine*. Recuperado de <https://ccmagazine.es/es/bar-luce-by-wes-anderson/>



[Fig. 65]: Bar Luce diseñado por Wes Anderson.



[Fig. 66]: Ejemplos de decoraciones de salones en el catálogo de IKEA 2022.

## Diseño

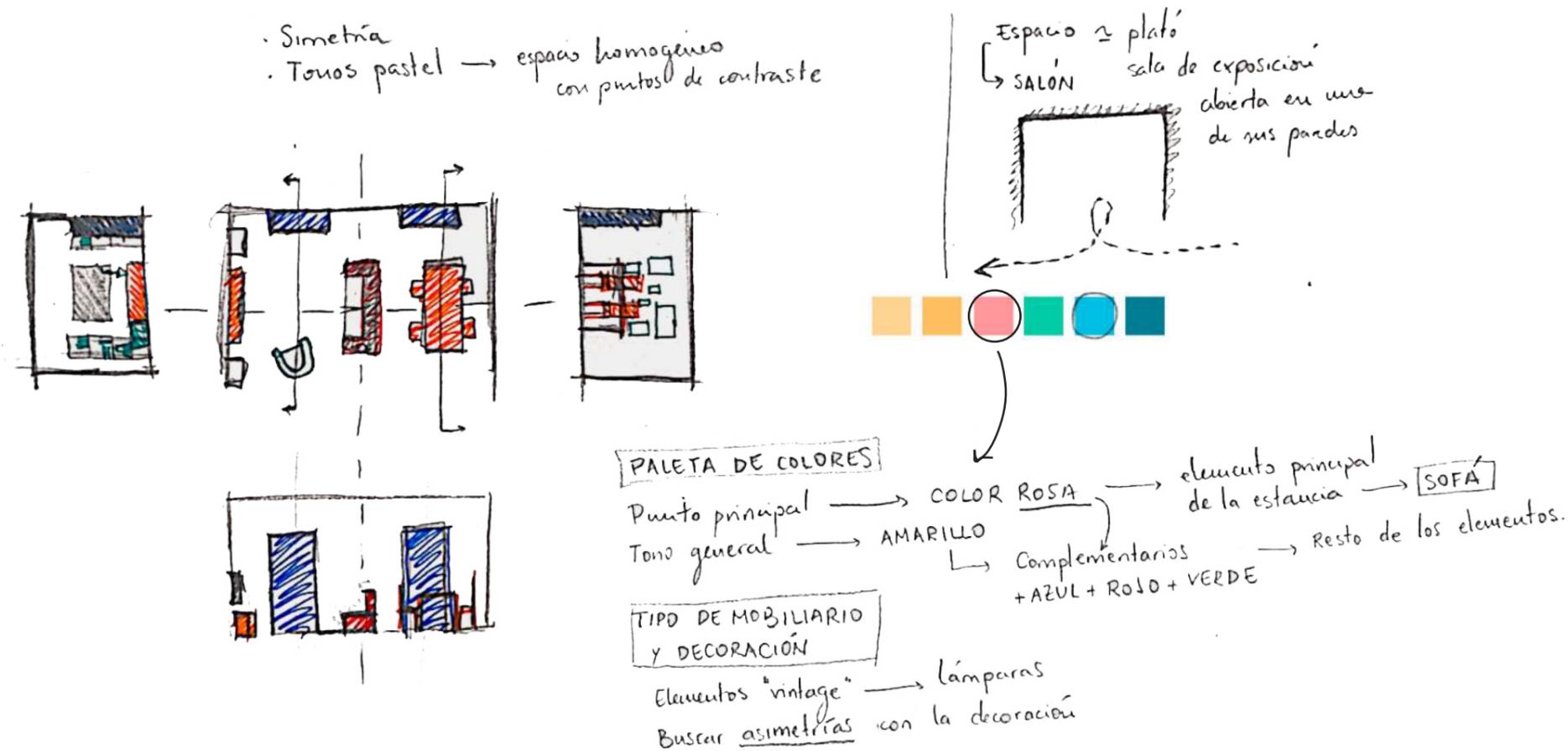
Para el diseño práctico se parte de un espacio similar a una sala de exposiciones o a un set de rodaje donde las premisas principales son la simetría y una paleta de colores pastel con tonos complementarios entre sí haciendo uso de aquellos parámetros de diseño que se han identificado en el capítulo anterior analizando la filmografía de Wes Anderson.

