

Universidad Miguel Hernández de Elche
Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de
Elche

Comunicación Audiovisual

Trabajo Fin de Grado

Curso Académico 2021-2022



UNIVERSITAS
Miguel Hernández

Análisis estético de la filmografía de Wes Anderson

Aesthetic analysis of Wes Anderson's filmography

Alumna: Laura de José García
Tutor: Leónidas Ernesto Spinelli Capel

Modalidad B. Trabajo de experimentación
TFG.GCO.LSC.LDJG.220902.



Índice

1. Introducción.....	6
2. Objetivos.....	7
3. Estado de la cuestión.....	7
3.1 ¿Qué es estética?.....	7
3.2 Biografía.....	8
3.3 Antecedentes y referentes.....	9
4. Metodología.....	14
4.1 Resultados	15
5. Color.....	19
5.1 Color mediante programación.....	20
6. Conclusión.....	39
7. Bibliografía.....	40
8. Anexo.....	41

Resumen

Este Trabajo de fin de grado desarrolla un análisis desde una perspectiva estética de las diez películas que forman la filmografía del director de cine estadounidense Wes Anderson, desde 1996 hasta 2021. Hemos investigado sobre el concepto 'estética' aplicado al mundo cinematográfico, pudiendo encontrar muchas maneras de analizar los diferentes aspectos de una sola obra audiovisual. Este trabajo aplica un método inductivo en dos fases basado en la estadística por el que, a partir del análisis de una sola película, se consigue interpretar toda la filmografía sin llegar al análisis exhaustivo de cada uno de los films. Del mismo modo, experimentamos con el uso de la tecnología como apoyo al análisis estético de la paleta cromática representativa de cada película a través del algoritmo K-Means.

Palabras clave

Wes Anderson; análisis; cinematografía; estética; color; filmografía.

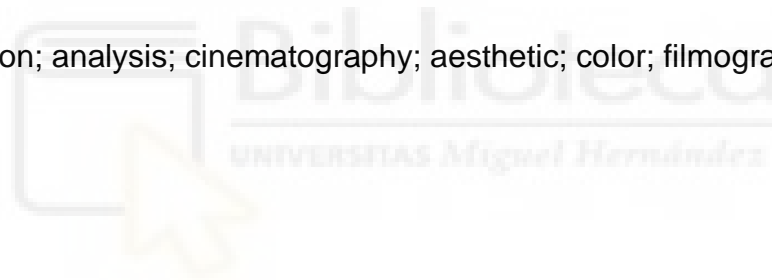


Abstract

This thesis develops an analysis from an aesthetic perspective of the ten films that make up the filmography of American film director Wes Anderson, from 1996 to 2021. We have investigated the concept of 'aesthetics' applied to the cinematographic world, being able to find many ways to analyze the different aspects of a single audiovisual work. This work applies a two-phase inductive method based on statistics whereby, from the analysis of a single film, it is possible to interpret the entire filmography without going to the exhaustive analysis of each film. In the same way, we experiment with the use of technology to support the aesthetic analysis of the representative chromatic palette of each film through the K-Means algorithm.

Keywords

Wes Anderson; analysis; cinematography; aesthetic; color; filmography.



Introducción

Los directores y directoras de cine como creadores o responsables de su obra artística, toman elementos de la realidad para deformarlos a gusto de sus intereses ofreciendo una experiencia estética determinada. Como proceso artístico, el cine primero se imagina, y luego se crea, y aunque no sea exactamente como la realidad, es el género que siempre parte de ella y crece reinterpretándola, cuestionándola, enriqueciéndola, o adornándola. Para hacer cine se necesitan ciertas herramientas y técnicas que ayudan al proceso de comprensión visual como la composición, unos objetos, unas personas, una ropa, una luz, un paisaje, una paleta de color predeterminada, (sonidos, música, fotografía) etc.

Como en toda experiencia artística encontramos un factor objetivo (el "qué percibimos", en este caso imágenes) y un factor subjetivo (el "cómo percibimos"). Este proceso conlleva una actitud de contemplación de la realidad, es un fenómeno fascinante y complejo. Teniendo en cuenta estos elementos se ha llevado a cabo un visionado exhaustivo de cada uno de los filmes del director de cine Wes Anderson extrayendo unos resultados que construyen su idiosincrasia. Además, hemos indagado especialmente en la colorimetría con ayuda de un algoritmo informático que nos ha permitido conocer el uso y significado del color que tanto caracteriza a este director.

Objetivos

Este trabajo persigue los siguientes objetivos:

- Comprender la experiencia estética implícita en el desarrollo de una propuesta cinematográfica.
- Analizar el proceso creativo y los elementos que se emplean para componer el universo cinematográfico en la filmografía del director de cine estadounidense Wes Anderson.
- Descomponer los filmes para así estudiar los elementos que crean la estética andersoniana es el método elegido para entender su idiosincrasia.

Estado de la cuestión

¿Qué es estética?

Como dice Román de la Calle en *Lineamientos de Estética* (1985), la experiencia estética es la que tenemos cuando entramos en relación con la belleza en la naturaleza o en el arte. El encuentro o el reconocimiento de la belleza genera en nosotros ciertas sensaciones, emociones y sentimientos. La realidad llega a nosotros a través de los sentidos, y nos afecta generando una sensación o sentimiento de placer. Esta experiencia se fundamenta en la sensibilidad: a través de los sentidos percibimos una realidad que origina en nosotros ciertas sensaciones, emociones y sentimientos que no siempre tienen porqué ser positivos, simplemente tiene un impacto en nosotros y nosotras.

Para construir una imagen fílmica es necesario preparar en un espacio determinado la disposición de los elementos que vayan a formar parte de la misma para su captación fotográfica. A la hora de construir un orden estético se deberá poner en consonancia todos los elementos pro fílmicos en pos de la

realización de la obra. Para ello, también deberemos tener en cuenta aspectos visuales y sonoros clave que nos servirán de guía tanto para crear como para ser capaces de analizar cualquier obra audiovisual desde esta perspectiva.

Breve biografía

Wesley Mortimer Wales Anderson es un director de cine, guionista, actor y productor nacido el 1 de mayo de 1969 en Houston, Texas. Su filmografía es conocida por un estilo único que lo hace distinguible, los personajes que crea se caracterizan por su excentricidad, ha creado una forma propia del uso del color y la composición, de la que no se ha deshecho hasta la fecha, así como del elenco de actores y actrices que aparecen en sus películas y cortometrajes.



