

## Patológicos, enamorados y redimidos. Imágenes del artista en el cine de Wes Anderson

Rubén de la Prida Caballero<sup>1</sup>

Recibido: 24 de enero de 2022 / Aceptado: 5 de mayo 2023

**Resumen.** En su décima película, *La crónica francesa*, Wes Anderson reúne el mayor número de artistas –de diferentes disciplinas– de toda su filmografía. Partiendo de aquel personaje que puede ser considerado no solo como paradigma de héroe sino también como protoartista andersoniano, Max Fischer, y de sus rasgos característicos, la presente contribución trata de trazar una taxonomía de los artistas en el cine del realizador tejano, distinguiendo sus diferentes tipos, sus propiedades y sus hibridaciones. Junto a aquellos “artistas de la palabra” que han sido más frecuentemente tematizados en la literatura académica sobre el autor hasta la fecha, el artículo repasa también los otros tipos recurrentes de artista presentes en el cine de Wes Anderson –plásticos y escénicos–, sus trastornos de personalidad predominantes, sus modelos de relación interpersonal y el modo en el que, a través de la generación de comunidades por medio de sus actos de creación –una característica que en Wes Anderson adquiere tintes autobiográficos– estos personajes, a pesar de sus rasgos problemáticos, consiguen conquistar su propia redención.

**Palabras clave:** Wes Anderson; artistas; narratología; trastornos de la personalidad; análisis de personajes.

### [en] Pathological, in love and redeemed. Images of the artist in Wes Anderson’s films

**Abstract.** In his tenth feature film, *The French Dispatch*, Wes Anderson gathers the largest number of artists – from different disciplines – in his entire filmography. Starting from that character who can be considered not only as a paradigm of hero but also as an Andersonian proto-artist, Max Fischer, and his characteristic features, the present contribution tries to trace a taxonomy of the artists in the cinema of the Texan filmmaker distinguishing their different types, properties and hybridizations. Beyond those “artists of the words” who have been most frequently thematized in the academic literature on the auteur to date, the article also reviews the other recurrent types of artists –plastic and scenic– present in Wes Anderson’s cinema, their prevailing personality disorders, their models of interpersonal relationships and the way in which, through the generation of communities by means of their acts of creation –a characteristic that in Wes Anderson acquires autobiographical overtones– these characters, despite their problematic traits, manage to conquer their own redemption.

**Keywords:** Wes Anderson; artists; narratology; personality disorders; character’s analysis.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Método y objetivos. 3. Rasgos narratológicos y caracterológicos constitutivos de Max Fischer y su presencia en el resto de artistas andersonianos. 3.1. El arte como respuesta a las patologías derivadas de la masculinidad intitulada. 3.2. Arte, obsesión y poder: la relación entre

---

<sup>1</sup> Universidad Carlos III de Madrid  
E-mail: [rpriada@ucm.es](mailto:rpriada@ucm.es)  
ORCID: [0000-0002-4217-8048](https://orcid.org/0000-0002-4217-8048)

los artistas enamorados y sus musas. 3.3. Más allá de la patología: metalepsis y autobiografía. 3.4. La redención de los artistas andersonianos. 4. Más allá de Max Fischer: artistas caracterizados por su otredad. 5. Conclusiones. 6. Conflicto de intereses. 7. Referencias.

**Cómo citar:** de la Prida Caballero, R. (2023) Patológicos, enamorados y redimidos. Imágenes del artista en el cine de Wes Anderson, en *Anales de Historia del Arte* nº 33, 255-277

## 1. Introducción

El último film de Wes Anderson a fecha de entrega del presente artículo, *La crónica francesa del Liberty*, *Kansas Evening Sun* (The French Dispatch of the Liberty, Kansas Evening Sun, 2021) está concebido a modo de film episódico<sup>2</sup>. De entre los cinco grandes bloques que estructuran la película, indicados por medio de títulos sobreimpresos que los asocian a otros tantos artículos de la revista a la que se asimila el largometraje, uno parece haber llamado especialmente la atención tanto del público como de la crítica, cosechando, asimismo, una alabanza unánime por parte de ambos. Se trata del episodio *The Concrete Masterpiece*, que presenta el relato, a cargo de J. K. L. Berensen, de la ejecución de un inmenso mural de arte abstracto por parte del artista pictórico Moses Rosenthaler, consistente en las variaciones abstractas sobre el desnudo de su amada y distante *gardienne* Simone. Con la honrosa excepción de *Life Aquatic* (The Life Aquatic with Steve Zissou, 2004), que pivota sobre la figura del cineasta Steve Zissou, *The Concrete Masterpiece* es el único aporte de la filmografía de Wes Anderson íntegramente dedicado a un artista visual<sup>3</sup>, y el único dedicado por completo a un artista pictórico. O más bien, a un tándem de artistas, en tanto que resulta indiscutible el papel activo de Simone, coherente con su rol dominante en la relación emocional que mantiene con el pintor, en el proceso de creación artística de este. Simone no es una musa meramente pasiva, y mucho menos –como otras del canon andersoniano– ignorante de su condición de tal: tanto cuando obliga a Rosenthaler a acelerar los plazos como cuando evita algunas de sus maniobras pictóricas, tanto al posibilitar la libertad creativa de él –saltándose las reglas del régimen carcelario– como cuando se esfuerza por ofrecerle poses imposibles para su inspiración, no es posible entender el arte de Rosenthaler sin Simone: sus desequilibrios como pareja romántica desaparecen cuando ambos cooperan como equipo creativo. De hecho –y aunque excede los límites de esta contribución– el personaje de Simone marca un pequeño punto de inflexión en la concepción y autopercepción de los personajes femeninos andersonianos, acaso incoado, pero no consumado, en las figuras previas de las niñas Suzy Bishop –coprotagonista y musa de Sam Shakusky en *Moonrise Kingdom* (2012) – y Tracy Walker –quien comparte una recíproca admiración con Atari Kobayashi, protagonista de *Isla de perros* (Isle of Dogs, 2018) –.

<sup>2</sup> Se cumple así uno de los deseos de su autor que, según confiesa él mismo en el comentario de audio de *Hotel Chevalier*, siempre quiso hacer una película de este tipo, al modo de *Boccaccio 70* (Mario Monicelli, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Federico Fellini, 1962) o *Historias de Nueva York* (New York Stories, Martin Scorsese, Woody Allen, Francis Ford Coppola, 1989). Véase Wes Anderson, “Hotel Chevalier: Audio Commentary”, en *The Darjeeling Limited*. Dirigido por Wes Anderson. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, Collage Cinematographique, American Empirical Pictures, 2007. Blu-ray. Ed. británica, The Criterion Collection, 2021.

<sup>3</sup> No se consideran aquí la obra publicitaria del cineasta, que contiene otra contribución: el anuncio de la serie *American Express. My Card, my Life* (2004), estrenado el mismo año que *Life Aquatic*, y que es una autoparodia del trabajo de dirección cinematográfica del propio Wes Anderson, con nítidas alusiones al cine de François Truffaut y de Alfred Hitchcock.

Si bien el tándem Rosenthaler-Simone viene a representar el epítome de las figuras del artista en la obra de Wes Anderson, estas han estado presentes desde el mismo inicio de su filmografía: su primer largometraje, *Bottle Rocket* (1996), presenta ya un dibujante, Anthony Adams, que puede ser concebido como una versión rudimentaria de Moses Rosenthaler, caracterizado, como este, tanto por su trastorno mental como por el enamoramiento de su musa, con la que mantiene una relación en la que asume un rol sumiso y complaciente.

Más allá de las artes plásticas, también representadas en ese singular artista culinario que es el Chef Nescaffier, o en las dos brevísimas apariciones del personaje de Hermes Jones, *La crónica francesa* es un completo compendio de todas las tendencias artísticas presentes previamente en el cine de Wes Anderson. Destaca, cómo no, la literatura, ese “arte de la expresión verbal” según lo define el diccionario de la RAE<sup>4</sup>, en un film que es un canto de amor al género periodístico. *La crónica francesa*, como todo el cine de Wes Anderson, está poblada de escritores, entre los que se encuentran los redactores del magacín que da título a la cinta, pero también otros, como el revolucionario Zefirelli, autor del Manifiesto *Le Sans Blague*, cuya revisión a cargo de Lucinda Kremenz es objeto de otro de los episodios del film. En este segmento, por otra parte, se presenta la figura de un dramaturgo, Mitch-Mitch, y se reproduce un fragmento de la representación teatral de su obra *Goodbye, Zefirelli*. *La crónica francesa* recoge, así, la reverencia de Anderson por el teatro en particular y las artes escénicas en general, muy ligadas a su propia biografía, y presentes en su obra desde *Academia Rushmore* (Rushmore, 1998), de la que partimos para analizar, en lo sucesivo, las imágenes del autor presentes en la obra del tejano.

## 2. Método y objetivos

El método que estructura la presente contribución se basa en una propuesta anterior del autor de la misma, en la que se propone una metodología bifásica para el estudio de la estética de un autor cinematográfico. Esta metodología, que se apoya en el rigor y en los pasos del método científico conocido como hipotético-deductivo, así como en el carácter poliédrico de la crítica cinematográfica, se caracteriza porque

permite la definición precisa de la [estética de la obra completa de un autor cinematográfico] a través de la ejecución de dos fases bien delimitadas. En la primera, se ha de escoger, a la luz del estado de la cuestión, así como del conocimiento previo del analista y de su misma intuición, un film que sirva como punto de partida. La descomposición de ese film en la extensión (segmentación) y en el espesor (estratificación), permite la identificación de los elementos recurrentes y sus variaciones [...]. En la segunda fase, se ha de verificar la presencia de los elementos identificados en el resto del corpus filmico del autor; la agrupación de los mismos en torno a categorías correspondientes a diversas metodologías analíticas permite, por último, la determinación de las diferentes constantes que definen la estética del cineasta<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española – Edición del tricentenario* (2019). <https://dle.rae.es/>.

<sup>5</sup> Rubén de la Prida, “Metodología bifásica para el estudio de la estética de un autor cinematográfico”, *Comunicación & Métodos* 3, n.º 2 (2021): 121. doi: 10.35951/v3i2.129.

