



Cine, fotografía y arquitectura: la composición simétrica y la noción de arquitecturización en la obra de Wes Anderson. Antecedentes visuales de la película *La crónica francesa* (2021)¹

Manuel Blanco-Pérez²

Recibido: 17 de noviembre de 2021 / Aceptado: 23 de diciembre de 2021

Resumen. El cine de la primera etapa de Hollywood posee una característica composición simétrica en sus planos que, de forma prácticamente paralela, se desarrollará en otros movimientos artísticos que vinculaban diseño, arquitectura y fotografía (como las escuelas Bauhaus y Düsseldorf alemanas). Aunque desde los años 70 del siglo XX el cine evoluciona hacia otra estética visual, con gran protagonismo de nuevas formas gráficas de narrar (plano-secuencia, estabilizadores, grúas, planos subjetivos, aéreos, etc.), algunos directores se han atrevido a romper con esa tendencia más actual y han querido, también desde la estética visual de sus filmes, volver a los orígenes: nos centraremos en el cine de Wes Anderson y en su última película, *La crónica francesa* (2021). Para lograr la estética tan personal que caracteriza a este director, Anderson ordena los volúmenes, los retratos y las formas en el espacio mediante lo que llamaremos *arquitecturización* fotográfica. Analizaremos su último filme centrándonos en la composición visual (simétrica) de sus planos y reflexionaremos sobre el conjunto de recursos estilísticos visuales que se articulan dentro de su cine, que lo acercan a otras disciplinas artísticas, como la arquitectura, la pintura y la fotografía, así como la dramaturgia, entre otras.

Palabras clave: cine; crónica periodística; fotografía; Wes Anderson; arquitecturización.

[en] Film, photography and architecture: symmetrical composition and the notion of architecturisation in Wes Anderson's films. Visual background of the film *The French Dispatch* (2021)

Abstract. Early Hollywood cinema has a characteristic symmetrical composition in its shots which, practically in parallel, was developed in other artistic movements that linked design, architecture and photography (such as the Bauhaus and Düsseldorf schools in Germany). Although since the 70s of the 20th century cinema has evolved towards another visual aesthetic, with a great prominence of new graphic forms of narration (shot-sequence, stabilizers, cranes, subjective shots, aerial shots, etc.), some directors have dared to break with this current trend and have wanted to return to the origins, also through the visual aesthetics of their films: we will focus on the films of Wes Anderson and his latest film *The French Dispatch* (2021). To achieve such a personal aesthetic, Anderson arranges volumes, portraits and forms in space by means of what we will call photographic *architecturisation*. We will analyze his latest film by

¹ Fuente de financiación: El presente trabajo se ha financiado como parte del Proyecto I+D+i, titulado MEMORIA (S), SOCIEDAD Y CINE EN ANDALUCÍA: LA MIRADA DE NUESTROS MAYORES del Programa de Ayudas a la I+D+i, en régimen de concurrencia competitiva, en el ámbito del Plan Andaluz de Investigación, Desarrollo e Innovación (PAIDI 2020), financiado por la Junta de Andalucía (España).

² Universidad de Sevilla (España)
E-mail: mblancoperez@us.es
<http://orcid.org/0000-0003-1159-4679>

focusing on the (symmetrical) visual composition of his shots and we will reflect on the set of visual stylistic resources that are articulated within his cinema, which bring him closer to other artistic disciplines, such as architecture, painting and photography, as well as dramaturgy, among others.

Key Words: cinema; journalistic chronicle, photography; Wes Anderson; architecturization.

Sumario: 1. Introducción. 2. Marco teórico. Antecedentes de la composición simétrica en las artes y el cine. 2.1 Fotografía, cine y otras artes en el inicio de la modernidad. 2.2 Wes Anderson: el cineasta multilingüe. 2.3 La imagen fotográfica en el contexto actual: digitalización, multipantalla y *social media*. 3. Metodología. 4. Análisis. 5. Conclusiones. Referencias

Cómo citar: Blanco-Pérez, M. 2022. Cine, fotografía y arquitectura: la composición simétrica y la noción de arquitecturización en la obra de Wes Anderson. Antecedentes visuales de la película *La crónica francesa* (2021). *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (4), 1407-1426, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.78848>

1. Introducción

La relación entre la fotografía, el cine y las otras artes es fecunda y ha gozado, a lo largo de varias etapas históricas, de un recorrido muy interesante en términos creativos. Algunos cineastas han aplicado a sus obras una composición visual muy anclada en otras artes, normalmente cuando se ha tratado de cineastas que no solo realizaban cine: autores que aunaban cine y arquitectura, fotografía y pintura, o teatro y diseño (Caparrós Lera, 2009).

Como ejemplo contemporáneo de este tipo de cineasta nos queremos centrar en Wes Anderson y su último filme, *La crónica francesa* (2021), en el que confluyen de manera totalizadora buena parte de los elementos que ya venían cultivándose con cierta inercia en la filmografía de Anderson, y analizaremos, con una metodología inspirada en la fotográfica, la composición visual de sus volúmenes partiendo de la noción de *arquitecturización*. Haremos una reconstrucción de la particular mirada fotográfica de Anderson, que luego aplicará a su cine, valiéndose de un “horizonte de expectativas” (Jauss, 2000) que lo vincula a otras ramas diferentes de la creación, como el diseño, la arquitectura y lo teatral entre otros elementos. Conceptos estos, a nuestro juicio, presentes en la génesis del cine de Anderson, y gracias a los que posee una estética tan reconocible y particular.

2. Marco teórico. Antecedentes de la composición simétrica en las artes y el cine

2.1. Fotografía, cine y otras artes en los inicios de la Modernidad

El cine ha tenido, desde su nacimiento, una relación directa con innumerables artes de sustrato, aunque, quizás, de todas ellas el vínculo inicial más estrecho se dio con la fotografía, “el cine son 24 fotogramas por segundo” (Godard, 2008, p.24).

En cuanto narración, el cine no puede sino ser hijo de la tradición literaria. Del mismo modo que en cuanto representación es hijo del teatro puesto en escena y que, en cuanto captación fotoquímica de la realidad y representación bidimensional de la misma, es hijo de la fotografía y de las artes plásticas. (Sánchez Noriega, 2011, p. 66)

En los albores de la implantación del cine en Francia como fenómeno social, en los años 20 del pasado siglo, convivían dos tendencias artísticas: la vanguardia, que, al calor de aquellos días, se desarrollaba en el epicentro parisino en todas las artes, y, contra ella, una reacción más clásica de pintores franceses que clamaban “contra el desastre decorativo del cubismo”, pues no consideraban “la pintura como una superficie, sino como un espacio, una asociación de elementos purificados, relacionados y arquitecturizados” (Dempsey, 2008, p. 120).