Figura 1. Wes Anderson. Agencia EFE (2018)

La academia de Artes y Ciencias Cinematográficas estadounidense lo ha nominado a mejor guion original por *The Royal Tenenbaums* (2001), *Moonrise Kingdom* (2012), y *The Grand Budapest Hotel* (2014); además fue nominado a mejor largometraje de animación con *Fantastic Mr. Fox* (2009) y con *Isle of Dogs* (2018). Recibió su primera nominación a mejor dirección y mejor fotografía con su película *The Grand Budapest Hotel* (2014), y ganó con la misma un Bafta y un Globo de Oro. Hijo de Ann Anderson, agente inmobiliaria y arqueóloga, oficio que usaría como referente para el personaje de Etheline Tenenbaum, la madre de la familia Tenenbaum, interpretado por Anjelica Houston; y de Melver Leonard Anderson, publicista y dedicado a las relaciones públicas. Ambos tuvieron dos

hijos más, el pequeño, Eric, escritor y artista, ha trabajado junto a Wes en varias de sus películas creando diseños gráficos e incluso ha doblado la voz del personaje de Kristofferson en *Fantastic Mr. Fox* (2009). St John's School es el colegio donde se graduó en 1987, en Houston, lugar que usaría para producir su segunda película *Rushmore* (1998). Durante su juventud realizó muchas películas con la Super 8 que le prestó su padre, aunque nunca vieron la luz. Estuvo trabajando como proyccionista mientras terminaba de estudiar en la Universidad de Texas, Austin. Un buen día se cruzó con el que sería su nuevo compañero de piso y futuro compañero de proyectos audiovisuales Owen Wilson, en 1989, con quien empezó lo que acabaría siendo un largo y exitoso camino cinematográfico. (Warner, 2016, p.13-21)

Antecedentes y referentes

Es inevitable preguntarse qué recursos emplea Wes Anderson dentro de estos campos (fases de producción) al dar vida a los mundos que imagina. Para responder a esta pregunta debemos acercarnos a sus referentes e influencias, directores anteriores a él que toma como punto de partida en sus proyectos.

Su primer proyecto, *Bottle Rocket* (1996), no solo fue una señal de inicio de una carrera sino el nacimiento de un estilo propio. El texto que se lee a continuación es una traducción personal de una entrevista que Matt Zoller Seitz le hace a Wes Anderson en su libro publicado en 2013 que refleja el proceso de documentación e investigación del mundo cinematográfico que Anderson hizo por sí mismo:

En la librería de la universidad de Texas en Austin, tenían una colección bastante buena de libros sobre cine, e incluso podías ver películas allí, así que empecé a leer libros sobre directores de cine que me interesaban y después veía las películas, sin parar. Muchos de los libros eran sobre Fellini, Bergman, Truffaut y luego libros sobre Scorsese y Francis Coppola, y algunas pelis de los 70. Una de las colecciones más grandes de libros era de directores europeos en los 60. Y, además, había libros de John Ford y Raoul Walsh. También leí sobre Pauline

Kael. El hecho de leer todos estos libros me hizo interesarme por las películas que los directores mencionaban.

(Seitz, 2013: 41)

François Truffaut, uno de los grandes representantes de la Nouvelle Vague (la nueva ola francesa), ha influenciado a Anderson en la creación de historias en las que valientes adolescentes muestran su lado más sensible. Un mundo nuevo se abrió ante los ojos de Wes Anderson al descubrir, en un pequeño videoclub de Houston, el clásico de Truffaut *Los Cuatrocientos Golpes* (1959)

(Seitz, 2013: 78-79)



Fig. 2 Anderson, W. (1998) fotograma Rushmore.

Truffaut, F. (1959) fotograma Los Cuatrocientos Golpes.



Fig. 3 Ashby. H (1971) fotograma Harold and Maude.
Anderson (1998) fotograma Rushmore.

Martin Scorsese, a diferencia de muchos, halagó el primer film de Anderson, *Bottle Rocket* (1996), y se convirtió en su ejemplo a seguir tanto narrativo como técnico. En su primer obra Anderson incorpora su primer *whip pan* horizontal (un movimiento de cámara muy usual en las películas de Scorsese) que veremos presente en su filmografía.

Del director de cine indio Satyajit Ray podemos encontrar influencias en toda la filmografía del director. Pero es en *The Darjeeling Limited* (2007) donde mejor se aprecia, y así lo explica Anderson en la entrevista con Seitz:

Sentía que, con los años, era cada vez más y más fan de Satyajit Ray. Pero hubo una película que vi en Betamax, 'Teen Kanya', de la cual las dos primeras partes originales son mis favoritas de todos sus trabajos. Estaba viendo esas películas junto con las de Louis Malle y lo siguiente que supe es que estaba grabando 'The Darjeeling Limited' en India.

(Seitz, 2013: 203)

Al igual que Ray, el camarógrafo Louis Malle también realizó varios documentales en la India que le inspiraron y empujaron a crear una historia similar. Jacques Cousteau, un explorador y biólogo marino francés por el que Anderson sentía devoción y que le sirvió para realizar todo un film basándose en él y su historia: *The Life Aquatic* (2004)



Fig. 4 Landsburg, A. (1968) Fotograma El mundo submarino de Jacques Cousteau.



Fig. 5 Anderson, W. (2004) Fotograma The Life Aquatic.

Otro gran referente fue Orson Welles, sobre todo con su película *The Magnificent Ambersons* (1942), en la que la trama ocurre en una gran mansión casi idéntica a la que aparece en *The Royal Tenenbaums* (2014). Anderson asegura que Welles es de sus directores de cine favoritos y uno de los primeros con los que aprendió a entender el séptimo arte. (Seitz, 2013: 120)

Personalmente creo que *Isle of Dogs* (2018) es todo un homenaje al clásico director japonés Akira Kurosawa. Además de una clara referencia al director Yasujiro Ozu por el uso de los tan característicos planos estáticos y los dramas familiares que tanto recuerdan a *Cuentos de Tokio* (1953) del director japonés.

Charles M. Schulz, mítico historietista norteamericano y creador de la tira cómica Peanuts, cuya visión de la vida desde una perspectiva humorística sin dejar de lado su parte cruda, dejó una grandísima huella en Anderson:

Peanuts me marcó mucho, teníamos todas las colecciones de cada tira. Y además, en ellas salía todo el proceso de diseño de los dibujos. Nos encantaba The Great Pumpkin pero el especial de navidad me marcó realmente. Hay una cosa que Charles Schulz ha inventado que es la apariencia de estos personajes y el espíritu que encarna cada uno, el protagonista está deprimido, y esa es básicamente su principal característica como personaje. Eso es algo increíble de base, pero luego tienen esas voces que son dobladas por niños pequeños, la manera en la que se trabaja la animación, el guion, la idea de la comercialización de la navidad y lo deprimente que es, es fantástico.

(Seitz, 2013: 98-99)

Georges Remi, más conocido como Hergé, historietista belga y creador de 'Las Aventuras de Tintín', un personaje entre adolescente y adulto, dedicado al periodismo y a los casos sin resolver, también forma parte de las influencias de nuestro director. La composición de cada uno de los planos que crea Anderson está tan meticulosamente cuidada como cualquier viñeta de Hergé.

Para terminar, es imperativo mencionar 'The New Yorker' que tanto ha dado a Anderson, sobre todo en su último proyecto, *The French Dispatch* (2021). Él mismo cuenta que esa aguda visión intelectual de la ciudad de Nueva York, su ingenio y sagacidad narrativa, las viñetas cómicas que sobrepasan lo divertido, y las discretas críticas literarias que le han acompañado durante tantos años, crearon la necesidad de homenajear a esta ya clásica revista. (Morrison, S. 2021: 1)

Metodología

El estudio de cualquier obra cinematográfica se puede llevar a cabo siguiendo diferentes perspectivas en cuanto al análisis que se haga de ella. Por el momento, no existe ninguna metodología concreta para el análisis o estudio de la estética de toda una filmografía correspondiente a un solo autor o autora.