En dicha contribución se aplica, con éxito, el método propuesto a la filmografía de Wes Anderson. Para ello, se defiende allí de modo exhaustivo<sup>6</sup> la elección de *Academia Rushmore* como ese “punto de partida” del que habla la cita precedente, al constituir un film en el que aparecen “la práctica totalidad de [los] estilemas característicos y de [los] temas relevantes” del andersoniarismo<sup>7</sup>. En particular, la secuencia *Making Time* se puede concebir como una suerte de zona cero de la estética del cine de Wes Anderson. En ella, el protagonista de la cinta, Max Fischer, aparece como presidente o fundador de hasta 18 clubes o asociaciones que incluyen tanto las artes escénicas (es director de la compañía teatral Max Fischer Players), como las artes plásticas (es presidente del club de caligrafía), la música (es maestro de uno de los coros de Rushmore) y, por supuesto, la literatura: en dicha secuencia a propósito del género periodístico (Max publica y es editor jefe del anuario de Rushmore, el *Yankee Review*) y, con mayor relevancia a lo largo del metraje, en tanto que Max se revela como un exitoso escritor de obras de teatro.

Así, del mismo modo en que se puede considerar *Academia Rushmore* como un válido punto de partida y de referencia para el análisis de la estética de la filmografía de Wes Anderson, su protagonista, Max Fischer no solo es, como afirma Mark Browning “la quintaesencia del héroe andersoniano, rebelde y tonto a partes iguales”<sup>8</sup>, sino que constituye una suerte de protoartista andersoniano, que prefigura las diversas manifestaciones artísticas y condensa, en ocasiones de modo embrionario, las características definitorias del resto de creadores del canon. Por tanto, la primera hipótesis de partida sobre la que se apoya el presente artículo es la consideración de Max Fischer como la imagen esencial del artista andersoniano, y la clave de lectura de la inmensa mayoría del resto de las figuras del creador que aparecen a lo largo de la filmografía. Esta hipótesis conlleva, necesariamente, que Max sea referenciado de modo constante a lo largo de esta contribución y determina los dos primeros objetivos específicos de la misma, a saber: por un lado, la identificación de las constantes que definen al personaje de Max Fischer y, por otro, su verificación razonable en el resto de artistas andersonianos, aunque sea de modo imperfecto o rudimentario, o bien, por el contrario, la constatación de que determinados artistas no están en absoluto prefigurados en Max. Al igual que en la metodología propuesta más arriba, se parte de un elemento representativo que contiene en potencia una serie de rasgos recurrentes que se verifican o se refutan en el resto del canon.

Tal y como ya se ha incoado en dos ocasiones en los párrafos precedentes, este artículo subdivide a los artistas andersonianos, con carácter general, en tres grandes familias que convergen en Max: 1) los literatos, 2) los artistas plásticos y 3) los artistas escénicos. La enumeración de las actividades extracurriculares de Max, no obstante, alberga una cuarta categoría: la de los artistas musicales. Estos, no obstante, constituyen un subapartado exiguo, tan solo integrado por el propio Fischer –que no exhibe sus dotes musicales en ningún otro momento del metraje aparte de la citada secuencia–, Pelé dos Santos, esa suerte de personaje a modo de coro griego que, en *Life Aquatic*, acompaña, explica y previene a Zissou a través sus versiones en portugués de temas de David Bowie, y Petey, quien, asimismo imbuido de una función de coro griego, canta en un momento del metraje de *Fantástico Sr. Fox* (*Fantastic Mr. Fox*, 2009) las hazañas del zorro protagonista. Por sus propias características, como

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, 8-9.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 8.

<sup>8</sup> Mark Browning, *Wes Anderson: Why His Movies Matter* (Santa Barbara, CA: Praeger, 2011), 175.

veremos –en particular por su carácter metaléptico– Pelé y Petey se pueden integrar de modo razonable dentro de la familia más amplia de los artistas escénicos.

El tercer objetivo de esta contribución emana tanto de los dos primeros como de la anterior subdivisión en tres grandes familias de creadores, y consiste en intentar dilucidar si se puede establecer una relación unívoca o, cuanto menos, de prevalencia, entre determinados rasgos narratológicos y caracterológicos presentes en el personaje de Max Fischer y cada una de las tres categorías artísticas enumeradas en la lista anterior.

Los criterios de selección para la inclusión de los artistas andersonianos en este artículo son relativamente sencillos: se intentan tomar en consideración, en los párrafos subsiguientes, todos los personajes que sean artífices de algún tipo de obra artística que tenga un mínimo de relevancia narrativa. Así, por ejemplo, se han considerado tanto artistas en torno a cuya creación gira todo un film –por ejemplo, Steve Zissou– como artistas ocasionales, pero que ejercen su condición de tales en momentos particularmente relevantes de la trama, como es el caso de Atari Kobayashi, que recita un *haiku* en el clímax de *Isla de perros*, invocando con ello un breve nivel metadieético distinto de la diégesis principal.

Sin embargo, no se han considerado aquí como artistas dos tipos de escritores: ni los autores de publicaciones científicas, ensayos sociológicos, etc. –como pueden ser Etheline Tenenbaum, Raleigh St. Clair o Henry Sherman en *Los Tenenbaums. Una familia de genios* (The Royal Tenenbaums, 2001)– ni los redactores de cartas. Respecto a estos últimos, se puede decir que el género epistolar es abundante en el cine de Wes Anderson, y constituye, de hecho, una forma de comunicación privilegiada, en la que sus personajes –tanto por su misma caligrafía como por el contenido de lo escrito– desnudan su alma y su identidad más profunda. La razón de la discriminación es obvia: se trata, en ambos casos, de tipos de escritura no necesariamente creativa y que, por otra parte, no condicionan la identidad de los mismos, sin detrimento de que puedan esconderla o revelarla.

En lo sucesivo, se procede al análisis del personaje de Max Fischer, y a la indagación del modo y manera en que sus rasgos característicos determinan (o no) a los demás artistas presentes en la filmografía del autor tejano.

### **3. Rasgos narratológicos y caracterológicos constitutivos de Max Fischer y su presencia en el resto de artistas andersonianos**

#### **3.1. El arte como respuesta a las patologías derivadas de la masculinidad intitulado**

Acaso fue Kim Wilkins, autora de dos publicaciones sobre el cine de Wes Anderson, la primera en llegar tan lejos como para *diagnosticar* a Max un comportamiento “obsesivo, si no compulsivo”<sup>9</sup>, a propósito del altísimo número de actividades extraescolares de las que es fundador o presidente, y que se muestran en la ya mencionada secuencia *Making Time*. El montaje de la misma, que introduce por primera

---

<sup>9</sup> Kim Wilkins, “Assembled Worlds: Intertextuality and Sincerity in the Films of Wes Anderson”, *Texas Studies in Literature and Language* 60, n.º 2 (2018): 159. doi: 10.7560/tsll60203.

vez de modo nítido la frecuencia iterativa en el cine de Wes Anderson<sup>10</sup>, reiterando la misma estructura formal hasta dieciocho veces, y la propia música, cuya naturaleza percutiva y repetitiva refuerzan el ritmo de las imágenes<sup>11</sup>, subrayan, a nivel formal, el trastorno de Max. En efecto, poca duda cabe de que Max es un personaje que, conforme al manual de diagnóstico clínico DMS-5<sup>12</sup>, presenta prácticamente todos los síntomas de un trastorno obsesivo-compulsivo de la personalidad, que se manifiesta en su rigidez, necesidad de control, listas, normas, etcétera<sup>13</sup>.

La obsesión de Max, como la de un buen número de artistas andersonianos, se integra en una sociedad caduca o pasada de moda –en este caso Rushmore– y se origina como consecuencia de la ausencia o el fracaso paternos. En general, son los padres aquellos que, por su negligencia, maltrato o ausencia, generan en sus hijos narrativas de trastorno mental y de muerte. Se trata, casi siempre, de un fracaso paterno derivado de la incapacidad de cumplir con los requerimientos de la masculinidad intitulada en términos de clase, género y raza. Aunque la causa directa del trastorno de Max parece ser la pérdida de su madre a la edad de siete años –y no el fracaso del mejor padre del andersoniarismo, Bert Fischer–, la incapacidad arriba mencionada es también de fundamental importancia en la génesis de su patología. Chris Robé, autor de una magnífica publicación sobre el tema de la masculinidad intitulada y sus consecuencias en los varones andersonianos, aporta –apoyado en Freud– una magnífica explicación al respecto<sup>14</sup>:

In regard to Anderson’s films, we see how entitled masculinity forecloses any possibility for men to adequately grieve loss, since it forces them to repress the very emotions that are required for mourning to take place. As a result, melancholia—the inability to acknowledge the significance of the lost object and psychologically move beyond its trauma—substitutes for mourning. The ego, unable to detach the libido from the lost object, instead unconsciously incorporates it and becomes redefined by that very loss.

<sup>10</sup> Rubén de la Prida, “Anderson, the Poet – On the Heterochronical Use of Time in Wes Anderson’s Cinema”, *Quarterly Review of Film and Video* (2023): 9-10. doi: 10.1080/10509208.2023.2166778

<sup>11</sup> Elena Boschi y Tim McNelis, “‘Same old song’: on audio-visual style in the films of Wes Anderson”, *New Review of Film and Television Studies* 10, n.º 1 (2012): 33. doi: 10.1080/17400309.2012.631174.

<sup>12</sup> American Psychiatric Association, *Manual Diagnóstico y Estadístico de Los Trastornos Mentales (DSM-5 ®)* (Madrid: Editorial Médica Panamericana, 2014).

<sup>13</sup> Según el DSM-5 este trastorno se caracteriza por la presencia de cuatro o más de los siguientes síntomas: “1. Se preocupa por los detalles, las normas, las listas, el orden, la organización o los programas hasta el punto de que descuida el objetivo principal de la actividad. 2. Muestra un perfeccionismo que interfiere con la terminación de las tareas (p. ej. es incapaz de terminar un proyecto porque no se cumplen sus propios estándares demasiado rígidos). 3. Muestra una dedicación excesiva al trabajo y la productividad que excluye las actividades de ocio y los amigos (que no se explica por una necesidad económica manifiesta). 4. Es demasiado consciente, escrupuloso o inflexible en materia de moralidad, ética o valores (que no se explica por una identificación cultural o religiosa). 5. Es incapaz de deshacerse de objetos deteriorados o inútiles, aunque no tengan un valor sentimental. 6. Está poco dispuesto a delegar tareas o trabajo a menos que los demás se sometan exactamente a su modo de hacer las cosas. 7. Es avaro hacia sí mismo y hacia los demás; considera el dinero como algo que se ha de acumular para catástrofes futuras. 8. Muestra rigidez y obstinación”. American Psychiatric Association, *Manual*, 678-679.