El color será el elemento más llamativo a simple vista del diseño. Por ello, se propone un espacio homogéneo con tonos amarillos para los paramentos verticales y las estanterías donde resalte el color rosa del sofá como punto central de la estancia y el azul de los otros muebles.

La simetría se aplicará en la distribución de los elementos que componen el salón partiendo ambos ejes desde el punto central, donde se sitúa el sofá como punto más importante del espacio, y dividiendo el espacio en una zona de salón y, por otro lado, de comedor. Del mismo modo, la configuración de las paredes de la estancia seguirán teniendo el carácter simétrico.

Por último, los objetos que acompañan a esta composición como los cuadros, el sillón o la decoración de los muebles serán los encargados de romper esta simetría de forma controlada, al igual que Wes Anderson lo hace con sus planos.

## DISEÑO ESPACIO "ANDERSONIANO"



[Fig. 67]: Esquemas para el diseño de la estancia.

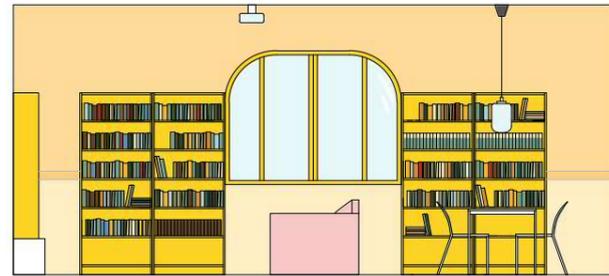
En la búsqueda del conjunto de mobiliario en el catálogo de IKEA para configurar la estancia, se parte del sofá rosa convirtiéndose en el elemento principal. Todos los objetos incluidos han de cumplir con un diseño similar a lo "vintage", que recuerde a la decoración que incluye Wes Anderson en sus películas.

La propuesta, en todo momento, se dirige hacia la creación de un lugar homogéneo, simétrico y perteneciente a cualquier época pasada o futura. Tratando de plasmar los ambientes que el director estadounidense crea, se configuran una serie de imágenes donde el fondo y los personajes, en este caso los muebles, den lugar a un espacio armonioso y calmado.

En las siguientes páginas se muestran los objetos utilizados y la composición de la estancia desde distintas perspectivas, donde se aprecian, además de las paletas de colores buscadas, la posición de los objetos al rededor del personaje central como es el sofá. Por último, también se incluyen vistas esquematizadas del salón desde posibles vistas del observador.