Jean Renoir, afirmó en Cahiers du Cinéma que: “Después de haber realizado un gran número de filmes, de un modo consciente o inconsciente, considero que he rodado solamente una única película desde que empecé y es siempre la misma.” (Renoir, 1989: 250)

Así podemos determinar una posible opción para analizar la estética de toda una filmografía, una sola película equivaldría a todas las demás de su mismo creador. Este método consiste en desarrollar dos fases que partirán de unas premisas que nos llevarán a unas conclusiones generales. En la primera se analizará la estética de una película que se considere la más representativa de la filmografía de Wes Anderson. Seguidamente, la segunda fase consistirá en comprobar que todos los elementos conclusivos extraídos del análisis de esa película representativa aparecen también en el resto de películas. De esta forma, al igual que con la estadística, conseguiremos, a partir de un número de muestras, unos componentes comunes que definen la estética de un conjunto de filmes o una pieza audiovisual.

Como obra representativa, de los nueve largometrajes realizados por Anderson, hemos tomado *The Grand Budapest Hotel* (2014), una obra relacionada con el estilo y la madurez del director. *The Grand Budapest Hotel* (2014) es la película con más repercusión y más número de premios y nominaciones recibidas.

Considerada esta obra ejemplar como síntesis estilística, nos enfrentamos al segundo paso de esta primera fase, que consiste en el visionado de la obra y su análisis representativo.

Para el análisis del color hicimos uso del algoritmo informático K-Means, un método utilizado para la segmentación de imágenes por color, lo cual nos permite analizar la colorimetría de cada film a través de un número de fotogramas.

Resultados

Una vez identificados todos los elementos frecuentes: composición, color, arte, fotografía, sonido etc. y sus variaciones, analizamos estos elementos en el resto de la filmografía para comprobar su nivel de coincidencia.

Seguidamente seleccionamos no solo los elementos que coincidían con *The Grand Budapest Hotel* (2014) sino aquellos que también frecuentaban entre el resto de películas, dando como resultado lo que ya podríamos definir como los rasgos idiosincrásicos de la filmografía de Wes Anderson, siendo estos un total de dieciséis:

Atrezzo:

1. Obras de arte (pinturas, esculturas, libros, obras de teatro, películas)
2. Comida
3. Accesorios en la cabeza (boinas, sombreros, gorros, tocados)
4. Bigotes
5. Prismáticos
6. Listas y anotaciones en papel
7. Aparatos electrónicos desfasados
8. Medios de transporte

Recursos fílmicos:

9. Fuente tipográfica 'Futura'
10. Simetría
11. *Traveling*
12. Plano cenital
13. *Whip Pan*
14. Cámara lenta

Color:

15. Colores tierra y de la naturaleza
16. Intensidad cromática

La segunda fase del método permite, no solo confirmar que los elementos que se han encontrado en la primera fase son recurrentes a lo largo de la filmografía, sino también aglutinarlos en torno a esas constantes que hacen posible definir de modo preciso la estética del autor objeto de estudio.

Wes Anderson ha adquirido e interiorizado una forma específica de contar historias a través de la cámara, y desde sus inicios hasta ahora ha confiado siempre en el director de fotografía estadounidense Robert Yeoman para hacerlo posible. Teniendo en cuenta esos elementos pro fílmicos que crean una estética definida, y habiendo diseccionado cada film, hemos analizado cuál es la forma en la que Anderson y Yeoman deciden dar forma al universo andersoniano, desde el cuadro hasta la paleta cromática.

Los saltos de formato son habituales en las películas de Wes Anderson, aunque su razón de uso no siempre es la misma. Un motivo sería ubicar temporalmente la historia y al espectador, esta técnica se puede apreciar en *The Grand Budapest Hotel* (2014), aquí la primera parte de la película, situada en 1980, está rodada en un aspecto de 1:85:1, cuando la historia se sitúa en 1960 en anamórfico 2:4:1 y el último cambio se da situados en 1930 representado por un aspecto académico de 1:37:1. Algo parecido ocurre en *The French Dispatch* (2012) aunque por diferentes motivos. La mayor parte de la película está rodada

en el aspecto académico 1:37:1, sin embargo, usaron también el aspecto anamórfico 2:39:1 en breves ocasiones durante la película para aportar mayor dinamismo.

Otro aspecto clave es el uso que Anderson le da a la composición de la imagen. Un rasgo más que evidente es la simetría, si dibujáramos una línea vertical en medio de un fotograma de cualquier película se puede ver que los elementos de la imagen están ubicados según una base simétrica. Esto se da porque existe una intencionalidad céntrica de la imagen dando como resultado una composición armoniosa.

La mayoría de planos de Anderson buscan un equilibrio destacado, algo que no consigue solamente con la cámara, también se ayuda de la luz, el set, los personajes y sus vestimentas. Cada elemento está perfectamente colocado, no verás veremos nada que pueda desequilibrar la composición del plano. En cualquiera de sus películas, la mayoría de planos consisten en una posición estática de la cámara, a la altura exacta de la mirada del personaje que vemos o que mira (plano subjetivo), rara vez nos encontraremos un plano realizado con cámara al hombro.

Anderson pretende crear espacios pensados para la cámara, no para habitarlos, lo que nos recuerda la técnica del *dollhouse look* (estilo casita de muñecas) donde la única funcionalidad de lo mostrado es ser visto forzosamente de una determinada manera, al igual que cuando abrimos una casa de muñecas. Toda esta perfección crea una ausencia de realismo que forma parte de esa estética a conseguir.

El complejo diseño de producción que hay detrás de cada plano no sería posible sin la habilidad de Robert Yeoman con las lentes anamórficas. Estas lentes angulares extremadamente amplias permiten abarcar muchísimo espacio en la imagen. En *Rushmore* (1996), *The Royal Tenenbaums* (2001), *The Life Aquatic* (2004) y *The Darjeeling Limited* (2007) usaron el formato panorámico anamórfico con unas lentes de 40mm:

Supongo que siempre me ha gustado ir al cine y ver una película con un encuadre más ancho. Prefiero grabar una escena donde no tengamos que cortar y puedan salir los tres personajes juntos en cámara y grabarlo de forma que parezca que los tres están cerca de ti aunque así no sea. Incluso si ves la película en un iPod, ese formato tiene la forma perfecta para contar una historia.
(Seitz, 2013: 86-87)

Whip pans y *whip tilts* (lo que en español entenderíamos como un barrido panorámico) son la marca de la casa. Consisten en mover la cámara de un punto fijo A a un punto fijo B rápidamente. Según Yeoman para una entrevista con *Cooke Optics TV* (Yeoman, 2020), esos movimientos de cámara son diseñados previamente y después el mismo Wes los incluye en la animática (audiovisual formado por dibujos representativos de cada plano montados de forma correspondiente a la trama). Además, afirma que estos movimientos los hace en un *fluid head tripod*, es decir, un trípode que permite movimientos muy rápidos de la cámara, el truco que revela es que la clave técnica es empezar en una posición muy incómoda para el plano A, y que el plano final o el B sea la posición cómoda que se toma de referencia para terminar el movimiento de la cámara.

Otro movimiento muy característico en las películas de Anderson son los *travellings* paralelos, su función es perseguir el movimiento de un personaje de modo horizontal. Para satisfacer el gusto de Anderson por los *travellings* paralelos extra largos, utilizan un *dolly* con vías larguísimas que recorren muchos metros para seguir las tomas más largas. En los casos en los que ese *travelling* necesita moverse en otras direcciones también hacen mucho uso del *technocrane*, una especie de grúa en la que colocas la cámara a utilizar en el cabezal extremo, esta grúa es movida por un operador de cámara, es muy útil para movimientos más complicados que no podrían hacerse con maquinaria tradicional o en escenas que impliquen que el equipo se aleje de la acción.

