

El paradigma de la apropiación pop en Wes Anderson

Paula Blanco Ballesteros

Recibido: 10.11.2010

Aceptado: 20.11.2010

Resumen

El presente análisis refleja los capítulos y epígrafes esenciales que componen el proyecto del D.E.A.: *El Nuevo Lenguaje de la Postmodernidad Cinematográfica. El Paradigma de la Apropiación Pop en Wes Anderson*, que pertenece al programa “Teoría y Análisis y Documentación Cinematográfica” de Ciencias de la Información (UCM), presentado durante el curso 2009-2010.

Wes Anderson (*Royal Tenenbaums, Life Aquatic*), es uno de los máximos representantes de la nueva ‘nueva ola americana’ cinematográfica. Como paradigma del autor pop-postmoderno, sus películas han conseguido crear un universo único, particular e inconfundible basado en la asimilación y representación de la iconografía popular de décadas pasadas.

Este trabajo se centra en la obra del director desde la perspectiva del collage, de la ruptura del lenguaje único y la necesidad multidisciplinar. Lejos de delimitarnos al análisis de las influencias biográficas del autor en su cine, se propone un análisis exhaustivo sobre las claras influencias audiovisuales y culturales evidentes en su trabajo.

Palabras Clave

Wes Anderson, Postmodernidad, Pop, Multidisciplinaridad, Apropiacionismo

Abstract

This paper focuses in a selection of the most relevant chapters and epigraphs from the D.E.A. *The New Language of Postmodern Cinema. Wes Anderson’s Appropriation Paradigm*, related to the Universidad Complutense de Madrid program “Teoría y Análisis y Documentación Cinematográfica” (Ciencias de la Información).

Wes Anderson (*Royal Tenenbaums, Life Aquatic*), is one of the most representative directors of the new ‘american new wave’ cinema. As a paradigm of a pop-postmodern auteur, his films have achieved to draw a personal universe with a distinctive personal imprint based on the assimilation and representation of popular iconography from the last decades.

This study analyses his work as director from the perspective of the collage, the rupture of a single cultural language and the need of seeking multidisciplinary approach. Far from defining a likely biographic self-influence in his cinema, the goal of this analysis is to clarify the repercussion of media culture in his work, a fact that has been shortly studied before.

Keywords

Wes Anderson, Postmodernity, Pop, Multidisciplinary, Appropriation-Art.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia del cine se han sucedido numerosos períodos y ocasiones en las que éste se ha visto vinculado estrechamente con otras formas artísticas que, en un principio, se alejaban de la disciplina cinematográfica pura. Esta faceta aglutinadora del cinematógrafo, lejos de parecer una desacralización de esta materia, ha supuesto un enriquecimiento y reinención del lenguaje del séptimo arte.

Remontándonos a los inicios de la era cinematográfica no tardamos en encontrar las primeras manifestaciones artísticas en forma de filme. Durante los años veinte, se vive un especial florecimiento cultural que favorece el encuentro de las vanguardias (surrealistas, impresionistas, expresionistas o dadaístas). Artistas tan influyentes en décadas posteriores como Man Ray, Dalí, Picasso, Ernst o Artaud militan entre sus filas.

Tras siglos de tradición pictórica en los que el pincel y el lienzo constituían el medio para crear una obra, a finales del siglo XIX y comienzos del XX (gracias a la aparición de la fotografía, de la cámara y el proyector), un gran número de artistas y colectivos experimentales de la vanguardia comienzan a hacer uso de las nuevas tecnologías para encontrar nuevos caminos de expresión.

Es, por lo tanto, necesario analizar y estudiar las confluencias entre el cine y otras artes para entender los procesos evolutivos (narrativos, formales, tecnológicos) que ha sufrido el cine hasta nuestros días. Así pues, consideramos a este medio audiovisual como el mayor de los artes porosos gracias a su gran capacidad para aunar diferentes disciplinas en una única obra.