①



③



②



**SOLKLINT**



**STRELITZIA/MUSKOT**



**BAGGEBO**



**KUTTERSMYCKE**



**VANGSTA/KARLJAN**



**BILLY**



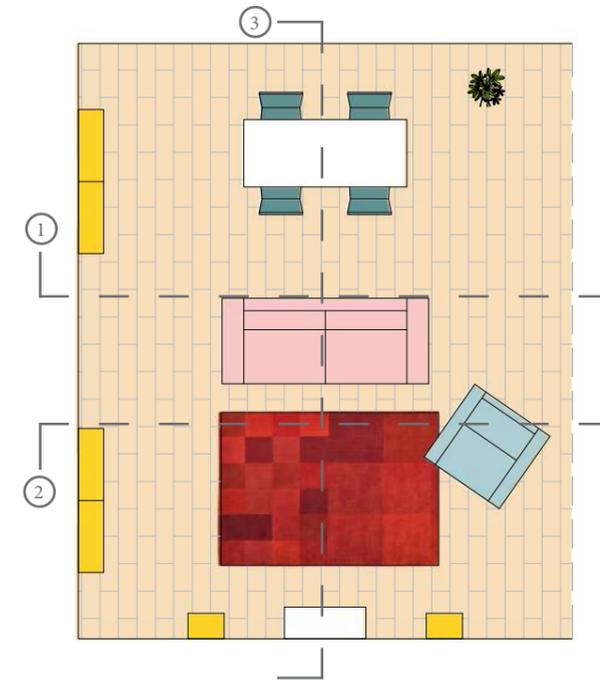
**KIVIK**



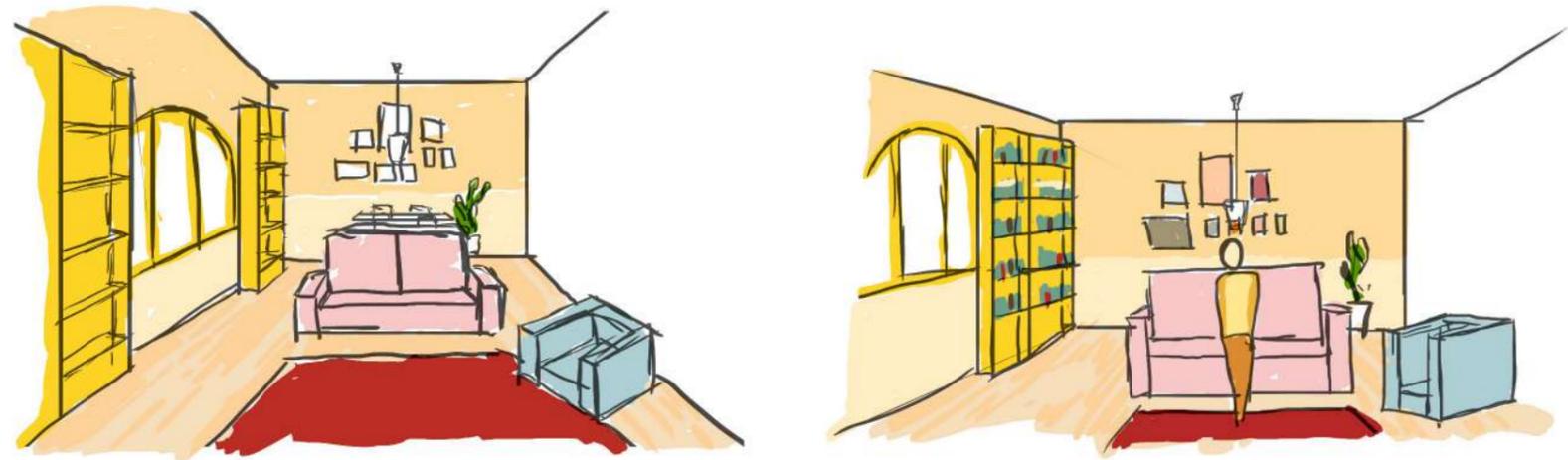
**VIMLE**



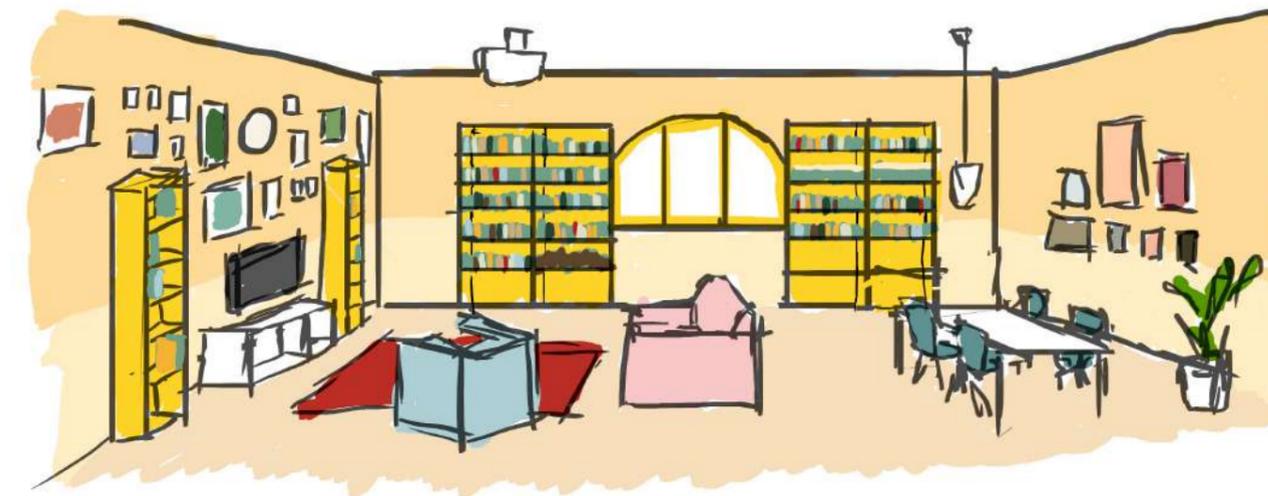
**VESTERBORG**



[Fig. 68]: Diseño del salón.