Slow motion (cámara lenta), otro efecto que forma parte de cada una de las películas de Wes Anderson. Según Yeoman (Yeoman, 2020) lo utiliza para acentuar lo que el personaje está sintiendo en ese momento, el tiempo se ralentiza. Anderson escoge cuidadosamente cuándo usar la cámara lenta de una

forma muy razonada y especial. En la escena, al principio de la película *The Darjeeling Limited* (2007), en la que Peter L. Whitman (Adrien Brody) persigue al tren corriendo para intentar subir, se grabó a cámara lenta a 156 fotogramas por segundo, esa escena se puede considerar todo un logro sabiendo que el *dolly*, en el que va sentado el operador de cámara, lo desplazaron empujándolo a la misma velocidad que se movían Brody y el tren.

Generalmente Wes evita la sobre estilización de los sonidos, es decir, siempre son muy precisos, ligeros y muy naturales, no distraen, a no ser que quiera usarlo para hacer alguna declaración. Las canciones o música elegidas en las pelis de Anderson son de género folk o euro rock, desde temas originales hasta canciones de su infancia, siempre con la intención de reforzar la intención o la energía de la escena.

Pocas excepciones ha habido que sirvan de razón de peso para que Robert Yeoman deje un plano poco iluminado, incluso para las escenas en las que la luz nocturna lo implica, todos los elementos de la imagen pueden verse con total claridad. Según el propio director de fotografía siempre intenta no imponer luz artificial cuando se puede usar la natural, y además, prefiere que aquello que se muestra en pantalla no parezca que está iluminado, es por eso que utiliza muy frecuentemente difusores de luz para crear una luz suave. Trabaja con fuentes lumínicas que le permitan conseguir la máxima naturalidad posible, el resultado es óptimo, tanto que a veces parece que haya estado de brazos cruzados en el set de rodaje. (Yeoman, 2020)

Color

En las películas de Wes Anderson es Adam Stockhausen el que suele encargarse del diseño de producción, donde el color es una tarea más. Para llegar a crear estos esquemas de color, desentrañan cada matiz que caracterice a los personajes, a la localización y a la época en la que se basa la historia, dando como resultado un juego de color con la luz, los personajes y objetos que produce un efecto visual muy atractivo en el ojo del que mira. Los espectadores de cinematografía tienen poca memoria cromática en lo que se refiere a memoria

a corto plazo en medios digitales, pero cuando Anderson acentúa ciertos colores, crea una relación directa entre un color y cada una de sus películas.

Esto hace que sus películas sean tan fácilmente reconocibles. Otro aspecto que le caracteriza es el contraste entre la elección del color para una escena y la acción que sucede en ese momento, en el caso de Anderson es totalmente contradictorio. Lo que puede entenderse como una escena emotiva y trágica se percibe con los colores más intensos y brillantes del esquema de color correspondiente.

Es habitual utilizar la teoría del color (Goethe, 1810) para crear esquemas cromáticos, normalmente se usan colores llamativos, luminosos y saturados para momentos felices, o colores más oscuros y desaturados para los momentos en los que la alegría brilla por su ausencia. En el tono, la saturación y la luminosidad podemos decir que Wes Anderson tiende a seleccionar colores primarios, como el amarillo el azul y el rojo. En los casos en los que la imagen está más desaturada se aprecia un cambio en el tono. El universo de Anderson es colorido y brillante, aunque eso tan solo sea una fachada.

Color mediante programación

Decidimos desarrollar el apartado de análisis de color de forma independiente al resto ya que estimamos este como el rasgo idiosincrásico más reconocido de la filmografía de Wes Anderson. Para ello consideramos hacer un estudio de los esquemas de color de cada película para llegar a conocer cuáles eran los colores que más representaban a la estética andersoniana. Teniendo en cuenta que, son ocho películas las que consideramos estudiar, y que cada una tiene una duración mínima de 90 minutos y que cada segundo son 24 o 25 fotogramas, llegamos a la conclusión de que la mejor opción era analizarlo mediante programación. El proceso ha sido el siguiente:

Primero se extrajo de las ocho últimas películas: *The Royal Tenenbaums* (2001), *The Life Aquatic* (2004), *The Darjeeling Limited* (2007), *Fantastic Mr. Fox* (2009),

Moonrise Kingdom (2012), *The Grand Budapest Hotel* (2014), *Isle of Dogs* (2018) y *La Crónica Francesa* (2021), una muestra de entre cuarenta y cincuenta imágenes de cada película que representan el esquema cromático de la misma. Para la obtención de los colores dominantes de cada imagen se ha utilizado el algoritmo K-means. Se trata de un método de agrupamiento o "clusterización" que tiene como objetivo la partición de un conjunto de "n" observaciones en "k" grupos en el que cada observación pertenece al grupo cuyo valor medio es más cercano.

Este algoritmo es utilizado comúnmente para la segmentación de imágenes. La segmentación es uno de los problemas generales del campo de la visión artificial y consiste en dividir una imagen digital en varias regiones (grupos de píxeles) denominadas segmentos. La segmentación de una imagen se puede basar en color, intensidad, textura o segmentación semántica. La segmentación por color consiste en clasificar píxeles exclusivamente por su color, que es el rasgo que nos interesa.

El algoritmo consiste en fijar k centroides iniciales en el espacio de datos (en este caso el espacio RGB de los píxeles de la imagen). Cada K centroide se podría definir como un píxel. Se generan K grupos, siendo los pertenecientes a cada grupo los píxeles con color más cercano al centroide. Una vez establecidos los grupos, se recalcula el centroide obteniendo el color mediano de cada grupo, y se vuelven a generar los grupos.

Se han utilizado un total de 360 imágenes correspondientes a las ocho películas antes mencionadas de la filmografía de Wes Anderson descartando *Bottle Rocket* (1996) y *Rushmore* (1998) ya que en ambos filmes no es visible un estilo cromático definido todavía por el autor. A continuación, muestro un ejemplo en tres pasos del proceso por el que han sido sometidas las imágenes que he programado con este algoritmo.

Primer paso:



Fig. 6 Anderson, W. (2014) Fotograma The Grand Budapest Hotel.

Segundo paso:



Fig. 7 Anderson, W. (2014) Fotograma The Grand Budapest Hotel.

Tercer paso:



Fig. 8 Elaboración propia

Muestras y resultado en *The Royal Tenenbaums* (2001)



Fig. 9 Anderson, W. (2001) *The Royal Tenenbaums*.



Fig. 10 Elaboración propia.

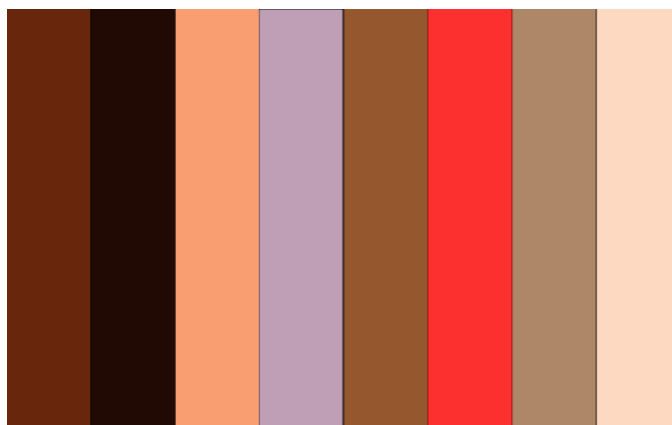


Fig. 11 Elaboración propia.