<sup>14</sup> Chris Robé, “‘Because I Hate Fathers, and I Never Wanted to Be One’: Wes Anderson, entitled masculinity, and the ‘Crisis’ of the patriarch”, en *Millennial Masculinity: Men in Contemporary American Cinema*, editado por Timothy Shary (Detroit: Wayne State University Press, 2012), 106.



Anderson's protagonists incorporate their loss through their hyperbolic performances, which signal how the dead serve as ego ideals for their actions. [...] Anderson's protagonists transform their losses into recuperative, performative actions, a type of endless "game" in which they unconsciously seek revenge on those who have abandoned them. Rather than mourning, they unconsciously incorporate aspects of the deceased into their very being and actions.

Igualmente en términos psicoanalíticos, aunque desde otro punto de vista, Joshua Gooch incidirá en el hecho de que "como Max no puede tener a su madre, escribe una obra"<sup>15</sup>. No se debe olvidar, además, que las letras grabadas en el estuche de su máquina de escribir ("Bravo, Max! Love, Mom?"), revelan que esta es un regalo de su madre al que está ligado su identidad artística, como aclara el propio Anderson: "Ella le dio la máquina de escribir. Esto es lo que ella piensa que él debería hacer"<sup>16</sup>. Como se desprende de las citas de Robé y Gooch, la creación de no pocos artistas andersonianos emana de un trastorno obsesivo-compulsivo por una pérdida por la que no son capaces de hacer duelo, y que no son capaces de perdonar. De hecho, la misma escritura, en el caso de Max, de Margot Tenenbaum y de otros personajes, sería un modo privilegiado de reconciliación. Rachel Joseph llega tan lejos como para afirmar que "[s]in la capacidad de escribir y ser un autor, de acuerdo con Anderson, no puede tener lugar el perdón"<sup>17</sup>.

El trastorno de la personalidad obsesivo-compulsiva se da en la mayoría de los artistas andersonianos, aunque se manifiesta de modo preferente y predominante en los literatos. De hecho, es típica de los escritores la "insistencia en un significado de una palabra sobre otro", una obcecación por medio de la cual ponen de manifiesto su "naturaleza pedante y devienen cómicos en su inflexibilidad"<sup>18</sup>. Como es lógico dada la naturaleza de este subgrupo, sus integrantes presentan un gran dominio del lenguaje, lo que deriva a menudo en intercambios verbales "intrínsecamente competitivos, con movimientos estratégicos, partes heridas y, en definitiva, un ganador y un perdedor"<sup>19</sup>. Como ejemplo, O'Meara cita unas líneas del guión de *Academia Rushmore* en las que Max Fischer trata de manipular a Miss Cross por medio del lenguaje<sup>20</sup>:

MAX: [...] And the truth is neither one of us has the slightest idea where this relationship is going. We can't predict the future.

MISS CROSS: We don't have a relationship, Max.

MAX: But we're friends.

MISS CROSS: Yes. And that's all we're going to be.

MAX: That's what I meant by relationship. You want me to grab a dictionary?

<sup>15</sup> Joshua Gooch, "Making A Go of It: Paternity and Prohibition in the Films of Wes Anderson", *Cinema Journal*, 47, n.º 1 (2007): 39. doi: 10.1353/cj.2007.0050. En la misma página, Gooch abunda en el hecho de que Blume, a pesar de ser padre simbólico y no biológico, posee, como es habitual en los (malos) padres andersonianos, la capacidad de generar en su hijo simbólico, Max, narrativas de muerte.

<sup>16</sup> Matt Zoller Seitz, *The Wes Anderson Collection* (Nueva York: Abrams, 2013), 95.

<sup>17</sup> Rachel Joseph, "Wes Anderson's *The Royal Tenenbaums*: Writing and Forgiveness", *Texas Studies in Literature and Language*, 60, n.º 2 (2018): 226. doi: 10.7560/tsll60206.

<sup>18</sup> Jennifer O'Meara, "A Shared Approach to Familial Dysfunction and Sound Design: Wes Anderson's Influence on the Films of Noah Baumbach", en *The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indie Icon*, ed. por Peter C. Kunze, (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014), 114.

<sup>19</sup> O'Meara, "A Shared Approach", 113.

<sup>20</sup> Wes Anderson y Owen Wilson, *Rushmore* (Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1999), 39-40.

Trazas de trastorno de la personalidad obsesivo-compulsiva, así como otro de los rasgos apuntados por Robé, la melancolía, se manifiestan de modo evidente, en el Autor de *El Gran Hotel Budapest*<sup>21</sup> (*The Grand Budapest Hotel*, 2014), así como en todos los redactores de *La crónica francesa*, y de modo muy particular en el padre simbólico de estos últimos, Arthur Howitzer, Jr. También el personaje de Jane Winslett-Richardson, la primera periodista del cine de Wes Anderson, presente en *Life Aquatic*, muestra estas dos características, sobre todo la melancolía. Un periodista marginal, Mr. Fox, será ajeno a esta, pero mostrará algunas trazas de personalidad obsesivo-compulsiva, aunque predomine en él, como veremos, el trastorno narcisista. Por último, los inmensos y detalladísimos diagramas que la periodista restante, Tracy Walker, traza en las paredes de su casa, parecen asimismo un síntoma inequívoco de patología obsesiva.

Respecto a Arthur Howitzer debe añadirse que se trata de un padre que, por primera vez dentro del andersoniarismo, no responde a los postulados de la masculinidad intitulada en cuestiones de género, clase y raza. Este hecho resulta particularmente evidente en su relación con Roebuck Wright, pobre, negro y homosexual, a quien el editor acoge en su troupe con particular cariño. No obstante, parece como si se perpetuasen, a modo de una suerte de pecado original andersoniano, los efectos de esa masculinidad, no sólo sobre la psique de Howitzer –proyectados en el resto de sus hijos simbólicos– sino en las narrativas de muerte desencadenadas por él. En efecto, en *La crónica francesa*, la defunción del padre implica asimismo la de la revista por medio de la cual había creado una comunidad de artistas. Hasta entonces, para todos ellos, la escritura había sido un modo de hacer frente a la melancolía y a la obsesión. Con el fallecimiento del padre, sin embargo, esta posibilidad queda en suspenso.

En la cita antes referida, Robé habla también acerca de las *hyperbolic performances* a las que se ven abocados los personajes masculinos como consecuencia de su incapacidad de realizar el duelo por las pérdidas que les afectan. Este tipo de *performances* –que llevan a pensar de inmediato en las exageradas puestas en escena de las obras teatrales de Max– están asociadas, en general, a los artistas escénicos, sobre todo a aquellos pertenecientes a un particular subtipo: el de quienes hacen de su propia existencia una constante puesta en escena. Aparte del propio Max, pertenecen a este grupo Dignan, Royal Tenenbaum, Zissou, Francis Whitman, Mr. Fox y M. Gustave. Además de poder ser personajes con trastorno obsesivo-compulsivo (todos menos Royal y Mr. Fox) o de otro tipo (como el histriónico de M. Gustave o el de consumo de sustancias de Zissou), estos personajes se caracterizan, sobre todo, por un trastorno de la personalidad narcisista, con las excepciones de Dignan y Francis,

<sup>21</sup> Las propias palabras del Autor como narrador *over*, al comienzo del nivel metadieético correspondiente a 1968, no dejan lugar a la duda: “A number of years ago, while suffering from a mild case of ‘Scribe’s Fever’ (a form of neurasthenia common among the intelligentsia of that time), I had decided to spend the month of August in the spa town of Nebelesbad below the Alpine Sudetenwartz – and had taken up rooms in the Grand Budapest – [...] a picturesque, elaborate and once widely celebrated establishment [...]. It was off-season and, by that time, decidedly out-of-fashion; and it had already begun its descent into shabbiness and eventual demolition. [...] What few guests we were had quickly come to recognize one another by sight as the only living souls residing in the vast establishment – although I do not believe any acquaintance among our number had proceeded beyond the polite nods we exchanged [...]. We were a very reserved group, it seemed – and, without exception, solitary”. Wes Anderson, *The Grand Budapest Hotel* (Nueva York: Opus, 2014), 4-5.



en quienes el trastorno de la personalidad obsesivo-compulsiva es claramente predominante, a pesar de no estar exentos en absoluto de acusadas trazas de narcisismo<sup>22</sup>.

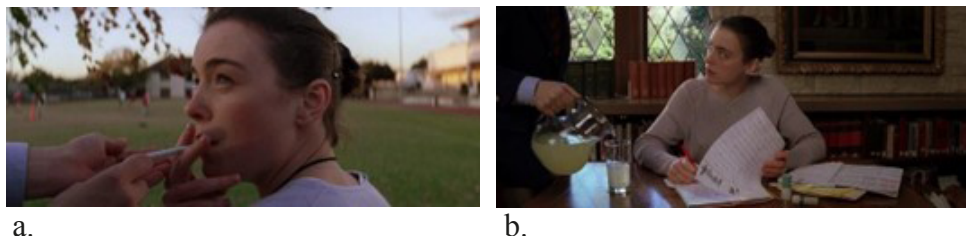
### 3.2. Arte, obsesión y poder: la relación entre los artistas enamorados y sus musas

El trastorno de la personalidad obsesivo-compulsiva de Max –a quien volvemos– tiene una componente de duelo: como hemos visto, Fischer escribe porque no puede alcanzar a la madre muerta. Pero la obsesión del estudiante muestra asimismo otra cara, asociada no tanto con su origen como con su destinataria: Max escribe, también, para alcanzar a la mujer que –a través de una relación fantaseada de tintes edípicos– quiere obligar a ocupar el lugar de la madre muerta: Miss Cross. Así, la primera de las dos representaciones de obras de Max que aparecen en *Academia Rushmore* –la de *Serpico*– está destinada a conquistar a Miss Cross en la cena posterior. Estos planes quedarán truncados por la aparición de un enfermero amigo de ella, Peter. La segunda representación –correspondiente a la obra titulada *Heaven and Hell*– tiene como objetivo facilitar la relación emocional entre Blume y Miss Cross. A pesar de ello, se pueden percibir, en el baile posterior a la representación, signos de que Max “aún está realmente enamorado de Miss Cross”<sup>23</sup>, como afirma el propio cineasta: el restablecimiento de los términos socialmente aceptables de la relación entre Miss Cross y Herman no impide que Max la siga deseando en su interior.