Retomando la segunda década del siglo XX, y como anteriormente hemos mencionado, se pone en funcionamiento el dispositivo no sólo técnico, sino también espectacular, crítico, de salas y público capaz de disfrutar de un cine diferente, entendido como arte (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2004, 32). Sin embargo, no podemos afirmar que la relación existente entre el cine¹ y otras disciplinas es de uso exclusivo de artistas plásticos, músicos o dramaturgos, sino que el éxito de esta heterogeneidad es la capacidad de los cineastas y los artistas para adoptar un diálogo de múltiples vías de exploración, y fijar, desde entonces, un punto de partida hacia la experimentación y la creación que acompañará tanto al cine de vanguardia como al cine más comercial.

Como Vicente Sánchez-Biosca continúa explicando en su estudio sobre las vanguardias y el cine, es gracias a éste último medio expresivo al que se deberían “las investigaciones del cubismo, su análisis del espacio y de la dimensión temporal, podrían haber conducido a los pintores al cine como instrumento de experimentación, pues el tiempo le era consustancial y el perspectivismo fue desde muy temprano recurso clave del montaje” (Ibid, 30).

Por una parte, destacamos el trabajo de artistas como Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann u Oskar Fischinger. En un principio, el cine se convierte en la consecuencia natural del deseo de algunos pintores por poner en práctica los principios del dinamismo plástico, el contraste y el movimiento, que anteriormente había sido explorado en las pinturas vanguardistas. La diversidad y la efervescencia artístico-pictórica de principios del siglo XX, muestran el gran potencial de estos nuevos usos del cine gráfico. De esta forma, la parte pictórica juega un papel fundamental como instrumento de la estética en el origen del cine de vanguardia, y más tarde, en el cine experimental. Inicialmente encontramos que las primeras películas absolutas² son el medio natural a través del cual estos artistas pueden expresarse empleando rudimentarias técnicas de dibujos simples y recortes de papel. Estos materiales gráficos se utilizan como nuevos métodos de composición durante el periodo de las obras constructivistas, neocubistas, futuristas y expresionistas facilitando la búsqueda de tensión y la coherencia interna de las relaciones entre formas, colores y direcciones. Es esta transición al movimiento real, gracias a la síntesis de la cadencia de los fotogramas, lo que supuso un punto de partida totalmente nuevo, que el mismo Richter estudiará en toda su obra: "Sigo convencido de que el ritmo, es decir, la articulación de las unidades de tiempo, constituye la sensación por excelencia que puede procurar toda expresión del movimiento en el arte del cine" (WILLOUGHBY, 2009, 136).

Son estas películas absolutas³ las que también comienzan a experimentar con otro de los elementos que, desde su desarrollo tecnológico, ha ido parejo a la evolución del cinematógrafo. Nos referimos al sonido y más particularmente al empleo de la música dentro de un filme. En su obsesión por el análisis del ritmo sonoro y visual, muchas de estas primeras películas experimentales son estudios exhaustivos de la forma musical traducida en imágenes. Lo verdaderamente interesante es reflejar la intención del uso de la música que se hace en esas películas. Si se tratase únicamente de una banda sonora que acompaña a cada una de estas películas⁴ no tendría más interés que clasificarla como un ejercicio visual más. Sin embargo, nos encontramos con películas que se han creado desde los postulados melódico-armónicos. Es decir, desde su concepción se han traducido las reglas y los conceptos de composiciones musicales y han sido aplicados plásticamente a una imagen que, gracias a la aparición del cinematógrafo, se mueve. El movimiento supone, pues, el principio esencial del ritmo; y el ritmo, como ya apuntó Richter, y más tarde demostrará la escuela soviética y la posterior historia del cine, es el principio fundamental por el que se rige y se estructura un film⁵.