En estas imágenes obtenemos como resultado una paleta equivalente al esquema de color que corresponde a una historia familiar. El rojo, el rosa y diferentes tonos verdosos y ocres aparecen reiteradamente durante toda la película, usar colores que transmiten esperanza en escenas tan deprimentes tiene sentido cuando conocemos el concepto que tiene Wes Anderson de la figura paternal.

Aquí Royal Tenenbaum (Gene Hackman) en su personaje de padre de familia adquiere un papel tan problemático e inmaduro que la trama se centra en él y el caos que genera a su alrededor. Y lo mismo ocurre con el personaje de su hijo Chas Tenenbaum (Ben Stiller), estos personajes son la principal fuente de problemas en sus respectivas familias, todos son igual de egoístas y, ¿qué mejor color que el rojo para representar ese egocentrismo que todos padecen?

Con el rosa nos transmiten hogar y el vínculo afectivo entre la familia. La mansión Tenenbaum es rosa, los pantalones del mayordomo son rosas, cuando Gene enferma y la familia se une gracias a él, lleva una bata rosa, sin embargo, cuando se aleja lleva una corbata roja.

Muestras y resultados en *The Life Aquatic* (2004)

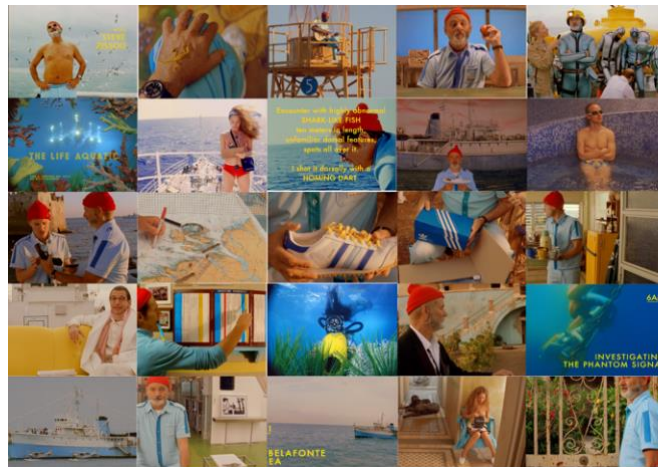


Fig. 12. Anderson, W. (2004) *The Life Aquatic*



Fig. 13 Elaboración propia.

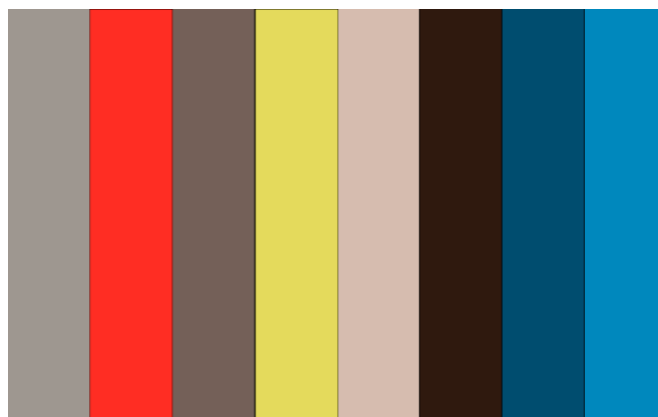


Fig. 14 Elaboración propia.

En los resultados obtenidos con este film sacamos tres colores que destacan del resto en el esquema cromático, el rojo, el azul, y el amarillo. Al igual que he comentado en el caso de *The Royal Tenenbaums* (2001), aquí Steve Zissou (Bill Murray) encarna un personaje con características similares, padre problemático con aires de tristeza que en este caso persigue un objetivo que le lleva a involucrar a más personas en sus aventuras.

El rojo para Steve es poder sobre sí mismo y su equipo, aunque a veces se percibe en un sentido de joven entusiasta. El gorro, de un rojo que, junto con la saturación de la imagen destaca de todo lo demás, consigue destinar nuestra mirada a los personajes, a lo que dicen y sienten, y con el azul de sus uniformes de equipo consiguen camuflarse con el fondo azul del cielo y del mar.



Muestras y resultados en *The Darjeeling Limited* (2007)



Fig. 15 Anderson, W. (2007) *The Darjeeling Limited*

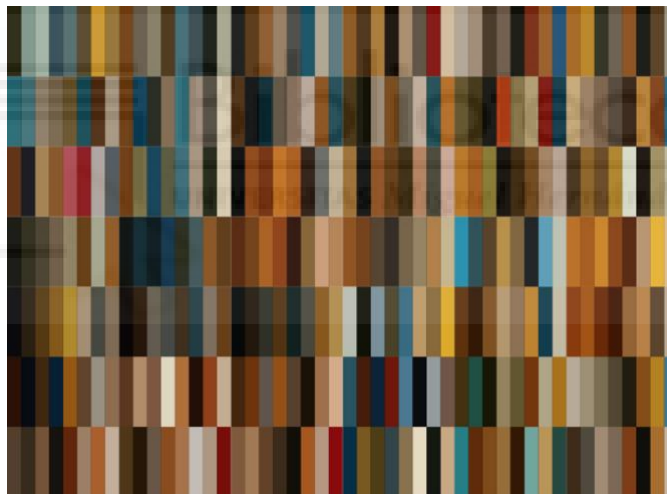


Fig. 16 *Elaboración propia*

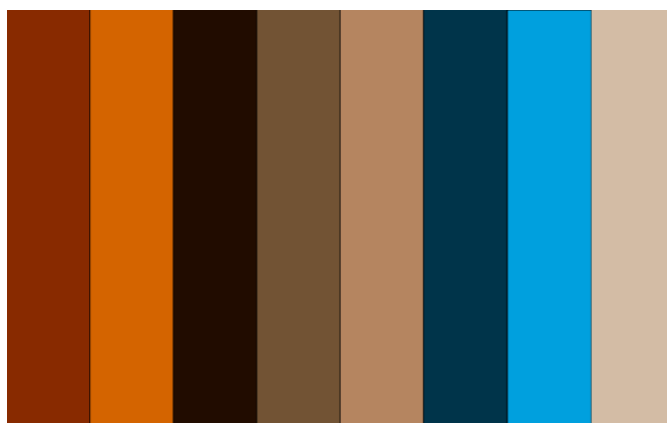


Fig. 17 *Elaboración propia*

Esta es una película en la que, una vez más, la trágica muerte del padre de estos tres hermanos propicia a que estos se embarquen en una aventura, con intenciones espirituales, que les llevará por diferentes vías a lo largo de la trama.

En *The Darjeeling Limited* (2007) el rojo representa la figura paterna, lo podemos ver en un coche (Porsche rojo) del difunto padre, o en antiguo frasco de perfume también de este, o en el collar de flores típico hindú que lleva Peter L. Whitman (Adrien Brody), casualmente el hermano más vinculado a su padre. Sin embargo, en este film el esquema de color no gira en torno al rojo, sino al azul y a tonos ocres. El color que más destaca es el azul.