[Fig. 70]: Vistas del diseño del salón.



[Fig. 70]: Vistas del diseño del salón.

## CONCLUSIONES



## 7.0 CONCLUSIONES

Después de analizar tres películas representativas del director estadounidense Wes Anderson, se han encontrado patrones que definen sus obras y que permiten al espectador reconocer sus películas entrando en la lista con directores como Hitchcock, Truffaut o Kubrick, entre otros, de lo que se denomina cine de autor como sello de identidad.

En películas con temáticas tan dispersas y en ambientes tan diferentes como una casa, *The Royal Tenenbaums*, un barco, *Life Aquatic*, y un hotel-balneario, *The Grand Budapest Hotel*, se detecta una repetición de los siguientes signos de identidad del autor:

- Un tono nostálgico en sus historias.
- La elección de un espacio principal como centro neurálgico de la película que será tratado como un personaje más.
- El no situar sus historias en un marco temporal ni en un lugar concreto.
- Un tratamiento delicado del color como identidad de cada película.
- Composiciones casi teatrales de los planos basadas en una frontalidad y simetría rigurosas.
- La narración de la historia como si se tratara de una novela o un documental.
- La cuidada atención a los detalles y objetos que componen las escenas.

A partir de estas características se ha podido proponer un diseño de un salón que se ajusta al estilo del director utilizando mobiliario disponible en el catálogo de IKEA del año 2022.

Este ejercicio puede servir para establecer las bases de estudio de la estética de diferentes cineastas para su posterior aplicación en el diseño de espacios domésticos o locales comerciales basados en la obra de dichos directores.

[Fig. 71]: Wes Anderson, Bill Murray y Willem Dafoe en el rodaje de *Life Aquatic*.





## 8.0 BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

### Bibliografía consultada

(2015, 10 de agosto). Bar Luce by Wes Anderson. *CC/Magazine*. Recuperado de <https://ccmagazine.es/es/bar-luce-by-wes-anderson/>

Arriarán, S., & Alvidrez, E. H. (2011). La redefinición de la estética. *Otros Logos*, volumen (2), 214-232.

Castillo Rodrigo, C. (2021). *La arquitectura como recurso narrativo en el cine de Wes Anderson: espacio público y privado* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.

Crespo, I. (2014, 21 de marzo). Todos los secretos de 'El gran hotel Budapest'. *Cinemanía*. Recuperado de <https://www.20minutos.es/cinemanía/blog/la-dolce-vita/todos-los-secretos-de-el-gran-hotel-budapest-16459/>

Crespo, I. (2018, 16 de marzo). Lecciones estéticas que hemos aprendido de Wes Anderson. *Revista AD*. Recuperado de <https://www.revistaad.es/decoracion/articulos/wes-anderson-inspiracion-instagram/20199>

Dahl, R. (1964). *Charlie y la fábrica de chocolate*. Reino Unido: Alfaguara.

Fariñas R., T. (2015, 22 de julio). Permiso para subir a bordo, Bill... Rumbo a Italia. *Murray Magazine*. Recuperado de <https://www.murraymag.com/cajon-desastre/permiso-para-subir-a-bordo-bill-rumbo-a-italia/>

Ferrero Ibáñez, C. M. (2015). *La estética en el cine de Wes Anderson* (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València, España.

[Fig. 72]: Wes Anderson, Bill Murray y Willem Dafoe en el rodaje de *Life Aquatic*.

Gonzalo Polanco, M. (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, Argentina.

Iglesias García, P. (2018). *Cine y arquitectura. El diseño de espacios en el cine de Wes Anderson* (Trabajo Final de Grado). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña, España.

Koval, W. (2020). *Accidentally Wes Anderson*. London, UK: Hachette.

Le Corbusier (1923). *Vers une Architecture*. París, Francia: Editions Vicent.

Murcia, F. (2002). *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*. Madrid, España: Sociedad General de Autores de España.

Nathan, I. (2021). *Wes Anderson. El mágico mundo del director más singular del cine norteamericano*. Barcelona, España: Editorial Planeta.