Por otro lado, el cine “comercial”, aquel que gozaba de una acogida de público más mayoritaria y una amplia distribución, vive en esta época un momento único con la proyección de *El Gabinete del Doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920). La película que da comienzo al expresionismo cinematográfico⁶ es también, como bien observa Mitry, la primera película vanguardista (MITRY, 1963). Siguiendo este razonamiento, Kristin Thompson comenta sobre *Caligari* que es “el primer filme que forjó el concepto de cine de arte; su éxito internacional avaló esta idea y la convirtió en un fenómeno permanentemente revisitado. La apariencia formal de *Caligari* se presta a emparentarla con el arte moderno en su vertiente expresionista, de un modo sin precedentes en el arte cinematográfico. Su insólita utilización de decorados influidos por un estilo pictórico expresionista, la crispada y convulsa interpretación de algunos de sus actores y una narración enrevesada de cuño fantástico-delirante fueron argumentos decisivos para celebrar su condición vanguardista”. (THOMPSON en SÁNCHEZ-BIOSCA, 2004, 38 y 47).

Como reflejan Thompson y Bordwell en su historiografía sobre el expresionismo alemán, gracias a la gran acogida de *El Gabinete*, la industria acogió dentro de su engranaje a los directores de la vanguardia, como Richter o Eggeling. Así pues, durante la década de los años veinte se consiguieron diluir las fronteras entre el cine absoluto y el cine para masas, en gran parte por la vocación artística aparente en la creación de *El Gabinete del Doctor Caligari* y su posterior éxito; y en última instancia, por la consiguiente predisposición favorable del público a consumir obras expresionistas.

Por otra parte, dejando de lado el impresionismo cinematográfico francés⁷, otro de los movimientos que podemos encuadrar dentro de las vanguardias artísticas y que sí tiene una clara intención multidisciplinar es el surrealismo (BYT, 1995, 465). El cine surrealista estaba directamente vinculado al surrealismo literario y pictórico. Desde el comienzo, los directores surrealistas se sintieron atraídos por un instrumento que facilitaba la función psicológica más radical y directa, que les permitía, al igual que la escritura o la pintura, la automatización de las imágenes evocadoras y la libertad de creación y fluidez de pensamiento. Uno de sus máximos representantes, Luis Buñuel, reivindicaba en 1958 “el cine como instrumento de poesía” (SÁNCHEZ-VIDAL, 1982). La clave del cine como medio natural para el surrealismo la explica Buñuel: “es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño” (SÁNCHEZ-VIDAL, 1982, 185).

Es entonces cuando la narrativa del cine de los años veinte y treinta cohabita con la aceptación de la metáfora, la sinestesia y la poesía músico-visual en un nuevo lenguaje cinematográfico. El movimiento surrealista⁸, y su especial relevancia en la innovación del dispositivo, es el producto (como también lo es el expresionismo alemán) de las múltiples convergencias, los préstamos e intercambios de distintas disciplinas que se combinan entre sí para aportar nuevos conceptos a un lenguaje cinematográfico que aún tenía mucho camino por recorrer. Una de esas técnicas artísticas propias del surrealismo que fueron trasladadas al cine, y que también son objeto de estudio fundamental en este trabajo, es el collage⁹. El collage, citando a

Sánchez-Biosca (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2004, 105), es “una coexistencia de motivos que no responden a lógica alguna y donde uno de ellos aparece en régimen de extrañamiento respecto al contexto lógico del otro, como sucedía en los *papiers-collés* de Picasso y Braque y que los pintores surrealistas prosiguieron proyectándolos en un espacio irracional”.

Décadas más tarde, entre 1944 y 1946, huyendo del régimen nazi, llega a Nueva York, Hans Richter. Con él se presenta su más reciente obra, *Dreams that Money Can Buy*, una pieza que aún los postulados dadaístas, surrealistas y abstractos y que tiene una gran repercusión en los círculos artísticos americanos. Con colaboradores en la película como Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray, Alexander Calder, Darius Milhaud y Fernand Léger, esta obra, gracias a la profunda admiración de los norteamericanos a cualquier producto cinematográfico-artístico que proviniera del viejo continente, asienta las bases para la nueva etapa que está por venir en la historia del cine.