Este concepto, el de *arquitecturización* de la pintura (opuesto inicialmente, por tanto, a las vanguardias), se da también, a nuestro juicio, en la fotografía de aquellos años, principalmente en la figura de August Sander, fotógrafo alemán que trabaja retratando los edificios y las factorías industriales, así como los trabajadores que la habitan, y que será precursor de la llamada “nueva objetividad”:

Los catálogos de la arquitectura industrial y los proyectos taxonómicos (sobre todo de August Sander y Karl Blossfeldt) resultaron ser fuentes donde encontrar métodos basados en series y tipologías. Sus fotografías en blanco y negro de arquitecturas industriales documentadas de modo exhaustivo y organizadas y presentadas en sistemas seriales, pertenecen a un período histórico específico de la arquitectura anónima industrial de finales de siglo XIX y principios del siglo XX. (Grigoriadou, 2012, p. 168)

Así pues, la noción de *arquitecturización* podríamos definirla como la tendencia compositiva en las artes (principalmente fotografía y cine, pero exportadas a otras) en que los espacios visuales aparecen compuestos por elementos purificados, con sencillez estética y disposición armónica de las partes integrantes, y cuya consecuencia son volúmenes sólidos, sin ritmo, de composición frontal en 2D. En los retratos posee la esbeltez de un posado severo y claro, sin concesiones al movimiento, con diafragma rotundos (no tanto para ocultar el fondo como para que no estorbe). El sujeto, además, siempre presenta un rictus marcado por la quietud, la solemnidad y cierto *pathos* gestual transcendente, de indudable procedencia teatral.

August Sander, en su serie “Gente del siglo XX”, que se prolongó en el tiempo de 1910 a 1934, marca una ruta estética muy personal. En él podemos constatar esa obsesión por la geometría y cierta tendencia a posados muy dramáticos, muy teatralizados, que aportan a sus fotografiados un aire de trascendencia muy alejado de la fotografía experimental de vanguardia. Tras esa mirada subyace la idea de orden formal, pero también el de monumentalidad teatralizada, de dignificación del personaje anónimo que adopta una posición egregia. Su serie quedó inconclusa cuando contaba con más de 600 retratos³. El mismo Walter Benjamin diría sobre su compatriota Sander:

Quizás, de la noche a la mañana, crezca la insospechada actualidad de obras como la de Sander. Desplazamientos del poder, tan inminentes entre nosotros, suelen hacer una necesidad vital de la educación, del afinamiento de las percepciones fisiónómicas. Ya vengamos de la derecha o de la izquierda, tendremos que habituarnos a ser considerados en cuanto a nuestra procedencia. También nosotros tendremos que mirar a los demás. La obra de Sander es más que un libro de fotografías: es un atlas que ejercita. (Benjamin, 1931, p. 46).

³ Sander fue perseguido por el nazismo y su propio hijo –fotógrafo también, y militante antifascista– encontró la muerte en los campos de concentración en la II Guerra Mundial. Aunque Sander vivió casi veinte años tras la contienda, jamás volvió a fotografiar, dejando su gran trabajo inconcluso.

En estos tres retratos de August Sander (figuras 1A, 1B y 1C), podemos constatar su obsesión por la *arquitecturización*: armonía visual de los volúmenes, simetría y cierta tendencia a posados muy dramáticos, con un aire de trascendencia muy alejado de la fotografía de entonces.



Figura 1A. *El pastelero.* Autor: Agust Sander, 1928. **Figura 1B.** *El ladrillero.* Autor: Agust Sander, 1928. **Figura 1C.** *Los púgiles.* Autor: Agust Sander, 1929. Recuperado de Sander (2010, p. 23).

Es también tangencial el trabajo de Oliver Ligon (2010) que reflexionó sobre las características visuales y epistemológicas de la fotografía que distanciaban, a finales de los años 20, la imagen documental (principalmente norteamericana) de la vanguardista (europea). En dirección opuesta a la línea de Sander, resulta interesante recordar que la Alemania de entreguerras se encontraba, como ya avanzamos antes, en una profunda fase de experimentación vanguardista con fotógrafos, arquitectos y diseñadores, con los trabajos de László Moholy-Nagy (1925) a la cabeza y el epicentro en la Bauhaus (Grüttemeier, Beekman y Rebel, 2013). Este período, como es conocido, acabó con el cierre de la escuela de manera abrupta por el nazismo en 1933. Tras la guerra, se retomarán algunas de las tendencias del centro previas a la contienda. En Chicago László Moholy-Nagy, que se exilió allí durante el nazismo, ya había creado en la New Bauhaus. Paralelamente, en la propia Alemania occidental (RFA), se retomará el viejo proyecto de la “nueva objetividad” de Sanders. Sus retratos *arquitecturizados* tendrán continuación en los conceptos de estructura visual que serán aplicados en los 50 por el matrimonio de Bern y Hilla Becher, que los circunscriben al tejido industrial de la Alemania de la **época**, en lo que será conocido como la Escuela Düsseldorf, llamada así por ser Düsseldorf la primera ciudad de Alemania en la que se creó una cátedra de fotografía artística, en su prestigiosa Academia de las Bellas Artes.

Grosso modo, podríamos decir que los Becher, continuadores de la nueva objetividad y admiradores confesos de Sander, redefinen la ontología fotográfica a partir de una serie de rígidos preceptos visuales que acercarán su trabajo a la lógica archi-

tectónica, creando una nueva etapa en la noción de *arquitecturización* visual. En primer lugar, utilizaron siempre el mismo equipo (una *view camera* de gran formato, con negativos de $8\times 10''$, que obliga al uso de trípode, con tiempos de exposición largos y enfoque sin tecnología paramétrica, que se hace, por tanto, con lupa ocular bajo un manto negro que recubre la cámara y protege todo el chasis y la lente). Las piezas son, en consecuencia, piezas de gran profundidad de campo –aunque paradójicamente jamás tienen nada detrás que estorbe a la mirada–, con nitidez absoluta, en la que es impensable el movimiento, y con planos siempre frontales y sólidos visualmente, en su sempiterno 2D de plano paralelo.

Se trata de lo opuesto a la fotografía humanista que venía cultivándose en aquellos años de la postguerra en Francia y que, gracias a las cámaras de bolsillo (Leica M2 y similares), ofrecían un discurso claro de primeros planos de retratos naturales, sin preparar, es decir: los llamados “robados”, y rara vez posados.

Pero la Escuela Düsseldorf no solo influye en los fotógrafos, sino también en cineastas de la época. Parejo Jiménez y Mayorgas Reyes (2013, p. 14) reflexionaron sobre la relación entre el cine del alemán de Win Wenders y la Escuela de Düsseldorf, pues ambos, afirman, coexisten en tiempo y espacio artístico y son bien visibles, además, las semejanzas estéticas, técnicas y discursivas entre ambas.

La Escuela de Düsseldorf será el máximo exponente en la definición y fijación de la imagen contemporánea en el arte. Las imágenes en el cine de Wenders se desarrollan ancladas en lo conceptual a este movimiento, absorbiendo algunos preceptos que van a influir y construir una nueva mirada, tanto cinematográfica como fotográfica.