Curiosamente, siguiendo, la teoría del color, el azul significa estabilidad, relajación e introspección, pero *The Darjeeling Limited* (2007) es de todo menos eso, el tren que les lleva por la India solamente para cuando se avería, el trayecto de los tres hermanos, ya sea en tren, en bici, en moto o a pie nunca para.

En India el color del azafrán, una mezcla entre naranja y amarillo, es el color sagrado y simboliza el coraje, sacrificio y la renuncia de los bienes materiales.

Muestras y resultados en *Fantastic Mr. Fox* (2009)



Fig. 18 Anderson, W. (2009) *Fantastic Mr. Fox*

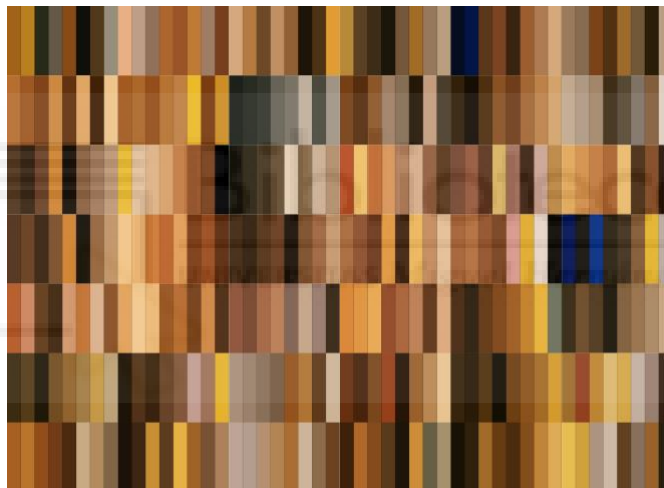


Fig. 19 Elaboración propia

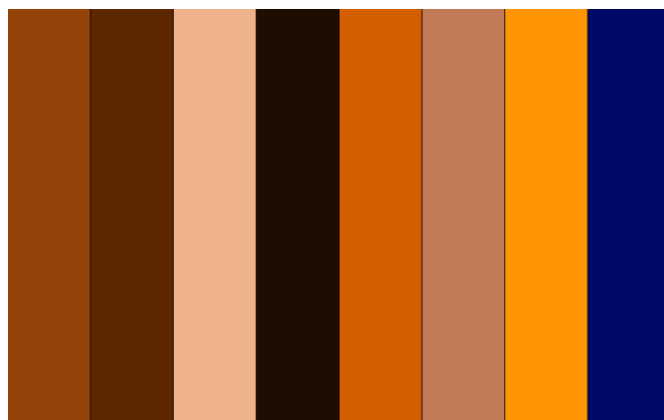


Fig. 20 Elaboración propia

Fantastic Mr. Fox (2009) es amarillo. El esquema de color se basa en este y en todas sus posibles variaciones y tonalidades, incluso todo aquello que debería ser verde, como cualquier paisaje natural, es ocre.

El amarillo es un color muy pueril, y no es casualidad, esta película está basada en la novela infantil *Fantastic Mr. Fox* de Roald Dahl (1970). El uso de colores cálidos lo convierte en una película muy fácil de ver, además el color del vestuario de los personajes, y del propio pelaje de estos se involucra perfectamente con la paleta de color. Es una película llena de vitalidad que cumple con la época en la que se basa (1960) aportando energía a la trama y precisión en la producción.

Siguiendo en la misma línea, esta película toca aspectos de la vida que lejos está del entendimiento de cualquier niño o niña, problemas matrimoniales, una vocación reprimida, crisis de mediana edad... todo ello camuflado bajo una composición de ocre que no te permite pestañear. Un efecto que consigue Anderson con *Fantastic Mr. Fox* (2009) es el llamado efecto camuflaje, donde los personajes se mezclan cromáticamente con el fondo y con su alrededor, de esta forma consigue también enfatizar los matices de los tejidos de la ropa, el pelo de los personajes o las expresiones de estos.

En general los colores neutros son utilizados para aportar equilibrio a las tonalidades amarillas, para así evitar que nuestro cerebro intente corregir esos colores que no se adecúan a nuestra realidad. En definitiva, *Fantastic Mr. Fox* (2009) es felicidad, energía, sentido del humor, diversión, y extroversión, todo ello pintado de amarillo.

Muestras y resultados en *Moonrise Kingdom* (2012)



Fig. 21 Anderson, W. (2012) *Moonrise Kingdom*



Fig. 22 *Elaboración propia*



Fig. 23 *Elaboración propia*

En la paleta de resultados de *Moonrise Kingdom* (2012) podemos ver un conjunto de colores que nos transmiten naturaleza, además de curiosidad. Al igual que en *Fantastic Mr. Fox* (2009) es una película que con su esquema cromático transmite acción, frescura y diversión.

En el caso de *Moonrise Kingdom* (2012) la trama se centra en el concepto del amor joven y la pérdida de la juventud a través de la historia de dos pre adolescentes que nacen en un universo formado por un grupo Scout y familias desestructuradas. Aquí el amarillo adquiere un valor que hasta ahora no habíamos visto en los anteriores filmes de Anderson, hablo de optimismo, el que absorben los protagonistas para llegar a la X de sus mapas.

Podemos verlo en los uniformes que lleva el grupo de Scouts, la tienda de campaña o la maleta de Suzy (Kara Hayward). Este largometraje de apariencia vintage sí que hace coincidir la trama con el tratamiento del color, cada elemento simbólico y cada personaje es representativo de las motivaciones o problemas que acarrearán. Junto con el verde, hacen de la historia un lugar estimulante que invita a la acción. Sam (Jared Gilman) y Suzy Bishop (Kara Hayward) están en una edad de cambio, a través de este fenómeno natural, y con el uso del verde, aparecen nuevos principios, se pone en marcha el crecimiento y la regeneración de dos personas que no pierden la esperanza.

Muestras y resultados en *The Grand Budapest Hotel* (2014)



Fig. 24 Anderson, W. (2014) *The Grand Budapest Hotel*



Fig. 25 *Elaboración propia*



Fig. 26 *Elaboración propia*

Como vemos en la paleta del esquema de color resultante de este film, existe una división de dos paletas en una. *The Grand Budapest Hotel* (2014) cuenta una historia de un famoso hotel ubicado en una ciudad ficticia desde dos puntos temporales que se conectan, y la exigencia de Anderson por cumplir con las bases estéticas de cada época hizo que la gama de colores del hotel en 1932 estuviera formada por paredes rojas, morados opulentos y rosas pastel apetecibles, en contraposición con la de 1968, formada por naranjas tostados, verdes apagados y tonos madera.

Son dos paletas totalmente diferentes que aportan fidelidad a la narrativa y que, además ayudan al espectador a ubicarse temporalmente. Estas dos paletas también representan el estatus del hotel así como su prestigio entre el resto de hoteles, que va decayendo con el paso de los años. El Gran Hotel Budapest es rojo, morado y rosa, estos colores representan elegancia y finura, los trabajadores del hotel están caracterizados con ese morado que con el contraste de las alfombras rojas destacan de entre la multitud hospedada y desvían nuestra mirada hacia aquello que traman Monsieur Gustave (Ralph Fiennes) y Zero (Tony Revolori).

En la aparición del grupúsculo de militares que intervienen en el devenir de los protagonistas vemos representador en ellos unos tonos grises y negros mientras que el rosa pastel y el azul celeste correspondiente a la pastelería Mendl's resalta de entre lo demás como símbolo del bien.