Por otra parte, desde su primer encuentro con Miss Cross, Max adopta una actitud sumisa y complaciente. Así, en el plano que abre la secuencia en la que se narra la primera conversación entre ambos en las gradas del campo deportivo de Rushmore, Miss Cross rebusca en su bolso; en el siguiente encuadre aparecen en campo, únicamente, las manos de Max, quien, solícito, se apresura a facilitar un mechero para encender su cigarrillo (fig. 1a). Algo similar ocurrirá en el encuentro posterior entre ambos en la biblioteca (del que está extraído el diálogo arriba citado por O’Meara). Una vez que ella haya apurado su limonada, Max acudirá rápidamente en su auxilio, llenándolo de nuevo (fig. 1b), y le facilitará un nuevo rotulador en cuanto haya gastado aquel que usa en las correcciones. En ninguno de estos casos será visible el rostro de Max: conforme a su condición sumisa, Max aparece en el encuadre como puro objeto –agente, eso sí– de satisfacción de los deseos o las carencias de Miss Cross.

<sup>22</sup> Según el DSM-5, el trastorno de la personalidad narcisista se da cuando se cumplen simultáneamente en un individuo cinco o más de los siguientes criterios: “1. Tiene sentimientos de grandeza y prepotencia (p. ej., exagera sus logros y talentos, espera ser reconocido como superior sin contar con los correspondientes éxitos). 2. Está absorto en fantasías de éxito, poder, brillantez, belleza o amor ideal ilimitado. 3. Cree que es “especial” y único, y que sólo pueden comprenderle o sólo puede relacionarse con otras personas (o instituciones) especiales o de alto estatus. 4. Tiene una necesidad excesiva de admiración. 5. Muestra un sentimiento de privilegio (es decir, expectativas no razonables de tratamiento especialmente favorable o de cumplimiento automático de sus expectativas). 6. Explota las relaciones interpersonales (es decir, se aprovecha de los demás para sus propios fines). 7. Carece de empatía; no está dispuesto a reconocer o a identificarse con los sentimientos y necesidades de los demás. 8. Con frecuencia envidia a los demás o cree que estos sienten envidia de él. 9. Muestra comportamientos o actitudes arrogantes, de superioridad”. American Psychiatric Association, *Manual*, 669-679.

<sup>23</sup> Wes Anderson, Owen Wilson y Jason Schwartzman. “Audio Commentary”, en *Rushmore*, dirigido por Wes Anderson. Estados Unidos: American Empirical Pictures, Touchstone Pictures, 1998. Blu-ray, ed. británica, The Criterion Collection, 2018, 1:27:51.



a.

b.

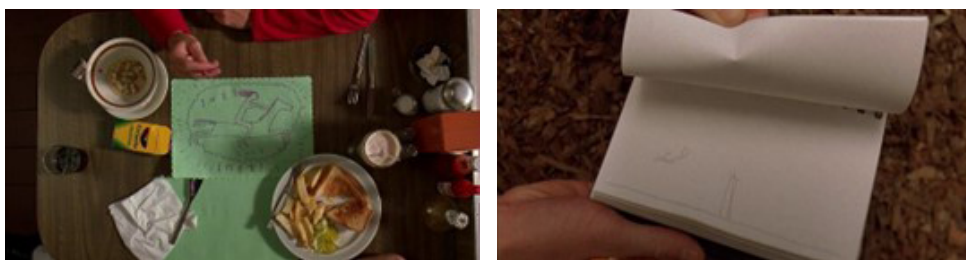
Figura 1. Max como objeto agente al servicio de Miss Cross y sus necesidades.

No obstante, la imposibilidad de Max por obtener su objeto de deseo transformará su actitud sumisa en dominadora, y generará el devenir de su obsesión en compulsión. Si bien este cambio comportamental es perceptible en varios momentos de la cinta, gira en torno a él la escena más dura del film, aquella en la que la realidad más cruda perfora la pantalla, al agredir sexualmente Max a Miss Cross, tratando de besarla por la fuerza. La derrota subsiguiente del estudiante, generada por la transición actancial de Miss Cross de objeto a sujeto, será el punto de inflexión fundamental de la cinta a nivel argumental.

Las relaciones eróticas mediadas por los juegos de poder, la dominación y la sumisión, son de hecho recurrentes en los artistas andersonianos, sobre todo en los varones pintores o dibujantes, pero también en algunos escritores, como Max o Jack Whitman. El corto *Hotel Chevalier* (2007) —concebido por Anderson como la primera parte del largometraje *Viaje a Darjeeling* (The Darjeeling Limited, 2007)— gira de hecho en torno a la relación sexual entre Jack y su exnovia. Ella muestra, desde su entrada en la habitación del pequeño de los Whitman, diversos signos de dominación: desde el uso del cepillo de dientes del escritor, hasta el modo de ordenarle que le quite las botas. No obstante, la versatilidad de ambos personajes es asimismo evidente: destacan en el cuerpo desnudo de la dominatriz moratones que indican un cambio de rol reciente y, por otra parte, Jack trata de controlar los escarceos de ella, y destruye el frasco de colonia que su exnovia le regaló —y que hace las veces de trasunto simbólico— durante el metraje de *Viaje a Darjeeling*. Es relevante, por otra parte, que la exnovia de Jack sea, al menos, una de sus fuentes de inspiración, lo cual se pone de manifiesto al final del largometraje, cuando Jack les lee a sus hermanos un relato que reproduce, de modo anónimo, la conversación que él y su exnovia mantienen en el corto durante su encuentro sexual.

Entre los artistas pictóricos o gráficos varones, como se ha apuntado, predominan este tipo de relaciones románticas. El primero de ellos, Anthony Adams en *Bottle Rocket* es, también, el primero del canon andersoniano con un trastorno mental explícito: el film arranca con su huida simulada del sanatorio en el que había ingresado por voluntad propia. Poco después, durante el simulacro de robo en casa de sus padres, perpetrado junto con Dignan a cuatro manos, se hará evidente que su trastorno —o, al menos, parte de él— es de naturaleza obsesivo-compulsiva: Anthony ve un pequeño soldadito ligeramente descolocado, se agacha, lo observa detenidamente, y lo recoloca con sumo cuidado. Este comportamiento obsesivo-compulsivo se manifestará también en su relación con la camarera del motel en el que pernocta la banda de ladrones de medio pelo: Inez. Desde que la ve en la piscina, Anthony intentará complacerla en todo, como modo indirecto de controlarla y de satisfacer la fijación que siente por ella. Así, por ejemplo, la acompañará a acondicionar las habitaciones

del establecimiento, o le dará, sin consultar a los demás miembros de la banda, el botín obtenido del robo de una librería. Por otra parte, la primera vez que ambos se deban separar, el artista paliará su obsesión dibujando a su musa (fig. 2a). El descubrimiento del boceto por parte de Dignan, y su tímida aprobación de la relación entre su amigo y la camarera será, de hecho, el catalizador del primer encuentro sexual entre ambos. Como en el caso de Jack, sin embargo, Inez no será la única fuente de su creación artística, o, al menos no aparentemente: la segunda vez que Anthony aparezca dibujando, será para crear un rudimentario dibujo animado (fig. 2b). No obstante, esta nueva creación será el preludio de la segunda conversación con Dignan a propósito de Inez, que marcará el descubrimiento de un malentendido entre los amantes y un nuevo encuentro entre ellos. Así, aunque esta segunda obra de Anthony no está temáticamente ligada a Inez, los dos reencuentros con ella están inmediatamente precedidos por su actividad artística.



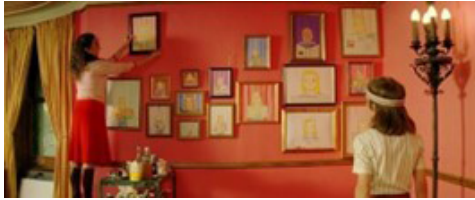
a.

b.

Figura 2. Los dibujos de Anthony Adams, primer artista andersoniano.

Anthony Adams no será, ciertamente, el único artista varón con trastorno de la personalidad obsesivo-compulsiva que consagre, en virtud de tal, su obra pictórica a una musa femenina. Así, en *Los Tenenbaums*, Richie Tenenbaum plasmará desde niño, en innumerables dibujos, su fijación por su hermanastra Margot; una obsesión que le conducirá al hospital como consecuencia de su intento de suicidio compulsivo, motivado por el conocimiento de los escauceos románticos de aquella. De modo análogo, Sam Shakusky representará tanto a su amada Suzy en diversos retratos –incluyendo un desnudo–, como el lugar de su despertar sexual juntos. Un cuadro con el que, de hecho, cierra la cinta, y en el que se inscribe el título de la misma, *Moonrise Kingdom*. En el caso de Sam, huérfano, rechazado por sus padres adoptivos y salvado *in extremis* por Captain Sharp de una adolescencia en el orfanato, el desequilibrio mental es tan evidente que su manifestación es recurrente por parte de otros: tanto su padre adoptivo, Mr. Billingsley, como dos de sus compañeros Khaki Scouts, Redford y Skotak, afirmarán de Sam, en diversos momentos de la cinta: “He’s emotionally disturbed”. Tanto Sam como Richie, por otra parte, muestran comorbilidad del trastorno de la personalidad obsesivo-compulsiva con trastornos tanto del control de los impulsos como del espectro de la depresión<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> En el caso de Richie, además, tanto Carole Lyn Piechota como Ole Petras argumentan de modo convincente que la adicción a la heroína sobre la que versa *Needle in the Hay* –la canción de Elliot Smith que acompaña el intento de suicidio de Richie– sirve como metáfora de la dependencia emocional de este respecto de su hermanastra. El segundo autor, además, comenta el hecho de que el propio Smith se quitó la vida, lo cual añade al uso de



a.

b.

Figura 3. a. Richie y b. Sam ante los retratos de sus respectivas musas, Margot y Suzy.

Aunque de modo más velado, también están presentes en estos dos casos las relaciones de dominio y sumisión. Así, la autolesión de Richie obrará el prodigio de la relación sentimental con su hermanastra, y el rito cuasi-matrimonial entre Sam y Suzy en la playa consistirá en la perforación de los lóbulos auditivos de ella por parte de él, con los pendientes –hechos de anzuelos y escarabajos– confeccionados por Sam para sellar su vínculo.