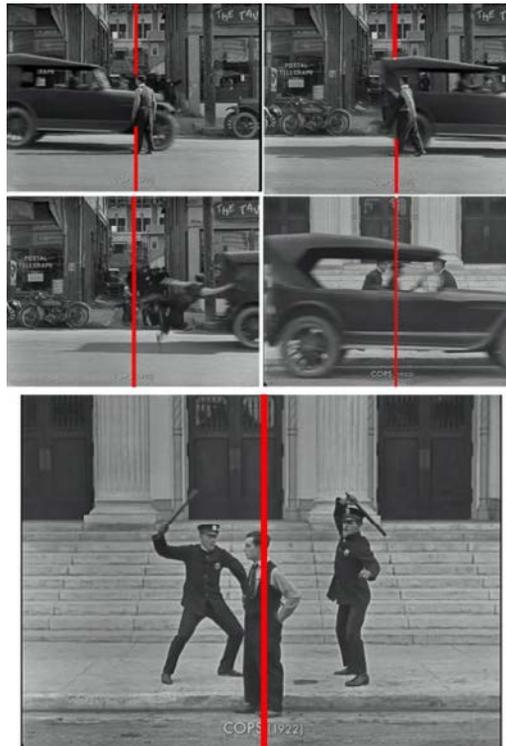


Figura 2. *Water Towers*. Autores: Bernd y Hilla Becher, 1972.
Recuperado de Becher & Becher (1999, p. 115).

La fotografía de la figura 2, tomada en 1972 y llamada *Water Towers*, obra de Bern y Hilla Becher (1999), es un ejemplo de esa composición simétrica, frontal y *arquitecturizada* a la que aludíamos, que de algún modo es continuista de la Nueva Objetividad, y que se convertirá en el patrón a seguir, en cuanto a composición visual, por el cineasta Wenders, entre otros.

Si bien la relación entre cine, fotografía y arquitectura es intrínsecamente problemática, las tres tienen en común que se trata de una “tipología constructiva del espacio cinematográfico” (Gorostiza, 2014), Anderson usa de manera alterna espacios reales con otros recreados y fantásticos, para algunos de los cuales ha debido, precisamente, elaborar una maqueta artesanal, pintada a mano, a modo de pequeña edificación “inventada” (en palabras del propio Gorostiza), tan del gusto de nuestro cineasta.

Pero además de ello, en el cine de Wenders, esa composición simétrica influida por la Escuela de Düsseldorf, y cuyos orígenes se remontan a la nueva objetividad, será también heredera de cierta tendencia visual, de cierta cultura de sustrato que venía siendo la norma en el Hollywood de la *época* previa: el famoso crítico de cine Roger Ebert (2004) narra la obsesión por la simetría de uno de los precursores del primer Hollywood de los años 20: el cineasta y humorista Buster Keaton, que nació en los Estados Unidos justo el año en que el cinematógrafo se presentaba al mundo en París, y entró en contacto con el oficio del cine y la fotografía en la Gran Guerra, justo cuando estuvo movilizado *él* mismo por el ejército americano como combatiente entre Francia y Prusia, en 1917.



Figuras 3A, 3B, 3C, 3D y 3E. fotogramas de la película *The Scarecrow* (Buster Keaton, 1920). Las líneas rojas (centralidad del eje visual) son nuestras. Fuente: captura de pantalla.

Ya cuando Keaton trabajaba como aprendiz de Fatty Arbuckle, estaba enamorado de la tecnología del cine. Esta fascinación se presenta en *The Cameraman* en el marco del aprendizaje de los rudimentos de la cámara en movimiento por parte de su personaje para conseguir un trabajo como fotógrafo de noticieros⁴. (Neibaur, 2010, p. 21)

A su vuelta a EE. UU. tras la guerra, Keaton funda su propia productora y esa “fascinación” de la que habla Neibaur es visible ya en *The Scarecrow* (1920), película en la que el protagonista está casi siempre en el medio de un eje simétrico y, **ópticamente**, los espacios se pliegan a ambos lados de él. En ningún momento la cámara se mueve, sino que son los personajes los que entran y salen de un plano que siempre es estático, paralelo y simétrico, de forma que recuerda al marco del escenario de un teatro:

Él mismo lo confesaba en una entrevista: “todos mis gags están sacados de las leyes del espacio y del tiempo. Una buena escena cómica exige a menudo más cálculos que una obra de mecánica”. En esta frase se ve hasta qué punto Keaton intuyó la naturaleza de ese arte que estaba naciendo cuando en 1917 empezó a hacer películas. (Bolaños, 2007, p. 20).

El uso de esos “gags” visuales en el cine ha merecido una reflexión por parte de Manuel Garín, a su juicio engloba: “La contradicción, el absurdo, la paradoja, la voladura, el interrogante, la explosión, el límite... Esas son, junto a la risa, las materias primas del gag visual, que podrá desarrollar más o menos pero que desarrolla siempre en equívocos, haciéndonos dudar”. (Garín, 2014, p. 13).

Será el gag, por tanto, una imagen, un recurso del que tanto partido sacaron, desde los cineastas del cine mudo (o “clásico”) al propio Wes Anderson. Pero esa tradición del cine “clásico” que encarna Keaton es, también, conceptualmente problemática pues, aunque su propuesta parece alejarse en la estética de las vanguardias como dijimos, su cine es tomado como ejemplo de grupos artísticos vanguardistas españoles en los que gozó de mucha popularidad: “Dalí y Lorca, como Rafael Alberti y otros amigos más o menos relacionados con la Residencia de Estudiantes, son fervidos cinéfilos y apasionados admiradores de Buster Keaton” (Gibson, 2000, p. 138), este vínculo, además:

sustenta el engarzado “Keaton-Buñuel-Dalí-Lorca”; lo que de forma más precisa puede calificarse de hermanamiento “Buster Keaton-surrealismo” o, más específicamente, “Buster Keaton-surrealismo español”, y que se concreta, de manera icónica, en el dualismo “Buster Keaton-Residencia de Estudiantes. (Molina Barea, 2012, p. 30)

Keaton encontrará uno de sus máximos exponentes en el británico Alfred Hitchcock, quien sabrá alternar, dentro de un estilo más o menos continuista de esa *arquitecturización* de la nueva objetividad, ciertos elementos de un nuevo cine muy tecnologizado para la época. Años más tarde, Wes Anderson realizará varios homenajes a los planos de Hitchcock en *La crónica francesa* (2021), como veremos en el epígrafe número 4.

⁴ Original en inglés. La traducción es nuestra.

Y tras Hitchcock, encontramos ecos visuales de toda esa tradición compositiva en el trabajo de Stanley Kubrick, cineasta de origen judío nacido en Nueva York, que comenzó trabajando precisamente como fotógrafo, hasta llegar a dirigir sus propias películas. En ellas aplica una simetría compositiva visual aún más rígida.

Justamente en esos años, entre los 60 y 70 del siglo XX, en la etapa de Kubrick como fotógrafo profesional y la madurez de Hitchcock, la teoría fotográfica estaba en plena redefinición de su ontología con las tangenciales aportaciones de Sontag (1975), Dubois (1983) y Barthes (1989). Ello se suma a los primeros estudios verdaderamente sistemáticos que buscan una historia de la fotografía integral: una historia del arte fotográfico que dialoga, por tanto, con otros lenguajes artísticos, como hacen los estudios de Newhall (1937) o Lacuyer (1945). Deleuze dirá: “los grandes autores del cine podrían ser comparados no solo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos”. (Deleuze, 1984, p. 12). Es este un escenario en el que ahonda el teórico y director de cine Peter Greenaway, que reflexionará sobre la acción de la mirada en un encuadre, sobre cuya noción volveremos luego en el análisis (Gorostiza, 1995).