Algunos cineastas se plantearon casi literalmente redescubrir el cine desde cero, interrogar sus condiciones mínimas de funcionamiento: su aparato de base, la ilusión del movimiento, la noción de fotograma, la resistencia del espectador, la idea de espectáculo, interviniendo directamente sobre el celuloide (pintándolo, rayándolo), proyectando en bucle, manteniendo la cámara fija incluso largas horas, incluso experimentando con un solo procedimiento (sonido, *zoom*, panorámica, *travelling*, luz, etc) hasta agotarlo. (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2004, 164-165).

Así pues, la vanguardia americana y la modernidad europea conforman un panorama gráfico desde la Segunda Guerra Mundial, repleto de cruces, superposiciones y mezcolanzas, acrecentando la emergencia de nuevas posibilidades tecnológicas y, más tarde, favoreciendo la intervención de nuevos medios de expresión.

Al mismo tiempo de la llegada de Richter a Norteamérica, la cineasta experimental Maya Deren prepara el camino para el Nuevo Cine Americano, que surgirá a finales de los años cincuenta. La artista define su cine como *película de cámara*¹⁰, aquel que reproduce la necesidad de concebir un cine más amateur, un cine arte lejos de los grandes estudios, de los costosos mecanismos de producción y distribución, que permita al artista-cineasta experimentar libremente con su obra. *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren, 1942) supone para el cine de mediados de siglo lo que *El Gabinete del Doctor Caligari* había hecho por las vanguardias cinematográficas veinte años antes.

En nuestra investigación analizamos cómo el pop (como figura musical, social y estética) influye en la creación de un nuevo lenguaje cinematográfico), no obstante nos parece interesante esbozar en esta introducción cómo un género musical y cultural puede afectar en la construcción de un filme y por extensión en la renovación del dispositivo cinematográfico. Entre todos los ejemplos del nuevo cine americano, nouvelle vague y demás movimientos que confluyeron a mitad del siglo XX, hemos escogido el caso de *Shadows* (John Cassavetes, 1957-1959). La película de Cassavetes, además de constituir el inicio del movimiento cinematográfico americano independiente, es uno de los ejemplos más idóneos para mostrar cómo los postulados artísticos pueden ser narrativamente ficcionados y finalmente originar un complejo filme. En un análisis superficial sobre la película¹¹, podemos señalar el elemento clave sobre el que se estructura esta obra: la improvisación¹². *Shadows* se cierra con toda una declaración de intenciones: “la película que acaba de ver ha sido una improvisación”¹³.

Reflexionando sobre este término podemos destacar que, en un primer encuentro, el concepto nos remite a otras disciplinas más directas, con menos intermediarios y procesos para definir la obra final. Es por lo que, tradicionalmente, la pintura, la literatura, el teatro, la fotografía o incluso la música han sido siempre formas artísticas cuya implicación con la improvisación es más evidente.

En la película de Cassavetes la improvisación está tomada directamente de la noción musical y más concretamente de la idea que de ella tiene el jazz. La improvisación musical siempre tiene presente dos términos: la inmediatez y la espontaneidad. Sobre el sujeto/músico/artista Nettl y Russell sentencian que “el improvisador debe ejecutar codificaciones sensoriales y perceptivas en tiempo real, distribuir su atención de manera óptima, interpretar eventos, tomar decisiones, predecir, almacenar, y recuperar datos en la memoria, corregir errores y controlar los movimientos, y además debe integrar dichos procesos en una serie fluida de enunciados musicales, que reflejen una perspectiva personal de la organización musical” (NETTL y RUSSELL, 2004).

Precisamente esas son las claves que Cassavetes toma para su ópera prima: la frescura, la ausencia de preparación detallada, la fluidez y el fin espontáneo como resultado de un proceso colectivo de libertad creadora. Una situación¹⁴, propuesta en un ejercicio de clase, cuyo objetivo final pasa por la improvisación. A partir de este principio se constituye el nexo principal con la música jazz moderna y el nuevo cine americano; la influencia directa de este género musical, que abrazó prácticamente todas las disciplinas de mediados de siglo como la literatura o la pintura, sobre *Shadows* convierte a la obra de Cassavetes en un ejemplo de hibridación cinematográfica conseguida gracias al collage y a los préstamos conscientes tomados del jazz. Sin embargo, podemos afirmar que el ejemplo de *Shadows* no es un exponente único en el universo cinematográfico, sino que simultáneamente otros realizadores como Godard, Polanski o Antonioni y otros movimientos como la Nueva Ola francesa confeccionan ejemplos de similar importancia en la edificación de este nuevo imaginario moderno heterogéneo.