Es también en *The Grand Budapest Hotel* (2014) donde podemos apreciar de forma clara un momento de conexión entre acción y uso del color, se da cuando Monsieur Gustave es asesinado y la imagen cesa a blanco y negro para resaltar un momento trágico. En esta y en el resto de películas, cada fotograma es una gran composición cromática impecable de la que no te puedes olvidar.

Muestras y resultados en *Isle of Dogs* (2018)

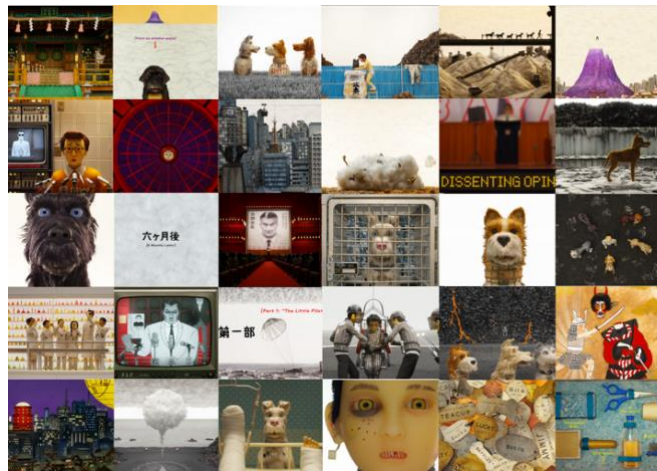


Fig. 27 Anderson, W. (2018) *Isle of Dogs*

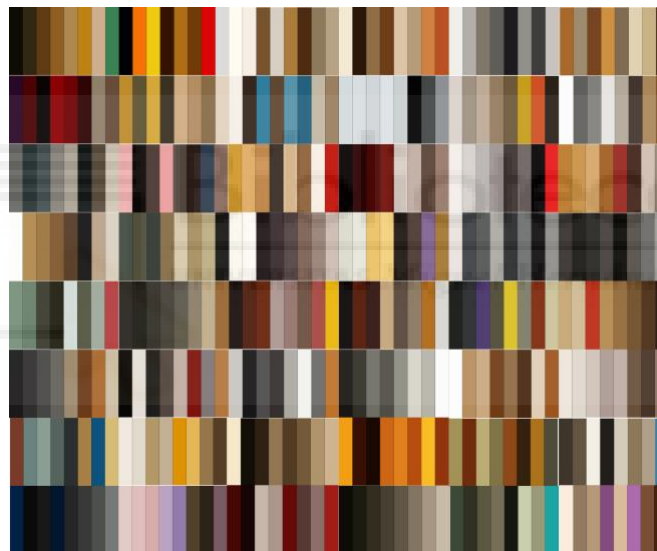


Fig. 28 Elaboración propia



Fig. 29 Elaboración propia

En *Isle of Dogs* (2018) encontramos una historia de apariencia infantil, protagonizada por un niño y por perros que hablan, pero con un fondo profundamente adulto y maduro. Esta historia que trae consigo cuestiones que podrían catalogarse como “serias” vienen representadas por colores neutros en lo general y otros más vivos en pequeñas dosis, que sería el caso del color rojo simbolizando el mal en el universo japonés de Anderson. En esta ciudad ficticia, el Mayor Kabayashi, a causa de una saturación canina decide deshacerse del máximo número de perros para enviarlos a Isla Basura. Este dictador relacionado con la violencia, la muerte y el poco corazón pone de manifiesto el poder que tiene el color rojo al usarlo en relación a aspectos negativos dentro de cualquier historia.

Gran parte de la película se ubica en Isla Basura, un lugar casi inhóspito, sucio, con aires de vertedero en el que resalta el color plata, los tonos grisáceos y neutros. Es un lugar sin emociones, donde los perros que han sido desechados forman pelotones para intentar sobrevivir. El color plata es usado en la actualidad como símbolo de futuro, en este caso representa una posible sociedad sin libertad en la que la innovación espacial se convierte en algo habitual. También adquiere una connotación de protección, como el forro de plata, una metáfora de prosperidad y esperanza en situaciones tristes como la de Atari (Koyu Rankin).

El uso de este color, considerado neutro dentro de los metálicos, también ayuda a destacar el resto de colores, como el púrpura que aparece en diversas ocasiones generando un contraste importante en la composición cromática. Es un color que aporta mucho misterio a la trama, se usa para iluminar el cielo de la ciudad de Kabayashi, con este color el ambiente que se respira crea más incertidumbre que certeza en el espectador.

Los colores azul, verde y rosa van apareciendo conforme los protagonistas avanzan, estos colores reflejan una interpretación del amor que siente el protagonista con la comunidad canina y más concretamente con su mascota. Cuanto más se acercan a su objetivo más visible es el empleo de colores más llamativos y con mucha más luminosidad.

Muestras y resultados en *The French Dispatch* (2021)



Fig.30 Anderson, W. (2021) The French Dispatch

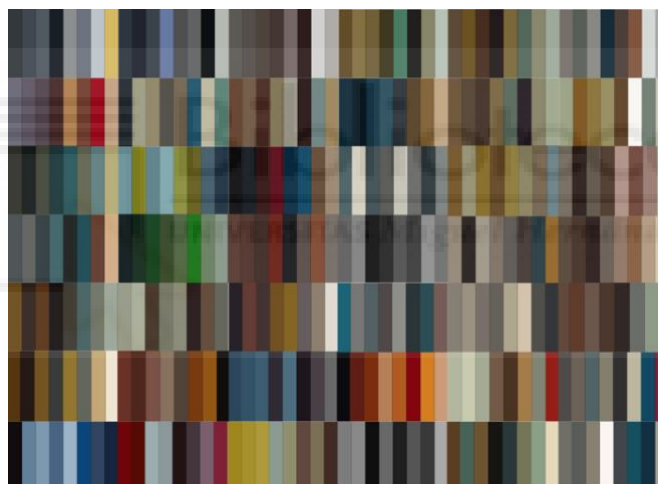


Fig. 31 Elaboración propia



Fig. 32 Elaboración propia

Esta película es todo un festival cromático. Como se puede ver tanto en la imagen de muestras como en el resultado cromático se han utilizado colores muy variados para las diferentes historias narradas. Por ejemplo, la ciudad francesa ficticia de Ennui-sur-Blassé creada por Anderson está repleta de colores cálidos ya que se trata de una ciudad pequeña, acogedora y tradicional. Así como la redacción del periódico sobre el que gira toda la trama, haciendo uso del amarillo y tonos naturales como el marrón y el caqui para representar todo un largo recorrido de historia y trabajo como el que puede tener cualquier periódico antiguo.

El film varía entre dos esquemas cromáticos, uno en blanco y negro y otro de colores totalmente diferentes entre sí pero que no llegan a descuadrar. La parte de la película "*La obra maestra de cemento*" que trata sobre obras de arte, desde su proceso de elaboración hasta el coleccionismo, es enteramente en blanco y negro, aunque hay tan solo un momento en el que vemos color, es cuando la cámara enfoca las obras de arte, mostrando su máxima expresión artística, esta elección sea muy probablemente para resaltar el arte en sí mismo. En "Revisiones de un manifiesto", una crónica que habla sobre la muerte y el amor durante unas revueltas estudiantiles, pasa todo lo contrario, es todo color.