2.2. Wes Anderson: el cineasta multilinguaje

Sobre el cine de Wes Anderson existe ya una considerable literatura científica, principalmente en inglés, ya sea analizando su particular sintaxis cinematográfica narrativa (Boschi y McNelis, 2012; Herzog, 2014) o la explicación de su propuesta desde lo transmedia (Vernallis et al., 2020). Hay aportaciones que reflexionan sobre la composición visual en el cine de Anderson desde la arquitectura, como la de Camacho Pina (2013), y otros autores se han acercado al cine de este director desde la filosofía, más concretamente en torno a la línea que separa el concepto de *verdad* y el de lo *verídico*, como André Crous (2010). Desde un punto de vista más técnico, la colorimetría tan característica de Anderson ha sido uno de los elementos que más interés ha despertado, como muestra el trabajo de Vreeland (2015). También destacan las propuestas que se acercan a su cine desde la dirección de fotografía, más concretamente desde los movimientos de cámara, como el *travelling*, que analizan Atarama-Rojas y Vilchez-Chiroque (2018).

El cine de Wes Anderson, al fin y al cabo, es declaradamente personal e identificable, para que así “el público reconozca la intención de su trabajo como director, un estilo de dirección distinto que le ha ganado fama y notoriedad en los últimos años” (Vreeland, 2015, p. 36). Afirmo Blanco Ballesteros (2010) que la obra de Wes Anderson puede definirse por dos cualidades: “geometría y modernidad”, pues todas sus películas “giran en torno a las diferentes formas de identidad, empatía y dificultad de establecer y mantener conexiones emocionales entre los miembros de la familia, parejas, amigos, extraños y culturas” (Blanco Ballesteros, 2010, p. 56). Dentro de las diferentes ramas del análisis filmico, se ha manifestado como una herramienta de primer orden la semiótica, desde la que algunos autores han analizado, en fechas recientes, las películas de Anderson (Buckland, 2018). Incluso, su cine se ha utilizado como hilo conductor de propuestas para la alfabetización visual (Ferrerías Rodríguez y Leite, 2008).

Por todo ello, analizaremos el cine de Wes Anderson teniendo en cuenta que posee, de manera subterránea, todo un horizonte de expectativas que entronca directa-

mente con la visión *arquitecturizada* de la Nueva Objetividad (Sander), y que remite, inexorablemente, a planos que homenajean el cine de Keaton, a la Escuela de Düsseldorf, al Hitchcock de su primera etapa británica o a Stanley Kubrick, creadores todos ellos que tenían en común la obsesión por la fotografía, el cine y la arquitectura, que les sirven como elementos narrativos además de la propia historia que narraban desde lo visual. Es decir, para todos estos autores, como para Wes Anderson, el *cómo* se narra es tan importante como *lo que* se narra.

2.3. La imagen fotográfica en el contexto actual: digitalización, multipantalla y social media

A diferencia de otras ramas del arte, la fotografía tradicionalmente careció de una literatura científica abundante. Quizás porque hasta la modernidad no fue considerada como arte, y porque, en el campo de las ciencias sociales, hasta bien entrado el siglo XX, y por motivos técnicos, no pudo ofrecer mucho más que meras reconstrucciones artificiales de la vida y del mundo, tanto es así que, en 2007, Marzal Felici afirmaba que:

La ausencia de una tradición historiográfica y analítica en este campo (a diferencia de otros más desarrollados como el análisis de la pintura o del cine), no permiten dar cuenta de la existencia de diferentes corrientes metodológicas con entidad suficiente frente a otros ámbitos de reflexión (Marzal Felici, 2007, p. 97).

Sin embargo, en estos quince años posteriores, pocas ramas de lo visual han evolucionado tanto como la fotografía, obligada a reformular su ontología en su propia encrucijada en apenas una década (a saber: desaparición de la fotografía analógica en lo profesional, auge y muerte de las DSLR en lo doméstico, aparición de los *social media* –especialmente Instagram, red social principalmente basada en fotografías–, invasión de la tecnología *smartphone* y la saturación de imágenes...). Hoy día, a diferencia de la realidad de 2007, desde la tradición de la historia del arte y la estética, hasta los estudios semióticos, de análisis de contenido y discurso, así como la antropología y la sociología visual y el tradicional análisis cruzado, en tanto estudio cultural, se nos ofrecen suficientes técnicas para abordar la fotografía desde una dimensión poliédrica, y extraordinariamente fecunda.

Algunas de las reformulaciones empíricas de la fotografía, en esta encrucijada actual, se han debido a aportaciones bien recientes, algunas del propio Marzal (Marzal Felici et al., 2017). Otras proponen un estado de la cuestión exclusivamente desde la óptica del propio siglo XXI (Blanco Pérez y Parejo Jiménez, 2021). Asimismo, algunos trabajos, como el de Martín-Núñez, García-Catalán y Rodríguez-Serrano (2020) nos invitan a pensar la fotografía “casera” de los álbumes familiares como narración social intrahistórica (y de la que tanto beberá Anderson). Otros autores nos sugieren pensar en las relaciones entre la fotografía y la pintura en la obra de autores que han cultivado ambas esferas (Cabezas-Gelabert y Oliver, 2014; Carles-Oliver, 2019), así como la fotografía –que siempre fue, junto al cine, el lenguaje de la modernidad– y su capacidad para reflejar el asunto y trasunto de la sociedad y la cultura (Blanco Pérez, 2020), o estudios visuales sobre la movilidad en la sociedad hiperconectada (Vielma-Cabruja, 2014). En este sentido es especialmente reseñable el nivel de impacto que, en las imágenes que cotidianamente consumimos, ha supuesto la

red. Si en el momento de máximo auge de las DSLR, se hablaba de estar inmersos en “la tercera era de la imagen” (Brea, 2010), en la actualidad, con los socialmedia y los smartphones, se teoriza sobre el impacto en la mirada de todo lo que supone la “sociedad-red” y su sobresaturación de las imágenes (Martín Prada, 2018).

Sin duda ha habido también aportaciones importantes, desde la técnica, para la metodología del oficio fotográfico: a McGowan (2017) se le debe una reflexión sugerente sobre el uso del fotómetro en un momento en que, con la llegada del digital –y gracias al horquillado en postproducción de los nuevos formatos versátiles digitales RAW– todo el mundo acabó prescindiendo de él. Incluso ha habido literatura científica que ha tenido la valentía (no se explicaría de otro modo) de vincular lo visual al cine y a la enseñanza de la imagen (Pallarès-Piquer, 2018), así como otras que reflexionan sobre la arquitectura desde la cinematografía (Sánchez-Noriega, 2017) y que tan importante es, también, para nuestra propuesta.