El último artista enamorado bajo el signo de Max Fischer será el propio Moses Rosenthaler, quien lleva al extremo las características de todos los anteriores. Por un lado, porque el fragmento del que es protagonista se centra de modo explícito en el tema de la creación artística. Por otra parte, porque la fuente de su inspiración es, de nuevo, una mujer, a la que Moses, como Richie y Sam, pinta una y otra vez, en esta ocasión de modo abstracto. Su desequilibrio mental es, asimismo, más acusado que en los casos anteriores, referido explícitamente no sólo de manera verbal y por el propio comportamiento del personaje, sino también por el lugar de la cárcel en el que está recluido y por la camisa de fuerza con la que su querida *gardienne* Simone le sujeta tras cada sesión de pintura. Como en los casos de Sam y Richie (fig. 3), parece no sólo afectado por un trastorno de la personalidad obsesivo-compulsiva, sino también por otros, entre los que destacan el depresivo, el de control de los impulsos y el de consumo de sustancias. Por último, la relación entre Moses y Simone es, desde la primera secuencia del fragmento, en la que él aparece retratando a su musa desnuda, la más manifiesta en términos de dominio y sumisión, aunque esta vez sin cambio de roles: de modo sistemático, Simone ordena y Moses obedece.

### 3.3. Más allá de la patología: metalepsis<sup>25</sup> y autobiografía

Como queda comentado más arriba, un tipo peculiar de artistas escénicos sería el de aquellos que hacen una continua representación de sí mismos. Aunque ya en Dignan se prefigura este tipo de artistas existenciales, es de nuevo en Max Fischer cuando

esta canción en el film una capa adicional de significado paratextual. Carole Lyn Piechota, “Give Me a Second Grace: Music as Absolution in The Royal Tenenbaums”, *Senses of Cinema*, 38 (Febrero de 2006). [https://www.sensesofcinema.com/2006/on-movies-musicians-and-soundtracks/music\\_tenenbaums/](https://www.sensesofcinema.com/2006/on-movies-musicians-and-soundtracks/music_tenenbaums/). Ole Petras, “The Sounds Aquatic. Zur Text-Welt-Relation in Wes Andersons Soundtracks”, en *This is an adventure! Das Universum des Wes Anderson*, editado por Christian Vittrup (Kiel: Verlag Ludwig, 2010), 124.

<sup>25</sup> En narratología, se llama metalepsis a la transgresión de las fronteras entre niveles diegéticos. En el caso que aquí nos ocupa, se utiliza de modo predominante este concepto para describir las facultades extradiegéticas que le son otorgadas a un personaje diegético.

su manifestación es más evidente. En efecto, Max Fischer es un artista escénico de pleno derecho: no solo por encargarse de la puesta en escena de sus desproporcionadas obras teatrales –la segunda de ellas también protagonizada por él– sino también por otros rasgos que constituyen distintos tipos de puesta en abismo asociada a la teatralidad. Así, como he explicado en otro lugar<sup>26</sup>, la mencionada representación existencial sería un tipo privilegiado de esta “actuación que los personajes hacen de sí mismos”. Tampoco se deben olvidar, a este respecto, los momentos de puesta en escena, consciente o inconsciente, por parte de los personajes, como la de Max en casa de Miss Cross, a fin de intentar seducirla, la de Royal Tenenbaum, que simula su enfermedad en la casa de Archer Avenue, o la del grupo de animales que, unidos a Mr. Fox, atracan en *Fantástico Sr. Fox* las granjas de Boggis, Bunce y Bean, bailando al son de la canción de Petey, como si estuvieran en escena, al llegar a cada una de ellas.

A menudo, estos artistas escénicos son objeto de una peculiarísima transgresión de metalepsis, habitualmente asociada a la banda de sonido: los gestos autorales. En efecto, en dos momentos de *Academia Rushmore* y de *Life Aquatic*, Max y Zissou, respectivamente, seleccionan la música que ha de acompañar a una determinada escena. El personaje depositario de un mayor número de este tipo de gestos en el andersoniarismo, no obstante, es Mr. Fox, quien configura en hasta cuatro ocasiones distintas la música del film por medio de su transistor; en una de ellas, incluso, Mr. Fox, invoca un nuevo nivel metadieético, de carácter marcadamente metadiscursivo, en el que el personaje de Petey canta sus hazañas. No obstante, esta facultad de configuración escénica se puede extender a otros personajes más allá de los artistas existenciales. De hecho, la primera en ostentar esta transgresión metaléptica es Inez en *Bottle Rocket*, al apagar, desde su transistor, el tema *Over and Done With*, que hasta entonces había mostrado un claro carácter extradiegético. Otros personajes que llevan a cabo, en al menos una ocasión, de uno de estos gestos autorales de carácter vicario, son Atari Kobayashi, Jack Whitman, Margot Tenenbaum y Suzy Bishop. Atari, en concreto, invocará, como Mr. Fox, un nuevo nivel metadieético en clímax de *Isla de perros*; a diferencia del zorro, sin embargo, la invocación no tendrá lugar a propósito de un gesto autoral, sino al recitar el niño un *haiku*, que, por su relevancia narrativa, permite ubicar en toda su magnitud la dimensión artística y poética de uno de los personajes más singulares de todo el cine de Wes Anderson.

Por su parte, Margot y Suzy –ambas, como hemos visto, musas de sus admiradores varones, que las retratan sin descanso– son, de hecho, junto con Max Fischer, las únicas artistas escénicas de carácter eminentemente diegético. Margot, además de hacer ballet, pone en escena y protagoniza las obras de teatro que ella misma escribe. Este rasgo, compartido con Max, refleja un trazo autobiográfico de enorme calado en la vida de Wes Anderson. Como él mismo confiesa en su entrevista con la locutora de radio Terry Gross<sup>27</sup>, el divorcio de sus padres le convirtió en un niño conflictivo. Para ayudarle a corregir las consecuencias que este hecho tuvo en su comportamiento, su profesora de cuarto grado hizo un trato con él, según el cual “cada semana en la que no se metiera en demasiados problemas” le daría puntos y, una vez acumulados bas-

<sup>26</sup> Rubén de la Prida, ‘*Mise-en-Abyme as Narrative Strategy in the Films of Wes Anderson*’, *Quarterly Review of Film and Video*, 9, n.º 8, 1772. doi: 10.1080/10509208.2021.1967682.

<sup>27</sup> Terry Gross, ‘*Wes Anderson: Creating A Singular ‘Kingdom’*’, *Fresh Air*, 29 de mayo de 2012. Podcast, 30: 32. <https://www.npr.org/2012/05/29/153913922/wes-anderson-creating-a-singular-kingdom>.



tantes, le dejaría organizar en clase una pequeña obra de teatro<sup>28</sup>. Más explícito aún al respecto es Anderson en una de sus entrevistas con Matt Zoller Seitz<sup>29</sup>:

I always felt like I was never a very good student. I was never a strong or a disciplined student. And I never had great grades. [...] But I did plays. The idea of Max putting on the plays was from my own experience. But his character is a combination of things from Owen's life and mine, though mostly is from our imagination.

Por otra parte, Suzy parece especialmente dotada para la representación escénica, toda vez que ocupa un papel que, a juzgar por la puesta en escena dentro del film, se antoja protagonista en la ópera *Noye's Fludde* de Benjamin Britten. También Wes Anderson representó esta obra, aproximadamente con la edad de Suzy<sup>30</sup>. A la condición de artista escénica de Suzy se le otorga en el film una marcada relevancia narrativa, ya que la visita de Sam al camerino, mientras que ella se prepara, disfrazada y acompañada de otras compañeras para salir a escena, será el momento de su enamoramiento, sellado por la icónica frase polisémica: "What kind of bird are you?"<sup>31</sup>.

Estos rasgos autobiográficos, especialmente claros en Margot y Suzy se magnifican, de modo evidente, en el personaje de Steve Zissou, trasunto y parodia indiscutibles no solo de Jacques-Yves Cousteau<sup>32</sup> sino, sobre todo, del propio Wes Anderson. En efecto, para él, como para Zissou, el rodaje de películas es un modo no solo de dar lugar a un universo paralelo sobre el que es posible ejercer un control que no es posible en el mundo real, sino que es la oportunidad de generar una comunidad de vínculos de amistad, como alternativa subrogada de la familia que nunca se tuvo. Volveremos sobre ello más abajo.

A pesar de tratarse del mayor fiasco de la filmografía en términos de taquilla, el film protagonizado por Steve Zissou, *Life Aquatic* es, posiblemente, el más analizado de todo el canon en la literatura académica. Sin duda, diversos factores contribuyen a ello, como pueden ser sus referencias a *Moby Dick*, *Veinte Mil Leguas de Viaje Submarino*, o a los documentales de Jacques-Yves Cousteau. Estas relaciones han sido analizadas en detalle por Dyalan Govender<sup>33</sup>, David O'Grady<sup>34</sup>, Alissa Burger<sup>35</sup> y Carol Colatrella<sup>36</sup>. También se puede mencionar su original banda sonora, profusa-

<sup>28</sup> *Ibid.*, 28:55.

<sup>29</sup> Seitz, "The Wes Anderson Collection", 78.

<sup>30</sup> Gross, "Wes Anderson", 03:28.

<sup>31</sup> Wes Anderson y Roman Coppola, *Moonrise Kingdom*, (2011): 19. [https://rushmoreacademy.com/wp-content/uploads/2007/06/Screenplay-Moonrise\\_Kingdom.pdf](https://rushmoreacademy.com/wp-content/uploads/2007/06/Screenplay-Moonrise_Kingdom.pdf).

<sup>32</sup> Karin Schumacher e Ingo Uhlig, (2010). "Das Meer kommt zurück. Nautisches Leben bei Wes Anderson", en *This is an adventure! Das Universum des Wes Anderson*, ed. por Christian Vittrup (Kiel: Verlag Ludwig, 2010): 149-169.

<sup>33</sup> Dyalan Govender, "Wes Anderson's The Life Aquatic with Steve Zissou and Melville's Moby Dick: A Comparative Study", *Literature/Film Quarterly* 36, n.º 1 (2008): 61-67. <https://www.jstor.org/stable/43797399>.

<sup>34</sup> David O'Grady, "'This is an adventure': The Life Aquatic with Steve Zissou and the spectacle of nature documentary", *New Review of Film and Television Studies* 10, n.º 1 (2012): 152-168. doi: 10.1080/17400309.2012.629883.

<sup>35</sup> Alissa Burger, 'Beyond the Sea: Echoes of Jules Verne in The Life Aquatic with Steve Zissou', *Texas Studies in Literature and Language* 60, n.º 2 (2018): 228-245. doi: 10.7560/tsll60207.