Padilla Trapero, J. L. (2016). *Wes Anderson como paradigma del autor cinematográfico: análisis visual y estilema* (Trabajo Final de Grado). Universidad de Zaragoza, España.

Pérez Cebollero, M. (2018). *Recursos gráficos en el cine de Wes Anderson* (Trabajo Final de Grado). Universidad Politécnica de Madrid, España.

Ráez-Suárez, P. R. (2016). *El cine de Wes Anderson: Aspectos de composición visual y autoría* (Trabajo de Investigación para optar el título profesional de Licenciada en Comunicación). Universidad de Lima, Perú.

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española* [versión electrónica]. Madrid, España, <https://dle.rae.es/>

Seitz, M. Z. (2015). *The Wes Anderson Collection*. Nueva York, EU: Abrams.

Tello, L. (2019). Influencia del cromatismo en la estética fílmica: etalonaje y evolución visual a través de la tecnología digital. *Arte, individuo y sociedad*, volumen 31(1), 183-197.

Urtiaga Martínez, S. (2019). *Wes Anderson: un primer acercamiento a su obra desde la fotografía* (Trabajo Final de Grado). Universidad de Valladolid, España.

## Filmografía

Abbate, A., Rudin, S., Anderson, W., Dawson, J. (productores) y Anderson, W. (director). (2009). *Fantastic Mr. Fox* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: American Empirical Pictures.

Anderson, W. (director). (1994). *Bottle Rocket* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Anderson, W., Dawson, J., Rales, S., Rudin, S. (productores) y Anderson, W. (director). (2018). *Isle of Dogs* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos-Alemania: Indian Paintbrush, Americal Empirical Pictures.

Anderson, W., Dawson, J., Rales, S., Rudin, S. (productores) y Anderson, W. (director). (2014). *The Grand Budapest Hotel* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos-Alemania: Indian Paintbrush, Americal Empirical Pictures.

Anderson, W., Mendel, B., Rudin, S. (productores) y Anderson, W. (director). (2004). *Life Aquatic* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Touchstone Pictures.

Anderson, W., Mendel, B., Rudin, S. (productores) y Anderson, W. (director). (2001). *The Royal Tenenbaums* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Touchstone Pictures.

Anderson, W., Rales, S., Dawson, J., Rudin, S. (productores) y Anderson, W. (director). (2021). *The French Dispatch (of the Liberty Kansas Evening Sun)* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos-Alemania: Indian Paintbrush, Americal Empirical Pictures.

Anderson, W., Rudin, S., Coppola, R., Bamford, A. (productores) y Anderson, W. (director). (2007). *The Darjeeling Limited* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Fox Searchlight.

Bamford, A., Bettas-Begalin, T., Cleaud, P., Rucki, J., Saada, N. (productores) y Anderson, W. (director). (2007). *Hotel Chevalier* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Fox Searchlight.

Beatty, W. (productor) y Penn, A. (director). (1967). *Bonnie & Clyde* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros.

Dawson, J., Rudin, D., Anderson, W., Rales, S. M. (productores) y Anderson, W. (director). (2012). *Moonrise Kingdom* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Focus Features, American Empirical Pictures.

Griffith, D. W. (producción) y Griffith, D. W. (dirección). (1916). *Intolerance* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: The Triangle Film Corporation.

Hitchcock, A. (productor) y Hitchcock, A. (director). (1954). *Rear Window* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Houseman, J. (productor) y Ophüls, M. (director). (1948). *Letter from an Unknown Woman* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Rampart Productions, Universal Pictures.

Joffe, C. H. (productor) y Allen, W. (director). (1979). *Manhattan* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Jack Rollins & Charles H. Joffe Production.

Mendel, B., Schiff, P. (productores) y Anderson, W. (director). (1998). *Rushmore* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Touchstone Pictures.

Pastrone, G. (productor) y Pastrone, G. (director). (1914). *Cabiria* [cinta cinematográfica]. Italia: Italia Film.

Platt, P., Hargrave, C. (productores) y Anderson, W. (director). (1996). *Bottle Rocket* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

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

Truffaut, F., Charlot, G. (productores) y Truffaut, F. (director). (1959). *Les Quatre Cents Coups* [cinta cinematográfica]. Francia: Les Films du Carrosse.

## 9.0 LISTADO DE IMÁGENES

[Fig. 1]: Seitz, M. Z. (2015). *The Wes Anderson Collection*. Nueva York, EU: Abrams.