3. Metodología

En esta investigación, como se avanzó, vamos a analizar la compleja construcción de la mirada filmica del autor Wes Anderson a través de un análisis de su cine y, por ello, lo vincularemos, a su vez, a diferentes autores, géneros y etapas filmicas, pero también con otros lenguajes artísticos. El análisis de los diferentes referentes, desde lo visual nos permitirá abordar la articulación del origen de la composición simétrica de Wes Anderson y la elaboración del concepto de arquitecturización, que aplicaremos a su propuesta.

Nuestra metodología de análisis visual fotográfico parte de la ofrecida por Marzal Felici (2007), quien aporta una metodología analítica vinculada al análisis sintáctico lingüístico, de inspiración barthesiana (1989). Otros autores propusieron una adaptación de esta metodología ampliando el horizonte a los márgenes temporales fotográficos previos y posteriores: incluyendo la fotografía digital y reflexionando también sobre las más avanzadas técnicas de digitalización de metraje analógico previo (Blanco Pérez y González Vilalta, 2020). Se han escogido fotogramas que emparentan la propuesta visual de Wes Anderson en *La crónica francesa* (2021) con algunos de sus referentes filmicos (poniendo el foco en que se identificaran aspectos tales como la composición o los elementos semióticos, entre otros). Nuestro método propone un análisis que pivotará en torno a cinco niveles. Son los que siguen.

Tabla 1. Nivel de análisis fotográfico elaborado por Marzal Felici (2007) y adaptado a la lógica de mundo digital por Blanco Pérez y González Vilalta (2020).

Nivel analítico	Descripción	Elementos que lo componen
1. Contextual	Características técnicas de la obra y acercamiento al autor	Título / procedencia / año / género fotográfico
2. Morfológico	Estructura interna de la pieza fotográfica	Elementos compositivos visuales
3. Sintáctico	Relación de un elemento con otros	Espacio de representación e implicaciones

Nivel analítico	Descripción	Elementos que lo componen
4. Enunciativo	Concepto de Horizonte de expectativas (Jauss, 2000)	Enlace de la obra con otras corrientes artísticas, obras o lenguajes estéticos
5. Coordenadas de revelado / digitalización	Reflexión en torno a toma y pormenores de la digitalización	Características de toma. Características del revelado

Paralelamente al análisis fotográfico, utilizaremos herramientas semióticas de análisis filmico, como aquellas en las que se buscan las connotaciones de los elementos visuales y su enlace con otras ramas de la creatividad gráfica (Blanco Pérez, 2021), que buscan resignificar los límites del encuadre, descomponer los elementos visuales para enlazarlos a otras obras y, al fin, ofrecer una mirada de conjunto sobre los diferentes elementos que, orquestados, adquieren una narración filmica plena a ojos del receptor, sobre cuyo papel (en la encrucijada actual de las multipantallas) también haremos mención en nuestro análisis.

4. Análisis

Analizaremos planos del filme *La crónica francesa* (2021) de Wes Anderson donde son visibles las características discursivas de la búsqueda de *arquitecturización* visual que hemos descrito en el apartado segundo. Todas ellas poseen una finalidad que vincula su concepto autoral de cine con el de aquellos maestros a los que homenajea.



Figura 4A. Fotograma de *Los 39 escalones* (Alfred Hitchcock, 1935) (izquierda).

Figura 4B. Fotograma de *La crónica francesa* (Wes Anderson, 2021).

Fuente: captura de pantalla.

En las figuras 4A y 4B tenemos una comparativa de dos planos, el de la izquierda es un plano de Hitchcock y el de la derecha es otro de *La crónica francesa* que lo homenajea: en ambos casos el tren como lugar de encuentro de una serie de personas muy diferentes que están obligadas a convivir en un estrecho espacio mientras una gran ventana, detrás, no muestra nada (más gente anónima en el caso de Hitchcock y un túnel oscuro en el caso de Anderson). A nivel textual observamos que se trata de dos planos paralelos horizontales. A nivel morfológico ambas destacan por el uso del BN (Hitchcock) y color (Anderson), si bien este último con una colorimetría virada a la tonalidad tabaco, en una

propuesta visual que se caracteriza por la *arquitecturización*. A nivel sintáctico posee luces de contorno con pobre iluminación, pues el transporte público es entendido aquí como un recorrido anodino, con gentes anónimas que se desplazan a trabajar. A nivel enunciativo, y a modo de horizonte de expectativas (Jauss, 2000), entronca con los retratos de Sander por la teatralización. Por último, sobre el nivel de coordenadas de digitalización, la obra de Anderson se rodó en digital, con trabajos de postproducción que emulan el grano de celuloide clásico en color de la época de los Kodakchrome. Las ventanas, tanto en la obra de Hitchcock como la de Anderson, son elementos recurrentes: un artilugio narrativo de contemplación, de mostración, pero nunca de interacción. Hitchcock usaba la ventana como un elemento de significación en prácticamente todas sus películas, al punto que acabó haciendo una película en cuya narración todo se orquestaba a través de una ventana (*La ventana indiscreta*, 1954).

Anderson ofrece este elemento, en sus películas, como un homenaje hitchcockniano pero resignificado. A menudo la ventana es un marco sobre el que recae otro hilo narrativo subyacente al propio tren, como ya pasaba en la escena de la persecución en moto en *El Gran hotel Budapest* (2014) donde un protagonista, desde dentro del tranvía, sólo puede ver cómo un motorista le persigue, en una escena que, irremediablemente, recuerda a la escena del autobús de *Cortina Rasgada* (Hitchcock, 1966). Una pantalla es un mecanismo de mostración interesada, incluso de ocultación, pero jamás de interacción. El *Diccionario de la lengua española*, de hecho, definirá “pantalla” en sus acepciones segunda y tercera como: “Superficie que sirve de protección, separación, barrera o abrigo. || Superficie sobre la que se proyectan las imágenes del cinematógrafo u otro aparato de proyecciones”. De modo que, desde el punto de vista de la significación, toda ventana es una autorreferencialidad que remite a la contemplación. En dicha contemplación el receptor ha de hilvanar otros hilos argumentales, esto es: que ese elemento, el de la ventana, requiere el papel proactivo del receptor. Esta será una noción que esbozó en su día el propio Hitchcock (Truffaut, 2010) y que fue teorizada por otros investigadores en relación al arte (Hernández Belver y Martín Prada, 1998), y cuya figura, la del espectador proactivo, rescata ahora para su propuesta Anderson.



Figuras 5A, 5B, 5C, 5D. Fotogramas de *La crónica francesa* (Wes Anderson, 2021).

Fuente: captura de pantalla.