<sup>36</sup> Carol Colatrella, "The Life Aquatic of Melville, Cousteau, and Zissou: Narrative at Sea", *Leviathan*, 11, n.º 3 (2009): 79-90. doi: 10.1111/j.1750-1849.2009.01210.x.



mente analizada por Lara Hrycaj<sup>37,38</sup>, y que consiste en una reescritura de canciones de David Bowie realizada por el músico Seu Jorge. A nivel narratológico, se trata de un film particularmente rico. Por un lado, porque el personaje interpretado por Jorge, Pelé dos Santos, ostenta una posición excepcional: aunque él es, claramente, un narrador intradiegético y heterodiegético, la música que produce no sólo oscila entre dentro y fuera de la diégesis, sino que tiene un carácter marcadamente paraléptico<sup>39</sup>, al aportar, por medio de las letras, información que no le correspondería saber –en ocasiones por pertenecer al fuero interno del propio Zissou– o que incluso adelanta los acontecimientos que van a suceder. Por otra parte, el personaje de Zissou va un paso más allá en las transgresiones metalépticas, constituyendo lo que podría llamarse un narrador en la frontera diegética<sup>40</sup>. Unas transgresiones que tienen su réplica, a nivel de narrador, en la primera cinta animada de Anderson, *Fantástico Sr. Fox*, en la que Petey, el otro artista musical del canon andersoniano junto con Pelé, ostenta, como él, una función de coro griego marcadamente metaléptica –al generar una canción de carácter asimismo paraléptico en un nivel puramente metadiscursivo, invocado por Mr. Fox–, mientras que, como Zissou, se le puede considerar un narrador en la frontera diegética, que se pasea a placer por diversos niveles metadieгéticos.

### 3.4. La redención de los artistas andersonianos

El mismo Zissou, el único artista cinematográfico del cine de Wes Anderson –y una suerte de versión de mediana edad de Max Fischer–, es, en muchos sentidos, uno de los personajes más completos –y complejos<sup>41</sup>– de su obra, no solo a nivel de reflexividad autobiográfica, sino también en términos narratológicos y temáticos. Respecto de estos últimos, parece particularmente evidente que Zissou es el arquetipo y culmen del gran nudo gordiano de las temáticas andersonianas: los malos padres. De hecho, preguntado por Ned, su presunto hijo biológico, acerca de su falta de preocupación por él, el documentalista responderá: “Because I hate fathers and I never wanted to be one”. En un momento posterior del metraje, Ned tendrá su amargo turno de réplica, reprochando a Zissou: “You don’t know me. You never wanted to know me. I’m just a character in your film”. La respuesta de Ned pone el dedo en la llaga sobre la concepción andersoniana de la paternidad, que es percibida como un acto de representación<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> Lara Hrycaj, “What Is This Music? Auteur Music In The Films Of Wes Anderson.” Tesis doctoral, Wayne State University, 2013.

<sup>38</sup> Lara Hrycaj, “Life on Mars or Life on the Sea: Seu Jorge, David Bowie, and the Musical World in Wes Anderson’s *The Life Aquatic with Steve Zissou*”, en *The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Independent Icon*, editado por Peter C. Kunze (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014): 139-150.

<sup>39</sup> La paralepsis es una violación de las convenciones del relato por la que un personaje narrador aporta más información de la que debería conocer.

<sup>40</sup> La explicación detallada de este concepto supera los límites de la presente contribución, y será objeto de una publicación que se encuentra en preparación.

<sup>41</sup> Como afirma Seitz, “[d]e todos los carismáticos padres y figuras paternas de Anderson, Zissou es el más complejo y contradictorio”. El explorador es posiblemente el personaje cuyos síntomas específicos de trastorno mental son comentados con mayor frecuencia y profusión en la literatura académica. Seitz, *The Wes Anderson Collection*, 158.

<sup>42</sup> Robé, “Because I hate fathers”; Gooch, “Making a go of it”; Donna Peberdy “‘I’m just a character in your film’: acting and performance from autism to Zissou”, *New Review of Film and Television Studies*, 10, n.º 1 (2011): 46-67.

En efecto, una parte importante de los *artistas existenciales* de los que venimos hablando son padres biológicos, adoptivos o simbólicos<sup>43</sup>: Royal, Zissou, Mr. Fox, M. Gustave. Todos ellos son, de modo muy especial, y junto con Max, Arthur Howitzer, Jr. y el Autor de *El Gran Hotel Budapest*, trasuntos artísticos del propio Wes Anderson. A pesar de su egocentrismo, su narcisismo, o el resto de sus patologías, todos estos artistas son, en última instancia, redimidos. Se puede aplicar a ellos, de hecho, uno de los lúcidos párrafos del seminal artículo de Devin Orgeron *La Camera-Crayola: Authorship Comes of Age in the Cinema of Wes Anderson*<sup>44</sup>:

There is in Anderson's collection of fictional authors a set of contradictions that are difficult to reconcile. Dignan, Max, Royal, and Zissou are problematic auteurs: self-centered, narcissistic, and at times pathological. Anderson's narratives, however, converge to redeem these characters around a pair of changed perceptions. His authors must learn to acknowledge their "readers", and their "readers" must learn to read them differently. While his films critique the author function spun out of control, then, they ultimately redeem the author himself in his effect of the collective imagination. This sympathetic sleight of hand is detectable, also, in Anderson's extracinematic endeavors, his supplements, and his self-representation<sup>45</sup>.

El texto de Orgeron acierta a trazar algunas de las constantes de los autores andersonianos de cualquier tipo, incluidos –en tanto que subcategoría de los anteriores– los artistas. Junto a la enfermedad mental, ya ampliamente explorada, Orgeron destaca, en efecto, la redención como rasgo constitutivo y convergente de las narrativas andersonianas. Existen tres vías fundamentales para la redención de los artistas, a menudo compatibles entre sí: la generación de comunidades por medio de actos de creación (Max, Zissou, el Autor, Howitzer), la maduración que implica, asimismo, la generación o el rescate de una comunidad preexistente (Royal, Mr. Fox) o la muerte (Royal, el Autor, M. Gustave, Howitzer).

El primer tipo de redención es particularmente importante, no solo porque se da por primera vez con Max Fischer en la representación de *Heaven and Hell* y su baile subsiguiente al final *Academia Rushmore*, sino también porque representa esos “efectos en el imaginario colectivo” de los que habla Orgeron, consistentes de modo preeminente en que los artistas poseen la capacidad de generar comunidades por medio de sus actos de creación. Dicho de otra forma: ellos suelen salvarse a nivel individual y reconciliarse con la comunidad que (re)generan, a través de sus obras. La relevancia de esta vía redentora viene marcada por el hecho de que es reflejo de la concepción del arte del propio Wes Anderson, para quien el equipo del film deviene como “un grupo de amigos”<sup>46</sup>, que termina por convertirse en una familia cinematográfica

<sup>43</sup> De entre ellos, Zissou es, de nuevo, el que une en sí –al menos intencionalmente– los tres componentes.

<sup>44</sup> Como se puede ver, el título mismo de la contribución remite al manifiesto precursor de la teoría de los autores: Alexandre Astruc, “Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”, *L'Écran français* 144 (Marzo de 1948): 5–6. Traducción al inglés: <http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>.

<sup>45</sup> Devin Orgeron, “La Camera-Crayola: Authorship Comes of Age in the Cinema of Wes Anderson”, *Cinema Journal* 46, n.º 2 (2007): 55-56.

<sup>46</sup> Wes Anderson y Noah Baumbach, 2005, 44:00.

“de vínculos excepcionalmente estrechos”<sup>47</sup>. Una tribu a la que pertenecen, entre otros muchos, coguionistas como Roman Coppola y Noah Baumbach, músicos Mark Mothersbaugh o Alexandre Desplat, el supervisor musical Randall Poster, los directores de fotografía Robert Yeoman y Tristan Oliver y, por supuesto, un puñado de actores regulares entre los que destacan Owen Wilson, Jason Schwartzman, Anjelica Huston, Adrien Brody, Tilda Swinton, Willem Dafoe y, por supuesto, Bill Murray, que ostenta un lugar especialísimo en la estabilidad de esta *troupe*<sup>48</sup>. Para Anderson, como afirma Steven Rybin “la formación de la familia es [...] un acontecimiento estético”<sup>49</sup>. Un carácter grupal que constituye, sin duda, “la marca definitoria de su particular estilo de autoría”, al que es inherente –en una contradictoria vuelta de tuerca a los postulados de la teoría de los autores– la “dependencia de los demás”<sup>50</sup>.

#### 4. Más allá de Max Fischer: artistas caracterizados por su otredad

Aparte de los ya mencionados, hay un subgrupo dentro de los artistas plásticos más difícil de etiquetar y, si no completamente ajeno, sí más alejado de los rasgos definitorios de Max Fischer; sus componentes están caracterizados, de algún modo, por su otredad. En efecto, *La crónica francesa* no solo presenta la historia de Moses Rosenthaler, sino que es la película del tejano en la que este tipo de artistas tiene una mayor relevancia. Otros dos aparecen, que comparten solo algunos de los rasgos encontrados hasta ahora: Hermes Jones y el Chef Nescaffier. Jones es el artista gráfico de la revista. La primera vez que aparece, ilustrando una de sus portadas, es para recibir la reprimenda encolerizada de Arthur Howitzer Jr. Una bronca que, en efecto, no se vuelve a repetir en todo el film, que de continuo nos muestra al editor tratando al resto de su personal con infinita paciencia, a pesar de transgresiones mucho más graves. Y es que, como dice la voz *over* de Anjelica Huston que lee el obituario del propietario de la afamada revista: “Famously gracious with his writers, Arthur Jr. was less courteous with the rest of the magazine’s staff”. Una frase, sin duda, metonímica y representativa de la relación del propio Wes Anderson con sus personajes, que tiende a rescatar a los literatos y a los artistas escénicos –a pesar de sus acciones reprobables– y a castigar –directamente o a través de sus musas– a los artistas plásticos (aunque estas tendencias no presentan, como se ha visto, un carácter absoluto).

De Hermes Jones ni siquiera sabemos que esté enamorado. Solo que es el único castigado por Arthur Howitzer Jr., a pesar del afecto que le profesa, y que se manifiesta en el cariñoso retrato que acaba por encabezar el obituario del difunto director del magacín. De hecho, se trata de un personaje de rasgos manifiestamente asexuales, al igual que el Chef Nescaffier, el otro artista –culinario– caracterizado por su otredad que aparece en el film y que conseguirá salvar, a las puertas de la muerte y con tintes no carentes de mesianismo, una relación paternofilial: la del comisario

<sup>47</sup> Colleen Kennedy-Karpat, “Bill Murray and Wes Anderson, or the Curmudgeon as Muse”, en *The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indie Wood Icon*, editado por Peter C. Kunze (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014): 125.