[Fig. 2]: Seitz, M. Z. (2015). *The Wes Anderson Collection*. Nueva York, EU: Abrams.

[Fig. 3]: Seitz, M. Z. (2015). *The Wes Anderson Collection*. Nueva York, EU: Abrams.

[Fig. 4]: Elaboración de la autora.

[Fig. 5]: Elaboración de la autora.

[Fig. 6]: Seitz, M. Z. (2015). *The Wes Anderson Collection*. Nueva York, EU: Abrams.

[Fig. 7]: Koval, W. (2020). *Accidentally Wes Anderson*. London, UK: Hachette.

[Fig. 8]: [https://www.researchgate.net/figure/Cabiria-Giovanni-Pastrone-1914-Authors-personal-collection\\_fig1\\_315652666](https://www.researchgate.net/figure/Cabiria-Giovanni-Pastrone-1914-Authors-personal-collection_fig1_315652666)

[Fig. 9]: <https://esculpiendoeltiempo.com/2016/10/31/intolerancia-intolerance-1916-de-david-wark-griffith/>

[Fig. 10]: <https://gradepunk.es/el-color-en-el-cine/>

[Fig. 11]: <https://www.vogue.es/living/articulos/wes-anderson-visita-madrid-isla-perros-cine-dore/33291>

[Fig. 12]: <https://www.filmaffinity.com/>

[Fig. 13]: Seitz, M. Z. (2015). *The Wes Anderson Collection*. Nueva York, EU: Abrams.

[Fig. 14]: [https://elpais.com/cultura/2016/08/27/actualidad/1472302487\\_808926.html](https://elpais.com/cultura/2016/08/27/actualidad/1472302487_808926.html)

[Fig. 15]: Seitz, M. Z. (2015). *The Wes Anderson Collection*. Nueva York, EU: Abrams.

[Fig. 16]: <https://www.fantasycloud.net/pero-esta-muerto-no-el-final-taxi-driver/>

[Fig. 17]: <https://www.culturaocio.com/cine/noticia-oscura-conexion-resplandor-doctor-sue-no-secuela-adaptacion-stephen-king-20190404101437.html>

[Fig. 18]: Seitz, M. Z. (2015). *The Wes Anderson Collection*. Nueva York, EU: Abrams.

[Fig. 19]: Seitz, M. Z. (2015). *The Wes Anderson Collection*. Nueva York, EU: Abrams.

[Fig. 20]: Seitz, M. Z. (2015). *The Wes Anderson Collection*. Nueva York, EU: Abrams.

[Fig. 21]: [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2014/07/22/martin-scorseses-taxi-driver/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2014/07/22/martin-scorseses-taxi-driver/)

[Fig. 22]: <https://mubi.com/es/films/manhattan>

[Fig. 23]: Fotograma extraído de la película *The Royal Tenenbaums* (Wes Anderson, 2001).

[Fig. 24]: [https://live.staticflickr.com/193/452261623\\_b9664922a3\\_b.jpg](https://live.staticflickr.com/193/452261623_b9664922a3_b.jpg)

[Fig. 25]: Fotograma extraído de la película *The Royal Tenenbaums* (Wes Anderson, 2001).

[Fig. 26]: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/NYC\\_Battery\\_Park\\_view.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/NYC_Battery_Park_view.jpg)

[Fig. 27]: <https://architizer.com/blog/practice/details/the-architecture-of-wes-anderson/>

[Fig. 28]: <https://lamanodelextranjero.com/2020/05/14/cuando-orson-welles-era-dios-ii-el-cuarto-mandamiento/>

[Fig. 29]: <https://www.newyorker.com/magazine/1934/09/29>

[Fig. 30]: <https://bottle-rushmore-tenenbaums.tumblr.com/post/98836694317/eric-chase-anderson-artwork-for-the-royal#notes>

[Fig. 31]: <https://bottle-rushmore-tenenbaums.tumblr.com/post/98836694317/eric-chase-anderson-artwork-for-the-royal#notes>

[Fig. 32]: Elaboración de la autora. Fotogramas extraídos de la película *The Royal Tenenbaums* (Wes Anderson, 2001).