En las figuras 5A, 5B, 5C, 5D observamos cuatro *frames* (planos) del filme *La crónica francesa* que, por motivos expositivos, hemos unido. A nivel textual observamos varios planos compuestos en forma de *collage* y bajo una lógica de miscelánea. A nivel morfológico, todos destacan por el uso del blanco y negro, en una propuesta visual que se caracteriza por lo que hemos denominado *arquitecturización*. A nivel sintáctico poseen luces envolventes y de generosa iluminación. A nivel enunciativo, entronca con los retratos de Sander por la teatralización, la arquitecturización de los retratos, estética que sigue los parámetros compositivos de la escuela Düsseldorf, entre otros. Por último, sobre el nivel de coordenadas de digitalización, podemos confirmar que algunas partes del metraje se rodaron en analógico (35mm) y otras en digital, con trabajos de postproducción que emulan el celuloide clásico en blanco y negro. En los cuatro planos se trata de una composición muy similar: diafragma medianamente cerrado (f8, quizás con un paso de horquillado de apertura) y, por tanto, generosa profundidad de campo, pero, sin embargo tiene un fondo que no estorba visualmente. En los retratos de las películas de Anderson, el primer plano del retratado rara vez se impone sobre un segundo plano referencial con el que, por tanto, dialoga: podemos observar en los detalles de *atrezzo* utensilios y elementos que tienen que ver con lo que se narra en esos planos. El diafragma es generoso, y permite conocer visualmente toda la composición, pero los fondos jamás estorban visualmente, pese a no recurrir al manido efecto filmico del *bokeh* (o diafragmado) los fondos y los primeros planos que, en la obra de Anderson, siempre se integran con naturalidad.



Figura 6A. Fotograma de *La crónica francesa*, Wes Anderson, 2021. Fuente: captura de pantalla. **Figura 6B.** Fotografía de Lee Miller tomada por David E. Scherman, 1945.

Pero, como ya avanzamos antes, no solo existen referencias filmicas en *La crónica francesa*, sino que también hay muchos homenajes a la historia universal de la fotografía, más allá de la obra de Sander y de la Escuela Düsseldorf. En las figuras

6A y 6B hemos colocado en forma de díptico un fotograma (o *frame*) de la película *La crónica francesa* (2021) junto a una de las fotografías más famosas de Lee Miller (1945), la genial fotógrafa americana de origen alemán, musa de las vanguardias (fue retratada por Man Ray, entre otros) y que trabajó, además de como modelo en *los locos años 20*, como reportera gráfica en la Segunda Guerra Mundial. En la primavera de 1945, cuando acaban de entrar las tropas soviéticas en los primeros barrios de las afueras de Berlín, y lo que quedaba del mando alemán acaba de firmar la derrota nazi frente a los aliados, Miller entra en el piso que Hitler tenía de soltero en Berlín, y se introduce en la bañera del *Führer*, en una especie de rito purificador acuático (Lambron, 2000). En *La crónica francesa* uno de los protagonistas (en una de las tres historias que componen la narración coral), con idéntico propósito, toma una ducha en un entorno que recuerda mucho a la Europa de esos años de mediados del siglo XX. Miller es una de las figuras típicamente andersonianas en lo cinematográfico: al igual que los personajes de Anderson, la modelo y fotógrafa Miller está llena de contrastes y con impulsos irrefrenables, y posee una estética propia, además, muy particular. Su descubridor (fundador de la revista *Vogue*), se empeñará en que sea ella la portada de dicha revista porque buscaba:

una mujer que representase la nueva modernidad que se percibía en las calles neoyorquinas y Lee encajaba en ese perfil. Tenía cierto aire europeo con su pelo corto y su porte sofisticado y, a la vez, era profundamente estadounidense gracias a un cuerpo atlético y unos grandes ojos azules. Güimil, E. (22 de mayo de 2020) s. p.

El plano ofrece, desde el punto de vista compositivo, un equilibrio sólido: plano corto con cuerpo de perfil. A nivel enunciativo está tomada en plano paralelo (son muy infrecuentes los picados y contrapicados en Anderson, aunque sí los cenitales). Por último, en el apartado de coordenadas de digitalización, podemos constatar que se trata de un metraje digital con profundidad de campo medio (F5.6 o equivalente). Aunque, como hemos dicho, los fondos tienen su peso visual en la estética de Anderson, porque envuelven y crean atmósfera, en realidad, y como afirma Meléndez Martín (2015):

(...) no importa a dónde se mueva la cámara: Wes Anderson siempre consigue que acabe encuadrando a un personaje u objeto en el centro del plano. La artificiosidad de Anderson permite entrar y salir de su mundo a nuestro antojo, tal y como si estuviéramos ante una hermosa obra de teatro. (s. p.)



Figuras 7A, 7B, 7C. Fotogramas de *La crónica francesa*, Wes Anderson, 2021.

Fuente: captura de pantalla.

En siguiente lugar, en las figuras 7A, 7B y 7C, analizamos tres *frames* diferentes en los que puede observarse otra característica compositiva fotográfica de la obra de Wes Anderson: el concepto de marco natural o encuadre. Peter Greenaway lo vinculará, no al marco referencial, sino a la visión procesada en el cerebro (Gorostiza, 1995). Nuestro cerebro tiende al orden visual, a los equilibrios y a los volúmenes compensados, estamos concebidos para la armonía visual, musical e incluso natural.

La inscripción en el espacio, el movimiento de los cuerpos en ese rectángulo de la pantalla, tiene una primacía decisiva en la arqueología del cine, en su invención misma. Y enlaza con cuestiones tratadas dos mil años antes por la física aristotélica o, más exactamente, por la ciencia que describe los movimientos de los cuerpos materiales en el espacio: la cinemática. (Bolaños, 2007, p. 20).

En el caso que nos ocupa es más que un mero contorno, pues alberga información semiótica en diferentes órdenes, ya que, incluso mentalmente, nuestros pensamientos se estructuran en imágenes que poseen un marco referencial:

Un marco de referencia primario es aquel que se considera que convierte en algo que tiene sentido lo que de otra manera sería un aspecto sin sentido de la escena. Los marcos de referencia primarios varían en el grado de organización. Algunos son claramente presentables como un sistema de entidades, postulados y reglas; otros parecen no tener una forma articulada visible, aportando solo una tradición de comprensión, un enfoque, una perspectiva. (Goffman, 2006, p. 582).

En las tres piezas que tratamos, el contexto es idéntico: una acción enmarcada dentro de un marco visual físico. A nivel morfológico, todas poseen un estético grano fotoquímico. En el aspecto compositivo, las tres piezas adjuntas presentan la simetría que, además, sucede siempre en interior (cárcel/cocina) pues, en todas estas escenas se juega con el diálogo entre lo endógeno (interno) y exógeno (externo), una suerte de vínculo entre el mundo interior y cómo el receptor (exterior) lo contempla. Por último, en el apartado de coordenadas de digitalización, es pertinente reseñar cómo los planos americanos y los planos generales poseen un equilibrio compositivo preciso, con un nivel de arquitecturización pleno, lográndose ello gracias, también, al grano químico que se obtiene de los diferentes *presets* digitales.

La lectura que suponen esos marcos visuales en el desarrollo del filme tiene que ver con los *afueras*, con la contemplación, desde la otredad, de un punto de vista complementario a la narración. Anderson reflexiona así sobre la observación desde el otro para su entendimiento, utilizando para ello el encuadre con marco natural: una puerta, unas rejas, una ventana abierta a una cocina.

Por último, en la siguiente muestra (figuras 8 y 9) encontramos una referencia clara en los planos que remiten a la película *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962), concretamente a la escena final del filme, que es la de la propia muerte del protagonista por un accidente fatal con su motocicleta (la mítica Brough SS100).