Y en la tercera y última parte, "El Comedor Privado del Comisario Policía", una historia de secuestros, drogas y cenas con clase, empieza en color, ajustando la paleta de color, con colores cálidos, a la época en la que se basa (1970), pero cambia a blanco y negro en el momento en el que el periodista empieza a relatar sus vivencias. Estos saltos de esquemas cromáticos hacen de *La Crónica Francesa* una obra muy dinámica de colores muy eclécticos que siguen la norma andersoniana además de diferenciar los puntos de vista desde los que se narra cada historia.

Conclusión

Para Anderson el color tiene una doble funcionalidad, no fácil de ejecutar, pero que en su caso resulta siempre exitosa: como herramienta para apoyar y enfatizar la narrativa de la acción y para generar relaciones emocionales y simbólicas con nosotros y nosotras.

Este trabajo ha tratado de resolver las diferentes cuestiones estéticas cinematográfica trae consigo de una forma no exacta pero sí aproximada. De igual manera hemos conseguido comprender cuáles son esos rasgos que completan la idiosincrasia de la filmografía de Wes Anderson y constatar que el método de análisis aplicado es totalmente válido para esta y el resto de filmografías existentes.

Finalizado el proceso de análisis podemos sacar en claro que la estética cinematográfica de Wes Anderson es literalmente única, pero que esa exclusividad lleva consigo un bagaje lleno de historia del cine y muchos fracasos que terminaron dando fruto. Su universo de fantasía al mínimo detalle consigue que la experiencia estética que nos brinda especialmente con la composición y el color sea cuanto menos inolvidable. A lo largo de esta investigación he conseguido sumar conocimientos sobre el proceso de diseño conceptual de Wes Anderson y del equipo que colabora con él en sus proyectos, así como comprender la intencionalidad de cada elección desde la primera etapa hasta la última en la producción de sus películas.

Queda patente que la inteligencia artificial a través de un algoritmo puede hacer grandes aportaciones también en el mundo de la cinematografía, en este caso nos ha ayudado a conocer la razón de uso del color en la filmografía de Anderson, pero con el avance de las nuevas tecnologías se nos abren muchas puertas para el estudio y desarrollo tanto técnico como teórico dentro de este arte.

Bibliografía

Artículos libros y webs consultadas:

<https://pirhua.udep.edu.pe/handle/11042/4034>

https://repositorio.upao.edu.pe/bitstream/20.500.12759/360/1/ANALISIS_NARRATIVA_AUDIOVISUAL_CUEVA_DUSSAN.pdf

https://repositorio.uesiglo21.edu.ar/bitstream/handle/ues21/19868/anio11_nro_1_cruz-caruso-beltran.pdf?sequence=1&isAllowed=y

<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/36996>

<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/33491/A%20vueltas%20con%20la%20alfabetizacion%20visual.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/33491/A%20vueltas%20con%20la%20alfabetizacion%20visual.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Aznar, José Camón. “LA ESTÉTICA DEL CINE”. *Revista Española de Pedagogía*, vol. 9, no. 34, 1951, pp. 273–79,

Michel, Marie (1993) *Análisis del film*, Barcelona, Paidós.

The Wes Anderson Collection, Matt Zoller Seitz, Abrams, 2013

Gegenfurtner, K., & Sharpe, L. (2000). *Color vision: From genes to perception*. Cambridge: Cambridge University Press.

Robinson, S. (Writer and director). (2011). *Do you see what I see? The science of color perception*. BBC Worldwide. (Available from Films Media Group, New York, N.Y.)

Yumibe, J. (2012). *Moving color*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Caldas, S. (2021). *La paleta perfecta para diseño gráfico e ilustración. Combinaciones de colores, simbolismo y referencias culturales*. Promopress.

Sánchez, J. L. (2002). *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*. Madrid, Alianza Editorial, S.A.

De la Calle, Román: *Lineamientos de estética*. Valencia, NAU Llibres.

Warner, Jennifer. (2016). *The Fantastic Mr. Anderson: A Biography of Wes Anderson*. Golgotha Press, Inc.

Morrison, S. (5 de septiembre de 2021). *How Wes Anderson Turned The Newyorker Into “The French Dispatch”*.

<https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/how-wes-anderson-turned-the-new-yorker-into-the-french-dispatch>

Yeoman, R. (2020). Wes Anderson's Shots: Deconstructed by cinematographer Robert Yeoman. Cooks TV

Goethe, J.W. (1810) Zür Farbenlehre.

Anexo

FIGURAS DE IMÁGENES

Figura 1. Agencia EFE (2018) Fotografía Wes Anderson. Recuperado de <https://www.marca.com/tiramillas/cine/2021/05/14/609e5091ca4741ea018b45ac.html>

Figura 2. Collage formado por fotogramas extraídos de la película Rushmore (1998) y fotogramas extraídos de la película Los 400 golpes (1959)

Figura 3. Collage formado por fotogramas extraídos de la película Rushmore (1998) y fotogramas extraídos de la película Harold and Maude (1971)

Figura 4. Fotografía de Jacques Cousteau. Landsburg, A. (1968) Fotograma El mundo submarino de Jacques Cousteau. Recuperado de <https://titulares.ar/jacques-cousteau-como-el-oceanografo-revoluciono-el-buceo-24-06-2022-ambiente-brasil/>

Figura 5. Fotograma extraído de la película The Life Aquatic (2004) de Wes Anderson.

Figura 6. Fotograma extraído de la película *The Grand Budapest Hotel* (2014) de Wes Anderson.

Figura 7. Fotograma extraído de la película *The Grand Budapest Hotel* (2014) de Wes Anderson. Edición sobre imagen de elaboración propia

Figura 8. Elaboración propia

Figura 9. Collage de elaboración propia formado por fotogramas extraídos de la película *The Royal Tenenbaums* (2001) de Wes Anderson.

Figura 10. Elaboración propia

Figura 11. Elaboración propia

Figura 12. Collage de elaboración propia formado por fotogramas extraídos de la película *The Life Aquatic* (2004) de Wes Anderson.

Figura 13. Elaboración propia

Figura 14. Elaboración propia

Figura 15. Collage de elaboración propia formado por fotogramas extraídos de la película *The Darjeeling Limited* (2007) de Wes Anderson.

Figura 16. Elaboración propia

Figura 17. Elaboración propia

Figura 18. Collage de elaboración propia formado por fotogramas extraídos de la película *Fantastic Mr. Fox* (2009) de Wes Anderson.

Figura 19. Elaboración propia

Figura 20. Elaboración propia

Figura 21. Collage de elaboración propia formado por fotogramas extraídos de la película *Moonrise Kingdom* (2012) de Wes Anderson.

Figura 22. Elaboración propia

Figura 23. Elaboración propia

Figura 24. Collage de elaboración propia formado por fotogramas extraídos de la película *The Grand Budapest Hotel* (2014) de Wes Anderson.

Figura 25. Elaboración propia

Figura 26. Elaboración propia

Figura 27. Collage de elaboración propia formado por fotogramas extraídos de la película *Isle of Dogs* (2018) de Wes Anderson.

Figura 28. Elaboración propia

Figura 29. Elaboración propia

Figura 30. Collage de elaboración propia formado por fotogramas extraídos de la película *The French Dispatch* (2021) de Wes Anderson.

Figura 31. Elaboración propia

Figura 32. Elaboración propia