[Fig. 33]: Elaboración de la autora. Fotogramas extraídos de la película *The Royal Tenenbaums* (Wes Anderson, 2001).

[Fig. 34]: Elaboración de la autora.

[Fig. 35]: Elaboración de la autora. Fotogramas extraídos de la película *The Royal Tenenbaums* (Wes Anderson, 2001).

[Fig. 36]: Elaboración de la autora. Fotogramas extraídos de la película *The Royal Tenenbaums* (Wes Anderson, 2001).

[Fig. 37]: Fotogramas extraídos de la película *The Royal Tenenbaums* (Wes Anderson, 2001).

[Fig. 38]: Seitz, M. Z. (2015). *The Wes Anderson Collection*. Nueva York, EU: Abrams.

[Fig. 39]: <https://www.murraymag.com/cajon-desastre/permiso-para-subir-a-bordo-bill-rumbo-a-italia/>

[Fig. 40]: <https://www.murraymag.com/cajon-desastre/permiso-para-subir-a-bordo-bill-rumbo-a-italia/>

[Fig. 41]: <https://www.murraymag.com/cajon-desastre/permiso-para-subir-a-bordo-bill-rumbo-a-italia/>

[Fig. 42]: <https://www.murraymag.com/cajon-desastre/permiso-para-subir-a-bordo-bill-rumbo-a-italia/>

[Fig. 43]: Elaboración de la autora.

[Fig. 44]: Seitz, M. Z. (2015). *The Wes Anderson Collection*. Nueva York, EU: Abrams.

[Fig. 45]: Elaboración de la autora. Fotogramas extraídos de la película *Life Aquatic* (Wes Anderson, 2004).

[Fig. 46]: Elaboración de la autora.

[Fig. 47]: Elaboración de la autora. Fotogramas extraídos de la película *Life Aquatic* (Wes Anderson, 2004).

[Fig. 48]: Elaboración de la autora. Fotogramas extraídos de la película *Life Aquatic* (Wes Anderson, 2004).

[Fig. 49]: Fotogramas extraídos de la película *Life Aquatic* (Wes Anderson, 2004).

[Fig. 50]: Seitz, M. Z. (2015). *The Wes Anderson Collection*. Nueva York, EU: Abrams.

[Fig. 51]: <https://www.espanol.marriott.com/hotels/travel/hamak-hotel-atlantic-hamburg-autograph-collection/>

[Fig. 52]: <https://www.espanol.marriott.com/hotels/travel/vieil-hotel-imperial-a-luxury-collection-hotel-vienna/>

[Fig. 53]: <https://www.traveler.es/experiencias/galerias/hoteles-mas-famosos-del-cine/2074>

[Fig. 54]: <https://www.locationshub.com/blog/2014/9/30/the-magnificent-locations-of-the-grand-budapest-hotel>

[Fig. 55]: <http://www.laescueladelosdomingos.com/2013/05/una-rosa-blanca-para-lisa.html>

[Fig. 56]: Fotogramas extraídos de la película *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014).

[Fig. 57]: <https://www.ultraswank.net/interior/the-grand-budapest-hotel-in-the-1960s/>

[Fig. 58]: Elaboración de la autora. Fotogramas extraídos de la película *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014).

[Fig. 59]: Elaboración de la autora.

[Fig. 60]: Elaboración de la autora. Fotogramas extraídos de la película *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014).

[Fig. 61]: Fotogramas extraídos de la película *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014).

[Fig. 62]: Fotogramas extraídos de la película *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014).

[Fig. 63]: Elaboración de la autora.

[Fig. 64]: Koval, W. (2020). *Accidentally Wes Anderson*. London, UK: Hachette.

[Fig. 65]: <https://ccmagazine.es/es/bar-luce-by-wes-anderson/>

[Fig. 66]: <https://www.ikea.com/es/es/rooms/living-room/gallery/>

[Fig. 67]: Elaboración de la autora.

[Fig. 68]: Elaboración de la autora.

[Fig. 69]: Elaboración de la autora.

[Fig. 70]: Elaboración de la autora.

[Fig. 71]: Seitz, M. Z. (2015). *The Wes Anderson Collection*. Nueva York, EU: Abrams.

[Fig. 72]: Seitz, M. Z. (2015). *The Wes Anderson Collection*. Nueva York, EU: Abrams.



**Trabajo Fin de Máster · 2022**