El de arriba es un plano de David Lean y el de abajo es el de Anderson, que lo homenajea: en ambos casos la bicicleta/motocicleta es el transporte unipersonal (de un individuo frente a lo grupal –ferrocarril–). A nivel textual observamos que se trata de dos planos paralelos horizontales de tipo americano. A nivel morfológico ambas destacan por el uso del color (el etalonaje del film de Anderson presenta ciertas tonalidades tabaco). La escena inferior es una propuesta visual que se carac-

teriza por lo que hemos denominado *arquitecturización*. A nivel sintáctico posee una gran iluminación de exteriores con tratamiento de luz rebotada. A nivel enunciativo, se relaciona con los retratos de Sander por la teatralización, especialmente ese rictus tan característico que poseen los personajes andersonianos. Por último, sobre el nivel de coordenadas de digitalización, la obra de Anderson se rodó en digital, con trabajos de postproducción que emulan el grano de celuloide clásico en color de la época de los Kodakcrome y que lo asemejan, también visualmente, al trabajo analógico de Lean (1962). Las motocicletas son un elemento recurrente en la obra de Anderson, que, de este modo, vincula el *concept* narrativo a una referencialidad indisoluble de la modernidad y de los clásicos del cine: la Vespa de *Vacaciones en Roma* (William Wyler, 1953), la Triumph de *La gran evasión* (John Sturges, 1963), la Harley Davidson de *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) y la mítica Brough Superior de la anteriormente aludida *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962). No hay una sola película de Wes Anderson a la que le falte una escena de persecución en motocicleta y que no sea, además, el detonante visual de un giro de guion posterior.



Figura 8. Fotograma de *Lawrence de Arabia*, David Lean, 1962.
Fuente: captura de pantalla.



Figura 9. Fotograma de *La crónica francesa*, Wes Anderson, 2021.
Fuente: captura de pantalla.

5. Conclusiones

Nuestras dos líneas de trabajo han consistido, por un lado, en analizar el cine de Wes Anderson desde la noción de una *arquitecturización* extracinematográfica en sus planos. Mediante un análisis de factores múltiples, hemos reflexionado sobre cómo vincula su cine no solo a la autorreferencialidad filmica, sino a procesos creativos que visualmente lo acercan a movimientos y escuelas de fotografía y arquitectura (como la nueva objetividad de Sander o la Escuela Düsseldorf, entre otros), en virtud de la noción de horizonte de expectativas autoral (Jauss, 2000). Los planos elegidos corroboran la hipótesis inicial: que el cine de Wes Anderson se articula, visualmente, en torno a otras ramas artísticas y también hacia lo autorreferencial filmico. Ello es rastreado en algunos de los referentes cinematográficos de Wes Anderson como Keaton, Hitchcock o David Lean, entre otros. Por tanto, el cine de Anderson está plagado de referencias, no ya a otros cineastas (metacinematografía), que también, sino a autores que han cultivado diferentes ramas del arte en su trabajo, unificando las similitudes de los procesos creativos que tienen el cine, la arquitectura, el diseño o la fotografía, entre otros, para ofrecer una propuesta estética donde el *cómo* se cuenta es tan importante como *lo que* se cuenta.

Por otro lado, nuestra otra línea de trabajo, ha consistido en un análisis de aspectos relacionados estrictamente con el análisis fotográfico de la imagen (formatos, composición, volúmenes, etc.) en el cine de Wes Anderson, cuyas consecuencias justifican, a nuestro juicio, la otra hipótesis, a saber: que compositivamente, su cine, al no limitarse a la referencialidad filmica, puede analizarse con herramientas analíticas de la expresividad artística visual, como la fotográfica que hemos escogido (Marzal, 2007), que con su uso demuestra una propuesta filmica tan alambicada en el cine como fuera de él.

Anderson, del que, por cada estreno de su última película, Hollywood hace un acontecimiento, empieza a ser analizado no sólo desde lo filmico, sino desde lo interdisciplinar en lo artístico, vinculándolo con otras coordenadas que, sin embargo, el autor ha sabido integrar en su propuesta, tan rupturista con el panorama actual como, precisamente por eso, andamiada en unos antecedentes visuales que lo conectan con los inicios del cine, y de buena parte de las artes de los inicios de la modernidad.

Referencias

- Atarama-Rojas, T. & Vilchez Chiroque, F. (2018). El uso del travelling como marca del estilo de Wes Anderson: análisis de *Academia Rushmore* (1998), *Los Tenenbaums: una familia de genios* (2001) y *El Gran Hotel Budapest* (2014). *Fotocinema. Revista Científica De Cine y Fotografía*, (17), 321-342. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i17.5116>
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Paidós Ibérica.
- Becher, B. & Becher, H. (1999). *Basic Forms*. Neues Publishing Co.
- Benjamin, W. (1931) [2014] *Breve historia de la fotografía*. Casimiro.
- Blanco Ballesteros, P. (2010). El paradigma de la apropiación pop en Wes Anderson. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 21, 43-72.
- Blanco Pérez, M. (2020). Fotografía y contracultura en Estados Unidos y España: orígenes e institucionalización. Particularidades en la obra de Alberto García-Alix. *IC – Revista*