<sup>48</sup> Véase Kennedy-Karpat, “Bill Murray and Wes Anderson”: 125-137.

<sup>49</sup> Steven Rybin, “The Jellyfish and the Moonlight: Imagining the Family in Wes Anderson’s Films”, *The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indie Wood Icon*, ed. por Peter C. Kunze (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014), 40.

<sup>50</sup> Orgeron, “La Camera-Crayola”, 59.

y su hijo. No se trata de un ápex en la filmografía andersoniana: también el intento de suicidio de Richie Tenenbaum conseguirá unir en torno a él a toda su familia, y restablecer los vínculos paternofiliales entre Royal y sus vástagos. Un comienzo de redención que sólo se consumará, sin embargo, con la muerte del propio patriarca. También podría considerarse a Atari Kobayashi, aunque sea un autor literario y no plástico, como un artista caracterizado esencialmente por su otredad, y ajeno a Max Fischer. De especial relevancia, sin embargo, es el caso único de artista pictórica en el cine de Wes Anderson: el de Felicity Fox.

Más allá de Miss Cross, de quien sabemos que es una profesora de educación infantil preocupada especialmente por extraer la vena artística de sus alumnos, de Alice, la mujer de Peter Whitman, poseedora de un negocio de recipientes de cerámica, y del diorama de Margot Tenenbaum —que sirve, de algún modo, como metonimia del propio cine del tejano— es Felicity la única artista plástica del universo andersoniano. El caso de Mrs. Fox es relevante para el cine de Wes Anderson, en tanto que ubica razonablemente a las mujeres dentro del mismo. Algunas analistas, como Nicole Lynn Martone<sup>51</sup> o Rachael McLennan han afirmado que las mujeres en el cine de Wes Anderson ocupan un papel menos relevante que el de los hombres. Así, la segunda autora afirmará —en un párrafo que destaca, por otra parte, la otredad de los personajes femeninos dentro del cine de Anderson—<sup>52</sup>:

Girls and women in Anderson’s films are usually portrayed in more static terms. [...] [T]heir maturity also tends to remain relatively unchanged; they are simply less likely to develop, to generate narrative or to influence plot [...]. They are less frequently portrayed as having crises of their own [...]. Casting (and fear of) women as “other” remains consistent in Anderson’s films.

Más aún: la propia McLennan argumenta que la obra de Anderson no es otra cosa que una “serie de análisis de lo que es ‘suficiente’ para una existencia (masculina, heterosexual) completa”<sup>53</sup>, llegando a afirmar que “el género, más que la edad, es el aspecto de la identidad que es verdaderamente central en la obra de Anderson”<sup>54</sup>. No obstante, la autora cita a Margot Tenenbaum como excepción a la regla<sup>55</sup>. Ciertamente, es verdad que las mujeres de Anderson presentan una menor tendencia que los varones a tener sus propias crisis. Pero no se debe inferir de ello que sean menos importantes, sino que tienen más recursos emocionales para afrontarlas, al ser más maduras, adultas e independientes<sup>56</sup> e incluso funcionan, a menudo, como “el centro moral de las películas”<sup>57</sup>. Aunque la última cita está referida a los personajes inter-

<sup>51</sup> Nicole Lynn Martone, “Muses, Scapegoats, and Transgressions. An Analysis of Wes Anderson’s Construction of Female Characters” Tesis Doctoral, Drew University, 2009.

<sup>52</sup> Rachael McLennan, “‘That’s Not Enough’: Aging in Wes Anderson’s Moonrise Kingdom and Rushmore”, *Texas Studies in Literature and Language* 60, n.º 2 (2018), 197.

<sup>53</sup> McLennan, “‘That’s not enough’”, 198.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Jesse Fox Mayshark, *Post-pop Cinema: The Search for Meaning in New American Film* (Westport, CT: Praeger, 2007), 136.

<sup>57</sup> Cynthia Felando, “A certain age: Wes Anderson, Anjelica Huston and modern femininity”, *New Review of Film and Television Studies*, 10, n.º 1 (2012): 80.

pretados por Anjelica Huston, es posible aplicarla también a Felicity, quien, como demuestra Adrienne Kertzer<sup>58</sup>, dista mucho del rol de ama de casa sumisa y solícita que sí tiene el personaje de Mr. Fox en la obra original de Dahl.

En particular, y en lo que al tema de este artículo respecta: los cuadros de Felicity son relevantes para entender que las mujeres en el cine de Wes Anderson también están aquejadas, al igual que los varones, por patologías mentales, solo que se expresan de otra manera y nacen de otras fuentes. Si, en el caso de los personajes masculinos, sus desequilibrios están generados por su incapacidad para hacer justicia a los requerimientos de la masculinidad intitulada, en el de las mujeres dichos desequilibrios son consecuencia reactiva de ese modelo de masculinidad tóxica, en tanto que se ven afectadas y por el comportamiento de los varones. Concretamente, Felicity expresa lo que posiblemente sea un trastorno de ansiedad generado por haberse casado con Mr. Fox a través de sus cuadros, compuestos de hermosísimos paisajes siempre amenazados por tormentas y tornados. Esta capacidad artística le servirá para contribuir al rescate de Kristofferson y, de modo indirecto, a la derrota de los granjeros, a través del inmenso mural realizado en el túnel desde el que se organiza todo el contraataque de los animales del bosque contra Boggis, Bunce y Bean. Por otra parte, la posición de Felicity como la mayor artista pictórica de todo el cine de Wes Anderson –junto con Moses Rosenthaler– está también subrayada por la misma firma que sella sus cuadros: una alusión explícita a la firma de Alberto Durero<sup>59</sup>.

## 5. Conclusiones

El universo de Wes Anderson está plagado de artistas de todo tipo. La investigación académica hasta el momento se ha centrado, sobre todo, en esos “artistas de las palabras” que son los literatos, en ocasiones abarcando implícitamente a los artistas escénicos –fundamentalmente a aquellos que hacen de su vida una continua *performance*– y obviando de modo habitual a los artistas plásticos. Partiendo de ese protoartista andersoniano que es Max Fischer, se han tratado de establecer relaciones no unívocas, pero sí prevalentes, entre determinadas trazas narratológicas y caracterológicas presentes en el protagonista de *Academia Rushmore* y los tres grandes grupos en los que se pueden subclasificar los personajes artistas.

Así, el primer rasgo definitorio de Max sería la enfermedad mental. De modo destacado, se puede subrayar el trastorno de la personalidad obsesivo-compulsiva, que no es coto exclusivo, pero sí aparece de modo predominante en los personajes literatos, como el Autor de *El Gran Hotel Budapest* o los diversos redactores de *La crónica francesa*. Otro trastorno de la personalidad de marcada relevancia sería la patología narcisista, característica de un subtipo especial de artistas escénicos, como Dignan, Royal, Zissou, Francis, Mr. Fox y M. Gustave, que agrupa a todos aquellos que hacen de su propia existencia una suerte de representación existencial.

El segundo rasgo característico que emana del análisis del personaje de Max es su relación sentimental de carácter tóxico y edípico con Miss Cross, basada en dinámicas de dominio y sumisión. Los amores imposibles y las relaciones eróticas

<sup>58</sup> Adrienne Kertzer, “Fidelity, Felicity, and Playing Around in Wes Anderson’s Fantast Mr. Fox”, *Children’s Literature Association Quarterly*, 36, n.º 1 (2011): 4-24.

<sup>59</sup> Michael Specter, *The Making of Fantastic Mr. Fox*. (Nueva York: Rizzoli, 2009), 22.

basadas en mecanismos de poder, en las que los artistas asumen el rol sumiso y sus musas el dominante, son prevalentes de los artistas plásticos, como Anthony Adams, Richie Tenenbaum o Moses Rosenthaler, aunque pueden aparecer también en un literato como Jack Whitman. El caso de Jack, de hecho, pone de manifiesto que, si bien a lo largo de este artículo se ha tratado de realizar una taxonomía exhaustiva de los artistas andersonianos, en ningún caso se puede tratar de una clasificación en categorías rígidas.

En tercer lugar, Max es un personaje claramente emanado de la experiencia personal de Wes Anderson: como en su caso, los reflejos autobiográficos son predominantes en artistas escénicos como Margot, Suzy o Zisson. Además, no pocos artistas andersonianos –y, de modo eventual, personajes no artistas como Inez– son depositarios de transgresiones de metalepsis –los gestos autorales–, que los llevan a configurar a su antojo la banda de sonido. La naturaleza metaléptica alcanza máximos locales en los dos artistas musicales del canon andersoniano –Pelé y Petey– así como en el único cineasta protagonista: Zissou.

Este último, por otra parte, es el personaje más próximo a Anderson, trasunto y parodia del mismo, que encarna de manera singular el modo privilegiado de redención de los artistas andersonianos, consistente en la generación de comunidades a través de actos de creación, al igual que el propio Anderson ha dado vida, en su quehacer cinematográfico, a una verdadera familia de vínculos cinemáticos. Como no podía ser de otra manera, este tipo de redención del artista se da por primera vez con Max Fischer en la parte final de *Academia Rushmore*.

Por último, más allá de los artistas prefigurados en Max, hay un grupo que presenta rasgos marcadamente independientes. Pertenecen a este círculo creadores caracterizados por su otredad y que son, salvo Atari Kobayashi, artistas plásticos. Se trata, en particular, de Nescaffier, Hermes Jones y las artistas mujeres, en especial Felicity Fox.