- Científica de Información y Comunicación*, (17). 115 – 142. <http://dx.doi.org/10.12795/IC.2020.i01.06>
- Blanco Pérez, M. (2021). Cine y semiótica Transdiscursiva. El cine digital en la era de las multipantallas: un nuevo entorno, un nuevo espectador. *Comunicación y Sociedad*, e7886. <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7886>
- Blanco Pérez, M. & González Vilalta, A. (2020). La Barcelona de la Guerra Civil española a través de la mirada de Antoni Campaña. Análisis fotográfico e histórico. *Historia y comunicación social* 25(2), 309-321. <http://dx.doi.org/10.5209/hics.69993>
- Blanco Pérez, M. & Parejo Jiménez, N. (Eds.) (2021). *Historias de la fotografía en el s. XXI*. Comunicación Social.
- Bolaños, M. (2007). Buster Keaton o el fracaso de la geometría. *Visions*, 6, 15-31. <http://hdl.handle.net/2117/99162>
- Boschi, E. & McNelis, T. (2012). Same old song: on audio-visual style in the films of Wes Anderson. *New Review of Film and Television Studies*, 10, 28-45. 0.1080/17400309.2012.631174
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Akal.
- Buckland, W. (2018). *Wes Anderson's Symbolic Storyworld: A Semiotic Analysis*. New York: Bloomsbury Academic.
- Cabezas-Gelabert, L. & Oliver, J.C. (2015). Relación de la obra del pintor Antonio López con la fotografía. Métodos de un maestro rechazado como profesor. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27(1) 25-43. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2015.v27.n1.43443
- Camacho Pina, A. L. (2013). Kahn / Kubrick: simetrías compositivas. *Cuaderno de notas*, 14, 133-150. Rescatado de: <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/viewFile/2089/2164>
- Caparrós Lera, J.M. (2009). *Historia del cine mundial*. Rialp.
- Carles-Oliver, J. (2020). La memoria de las manos. Leda atómica de Dalí. Fotografía y pentagrama místico. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(1), 79-95. <https://doi.org/10.5209/ARIS.62450>
- Crous, A. (2010). True and False. New Realities in the Films of Wes Anderson, Spike Jonze and Charlie Kaufman. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 3.
- Dempsey, A. (2008). *Estilos, escuelas y movimientos*. Blume.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine I*. Paidós.
- Dubois, P. (1983). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Paidós Ibérica.
- Ebert, R. (2004). *The Great Movies*. Broadway Books
- Ferreras Rodríguez, J. G. & Leite, V. (2008). A vueltas con la alfabetización visual: lenguaje y significación en las películas de Wes Anderson. *IC: Revista Científica de Información y comunicación*, Núm. 5. 248-287.
- Garín, M. (2014). *El gag visual: De Buster Keaton a Super Mario*. Cátedra.
- Gibson, I. (2000). *Lorca-Dalí, el amor que no pudo ser*. Plaza & Janés.
- Godard, J.-L. (2008). *Historia(s) del cine*. Caja Negra.
- Goffman, E. (2006). *Los marcos de la experiencia*. Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Gorostiza, J. (1995). *Peter Greenaway*. Cátedra.
- Gorostiza, J. (2014). Tipología constructiva del espacio cinematográfico. *L'Atalante*, 17.
- Grigoriadou, E. (2012). Tipologías, archivos y fotografía en el arte alemán de postguerra: Thomas Ruff y la identidad del retrato fotográfico. *Ars Longa*. Núm. 21.
- Grüttemeier, R.; Beekman, K. & Rebel, B. (2013). *Neue Sachlichkeit and avant-garde*. Rodopi.
- Güimil, E. (22 de mayo de 2020). La desconocida (e injusta) historia de la fotógrafa que se desnudó en la bañera de Hitler. *El País*. https://elpais.com/elpais/2020/05/22/icon/1590132582_760012.html

- Hernández Belver, M. & Martín Prada, J. L. (1998). La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas. *Reis*. 84/98. 10.2307/40184076
- Herzog, M. (2014). Does This Seem Fake?: Wes Anderson's Kingdom of Visual Absurdity. *Film Matters*, 5(2), 66-67. 10.1386/fm.5.2.66_1
- Lacuyer, R. (1945). *Histoire de la Photographie*. Baschet.
- Lamborn, M. (2000). *Lee Miller*. Circe.
- Lugon, O. (2010). *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Universidad de Salamanca.
- Martín-Núñez, M.; García-Catalán, S. & Rodríguez-Serrano, A. (2020). Conservar, conservar y contestar. Grietas y relecturas del álbum familiar. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(4), 1065-1083. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.66761>
- Martín Prada, J. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Akal.
- Marzal Felici, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Cátedra.
- Marzal Felici, J., Loriguillo-López, A., Rodríguez Serrano, A. & Sorolla-Romero, T. (Eds.) (2017). *La crisis de lo real*. Tirant.
- McGowan, N.M. (2017). Medir la luz: la evolución hacia el fotómetro moderno. *Arte, Individuo y Sociedad* 29(2), 369-386. <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.54857>
- Meléndez Martín, J. (2015, 26 de noviembre). La simetría en el cine: Keaton, Kubrick y Anderson. *Yorokobu*. Recuperado de: <https://www.yorokobu.es/simetria-cine/>
- Moholy-Nagy, L. (1925) [2005]. *Pintura, fotografía, cine*. GG
- Molina Barea, M. del C. (2012). Buster Keaton y el surrealismo en la Residencia de Estudiantes. Razones de una confluencia. *Archivo Español de Arte*, LXXXVI (341), 29-48. 10.3989/aearte.2013.v86.i341.531
- Neibaur, J. L. (2010). *The fall of Buster Keaton: his films for MGM, educational pictures, and Columbia*. The Scarecrow Press, Inc.
- Newhall, B. (1937) [2002]. *Historia de la Fotografía*. GG.
- Pallarès Piquer, M. (2019). Estructuras de acogida, progreso y sistema educativo. Una aproximación a partir de la serie *The Wire*. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(2), 375-392. <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.60635>
- Parejo Jiménez, N. & Pilar Mayorgas, R. (2013). La escuela de Düsseldorf y la fotografía expandida en el cine de Win Wenders. En N. Parejo Jiménez y J. Gómez Tarín (Eds.), *El análisis de textos audiovisuales: construcción teórica y análisis aplicado* (pp. 39-56). Universidad de La Laguna.
- Jauss, H. R. (2000). *La historia de la Literatura como una provocación*. Península.
- Sánchez Noriega, J.L. (2011). Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente. *Comunicar*, 17, 65-69. <https://doi.org/10.3916/C17-2001-09>
- Sánchez-Noriega, J.L. (2017) La casa Malaparte: espacio filmico y arquitectura de autor. *Arte, Individuo y Sociedad* 29(3), 463-481. <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.55505>
- Sander, A. (1999). *Retratos. La mujer en el proyecto Hombres del s. XX*. La Fábrica.
- Sander, A. (2010). *Menschen des 20. Jahrhunderts*. Schirmer Mosel.
- Sontag, S. (1975) [2008]. *Sobre la fotografía*. DeBolsillo.
- St. Clair, K. (2017). *Las vidas secretas del color*. Indicios.
- Truffaut, F. (2010). *El cine según Hitchcock*. Alianza.
- Vernallis, C., Rogers, H. & Perrott, L. (2020). *Transmedia Directors: artistry, industry and new audiovisual aesthetics*. Bloomsbury Academic USA.

- Vielma-Cabruja, J. I. (2015). La fotografía y el paisaje del movimiento en la autopista urbana. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27(1) 133-149. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2015.v27.n1.44519
- Vreeland, A.V. (2015). Color Theory and social structure in the films of Wes Anderson. *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*. Vol 6. Num. 2.

Referencias cinematográficas

- Anderson, W. (2021). *The French Dispatch [La Crónica Francesa]*. Searchlight Pictures, Indian Paintbrush, American Empirical Pictures, Scott Rudin Productions
- Hitchcock, A. (1935). *The 39 Steps*. Gaumont British Film Corporation (UK)
- Hitchcock, A. (1958). *Vertigo*. Paramount Pictures (EE.UU.)
- Hitchcock, A. (1966). *Cortina Rasgada*. Paramount Pictures (EE.UU.)
- Hopper, D. (1969). *Easy Rider*. Raybert Productions / Pando Company Inc
- Kubrick, E. (1968). *2001*. Metro Goldwyn Mayer (EE.UU.)
- Keaton, B. (1920). *The Scarecrow*. Metro Goldwyn Mayer (EE.UU.)
- Keaton, B. (1922). *The Cops*. Metro Goldwyn Mayer (EE.UU.)
- Lean, D. (1962). *Lawrence de Arabia*. Horizon / Columbia (EE.UU.)
- Sturges, J. (1963). *La gran evasión*. Mirisch Company (EE.UU.)
- Wyler, W. (1953). *Vacaciones en Roma*. Paramount Pictures. (EE.UU.)