El arte, para los creadores andersonianos, no es solo una ocupación, ni un mero rasgo de identidad, mucho menos una manera de ganarse la vida: es, ante todo, un modo de supervivencia. A través de su creación artística, no pocos personajes del cine de Anderson logran escapar de las narrativas de patología mental y muerte en las que se ven envueltos como consecuencia del fracaso de la masculinidad intitulada en las figuras paternas que, a menudo, ocupan el centro de sus filmes. Más allá de hacer posible su habitual redención, Wes Anderson muestra una simpatía incondicional por sus personajes en general, y por los artistas en particular, que está ligada de modo inequívoco al hecho de que todos ellos, en mayor o menor medida, actúan como trasuntos suyos<sup>60</sup>. En efecto, los artistas andersonianos pueden ser torpes, egoístas incluso, como lo es un niño, pero nunca malos; es común a todos ellos ese estado de inocencia cuasi-ontológica que expresa Dignan al final de *Bottle Rocket*: “They’ll never catch me, man, because I’m fuckin’ innocent”. Una inocencia que,

---

<sup>60</sup> Una simpatía que fue alabada por el mismísimo Scorsese en el mítico artículo de la revista *Esquire* en el que proclamó a Anderson el próximo Scorsese, comparándola con un amor similar al que tenía Jean Renoir. La inocencia de los personajes andersonianos liga su cine no solo con el de Renoir, sino también con el del cineasta de mayor influencia sobre el tejano, François Truffaut, como señala hábilmente Matt Zoller Seitz. Martin Scorsese, “The Next Scorsese: Wes Anderson”, *Esquire*, (Marzo de 2000): 225. <https://classic.esquire.com/article/2000/3/1/the-next-scorsese-wes-anderson>. Matt Zoller Seitz, *The Wes Anderson Collection*, (Nueva York: Abrams, 2013): 312-313.



por otra parte, es una suerte de apología de sí mismo del propio autor, que se mira y se reconoce en sus personajes; que –más aún– ha devenido personaje de sí mismo.

## 6. Conflicto de intereses

Ninguno.

## 7. Referencias

- American Psychiatric Association, *Manual Diagnóstico y Estadístico de Los Trastornos Mentales* (DSM-5 ®). Madrid: Editorial Médica Panamericana, 2014.
- Anderson, Wes. “Hotel Chevalier: Audio Commentary”, en *The Darjeeling Limited*. Dirigido por Wes Anderson. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, Collage Cinematographique, American Empirical Pictures, 2007. Blu-ray. Ed. británica, The Criterion Collection, 2021.
- Anderson, Wes. *The Grand Budapest Hotel*. Nueva York: Opus, 2014.
- Anderson, Wes y Roman Coppola, *Moonrise Kingdom*, 2011. [https://rushmoreacademy.com/wp-content/uploads/2007/06/Screenplay-Moonrise\\_Kingdom.pdf](https://rushmoreacademy.com/wp-content/uploads/2007/06/Screenplay-Moonrise_Kingdom.pdf).
- Anderson, Wes, Owen Wilson, y Jason Schwartzman, “Audio Commentary”, 1999, en *Rushmore*. Dirigido por Wes Anderson. Estados Unidos: American Empirical Pictures, Touchstone Pictures, 1998. Blu-ray. Ed. británica, The Criterion Collection, 2018.
- Anderson, Wes y Noah Baumbach. “Audio Commentary”, 2005, en *The Life Aquatic with Steve Zissou*. Dirigido por Wes Anderson. Estados Unidos: Touchstone Pictures, American Empirical Pictures, Scott Rudin Productions, 2004. Blu-ray. Ed. británica, The Criterion Collection, 2018.
- Anderson, Wes y Owen Wilson. *Rushmore*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1999.
- Astruc, Alexandre. “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”, *L’Écran français* 144 (Marzo de 1948): 5–6. Traducción al inglés: <http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>.
- Boschi, Elena y Tim McNelis. “‘Same old song’: on audio-visual style in the films of Wes Anderson”, *New Review of Film and Television Studies*, 10, n.º 1 (2012): 28-45. doi: 10.1080/17400309.2012.631174.
- Browning, Mark. *Wes Anderson: Why His Movies Matter*. Santa Barbara, CA: Praeger, 2011.
- Burger, Alissa. “Beyond the Sea: Echoes of Jules Verne in *The Life Aquatic with Steve Zissou*”, *Texas Studies in Literature and Language* 60, n.º 2 (2018): 228-245. doi: 10.7560/tsll60207.
- Colatrella, Carol. “The Life Aquatic of Melville, Cousteau, and Zissou: Narrative at Sea”, *Leviathan* 11, n.º 3 (2009):79-90. doi: 10.1111/j.1750-1849.2009.01210.x.
- de la Prida, Rubén “Metodología bifásica para el estudio de la estética de un autor cinematográfico”, *Comunicación & Métodos* 3, n.º 2 (2021): 111-123 doi: 10.35951/v3i2.129.
- de la Prida, Rubén “Mise-en-Abyme as Narrative Strategy in the Films of Wes Anderson”, *Quarterly Review of Film and Video* 9, n.º 8 (2021): 1767-1786 doi: 10.1080/10509208.2021.1967682.
- de la Prida, Rubén. “Anderson, the Poet – On the Heterochronical Use of Time in Wes Anderson’s Cinema”, *Quarterly Review of Film and Video* (2023): 1-19. doi: 10.1080/10509208.2023.2166778

- Felando, Cynthia. "A certain age: Wes Anderson, Anjelica Huston and modern femininity", *New Review of Film and Television Studies* 10, n.º 1 (2012): 68-82. doi: <https://doi.org/10.1080/17400309.2011.632518>.
- Gooch, Joshua. "Making A Go of It: Paternity and Prohibition in the Films of Wes Anderson", *Cinema Journal*, 47, n.º 1 (2007): 26-48. doi: 10.1353/cj.2007.0050.
- Govender, Dyalan. "Wes Anderson's *The Life Aquatic with Steve Zissou* and Melville's *Moby Dick*: A Comparative Study", *Literature/Film Quarterly* 36, n.º 1 (2008): 61-67. <https://www.jstor.org/stable/43797399>
- Gross, Terry. "Wes Anderson: Creating A Singular 'Kingdom'", *Fresh Air*, 29 de mayo. Podcast. <https://www.npr.org/2012/05/29/153913922/wes-anderson-creating-a-singular-kingdom>.
- Hrycaj, Lara. "What Is This Music? Auteur Music In The Films Of Wes Anderson." Tesis doctoral, Wayne State University, 2013.
- Hrycaj, Lara. "Life on Mars or Life on the Sea: Seu Jorge, David Bowie, and the Musical World in Wes Anderson's *The Life Aquatic with Steve Zissou*". En *The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indiewood Icon*, editado por Peter C. Kunze. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014: 139-150.
- Joseph, Rachel. "Wes Anderson's *The Royal Tenenbaums*: Writing and Forgiveness", *Texas Studies in Literature and Language* 60, n.º 2: 212-227. doi: 10.7560/tsll60206.
- Kennedy-Karpat, Cathleen. "Bill Murray and Wes Anderson, or the Curmudgeon as Muse". En *The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indiewood Icon*, editado por Peter C. Kunze. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014: 125-137.
- Kertzer, Adrienne. "Fidelity, Felicity, and Playing Around in Wes Anderson's *Fantast Mr. Fox*", *Children's Literature Association Quarterly* 36, n.º 1 (2011): 4-24. doi: 10.1353/chq.2011.0010.
- Martone, Nicole Lynn. "Muses, Scapegoats, and Transgressions. An Analysis of Wes Anderson's Construction of Female Characters." Tesis Doctoral, Drew University, 2009.
- Mayshark, Jesse Fox. *Post-pop Cinema: The Search for Meaning in New American Film*. Westport, CT: Praeger, 2007.
- McLennan, Rachael. "'That's Not Enough': Aging in Wes Anderson's *Moonrise Kingdom* and *Rushmore*", *Texas Studies in Literature and Language* 60, n.º 2, (2018): 193-211. doi: 10.7560/tsll60205.
- O'Grady, David. "'This is an adventure': *The Life Aquatic with Steve Zissou* and the spectacle of nature documentary" 10, n.º 1 (2012), *New Review of Film and Television Studies*: 152-168. doi: 10.1080/17400309.2012.629883.
- O'Meara, Jennifer. "A Shared Approach to Familial Dysfunction and Sound Design: Wes Anderson's Influence on the Films of Noah Baumbach". En *The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indiewood Icon*, editado por Peter C. Kunze. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014: 109-124.
- Orgeron, Devin. "La Camera-Crayola: Authorship Comes of Age in the Cinema of Wes Anderson", *Cinema Journal* 46, n.º 2 (2007): 40-65. doi: 10.1353/cj.2007.0016.
- Peberdy, Donna. "'I'm just a character in your film': acting and performance from autism to Zissou", *New Review of Film and Television Studies*, 10, n.º 1 (2012): 46-67. doi: 10.1080/17400309.2012.631175.
- Petras, Ole. "The Sounds Aquatic. Zur Text-Welt-Relation in Wes Andersons Soundtracks", en *This is an adventure! Das Universum des Wes Anderson*, editado por Christian Vittrup. Kiel: Verlag Ludwig, 2010: 107-134.
- Piechota, Carole Lyn. 'Give Me a Second Grace: Music as Absolution in *The Royal Tenenbaums*', *Senses of Cinema*, 38 (Febrero de 2006). [https://www.sensesofcinema.com/2006/on-movies-musicians-and-soundtracks/music\\_tenenbaums/](https://www.sensesofcinema.com/2006/on-movies-musicians-and-soundtracks/music_tenenbaums/)

- RAE (2019). *Diccionario de la lengua española – Edición del tricentenario*. <https://dle.rae.es/>.
- Robé, Chris. “‘Because I Hate Fathers, and I Never Wanted to Be One’: Wes Anderson, entitled masculinity, and the ‘Crisis’ of the patriarch”. En *Millennial Masculinity: Men in Contemporary American Cinema*, editado por Shary, Timothy. Detroit: Wayne State University Press, 2012: 101-121.
- Rybin, Steven. “The Jellyfish and the Moonlight: Imagining the Family in Wes Anderson’s Films”. En *The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indie Wood Icon*, editado por Peter C. Kunze. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014: 39-49.
- Schumacher, Katrin e Ingo Uhlig. “Das Meer kommt zurück. Nautisches Leben bei Wes Anderson”. En *This is an adventure! Das Universum des Wes Anderson*, editado por Christian Vittrup. Kiel: Verlag Ludwig, 2010: 149-169.
- Scorsese, Martin. “The Next Scorsese: Wes Anderson”. *Esquire* (Marzo de 2000): 225. <https://classic.esquire.com/article/2000/3/1/the-next-scorsese-wes-anderson>.
- Seitz, Matt Zoller. *The Wes Anderson Collection*. Nueva York: Abrams, 2013.
- Specter, Michael. *The Making of Fantastic Mr. Fox*. Nueva York: Rizzoli, 2009.
- Wilkins, Kim. “Assembled Worlds: Intertextuality and Sincerity in the Films of Wes Anderson”. *Texas Studies in Literature and Language* 60, n.º 2, (2018): 151-173. doi: 10.7560/tsll60203.