A modo de conclusión, podemos afirmar que las diferentes convergencias y encuentros entre las diversas formas artísticas y el cine han propiciado la renovación del lenguaje fílmico y de la narración cinematográfica en diferentes momentos de la historia. Las vanguardias artísticas, cada una en un su particular cometido¹⁵, aportaron las claves fundamentales para que, ayudadas por las innovaciones tecnológicas, la historia del cine evolucionara hasta nuestros días. Es esta necesidad de desdibujar las barreras, de adoptar de otras disciplinas lo conveniente para cada obra, las migraciones y los préstamos lo que se convierte en principal objeto de estudio de este trabajo.

METODOLOGÍA

1. Objeto de estudio

Wes Anderson. Cineasta norteamericano nacido en Houston, Texas, el 1 de Mayo de 1969.

1.1 Justificación

La postmodernidad supuso un cambio en la concepción totalizadora de la cultura. Los cambios introducidos a lo largo de las décadas de los setenta y ochenta, fueron el punto de partida para una generación de cineastas americanos que superaron el lenguaje de la postmodernidad, para recabar en la historia moderna y crear un nuevo estilo cinematográfico, que hoy en día conocemos como pop-postmodernidad o nueva 'nueva ola americana'. De todos sus integrantes, Wes Anderson es el que mejor refleja esa transición a un nuevo cine independiente, considerándolo como el máximo representante del paradigma de autor pop postmoderno. Un cineasta con un sello propio que muestra coherentemente en todas sus obras cada una de sus influencias y clichés que le han acompañado a lo largo de su aprendizaje. Transitando por las diferentes disciplinas que hacen de cada una de sus películas un estudio collage de la sociedad contemporánea.

Por consiguiente, la relevancia de este estudio es definir y delimitar las claves de este nuevo movimiento cinematográfico que hemos denominado pop postmodernidad o nueva 'nueva ola americana'; y, seguidamente, analizar la obra hasta la fecha de Wes Anderson, el director que consideramos más representativo y coherente con este movimiento.

2. Objetivos

En este trabajo abordaremos los siguientes objetivos de investigación para favorecer el análisis específico de nuestro objeto de estudio:

2.1. Encontrar una acepción de autoría adecuada al trabajo de los cineastas que conforman la pop postmodernidad cinematográfica.

2.2. Estudiar las claves del discurso pop postmoderno en la obra de Wes Anderson.

2.3. Analizar los elementos estéticos que configuran la obra cinematográfica de Wes Anderson.

2.4. Demostrar los ecos e interacciones de otras disciplinas como literatura, el videoclip, la fotografía, la pintura, la tipografía y la música, etc, en forma de clichés, préstamos y collage dentro de la obra de Anderson.

3. Hipótesis

Observamos que existe un conjunto heterogéneo de cineastas americanos coetáneos, entre los que destacamos a Wes Anderson, que se vinculan entre sí mediante una serie de conceptos comunes como la temática, la plasticidad visual, las constantes referencias a la cultura popular en sus obras que nos permite plantear si efectivamente se está generando un nuevo movimiento cinematográfico que ha superado la postmodernidad.

Nuestra hipótesis es determinar si realmente podemos hablar de un nuevo movimiento cinematográfico americano que ha modificado la concepción actual del cine mediante los siguientes conceptos: apropiacionismo, autoconciencia, autoría, collage, pop, postmodernidad, resemantización del género y simulación de la realidad tamizada por el realismo psicológico.

4. Marco conceptual

El nacimiento de la postmodernidad a mediados de los años setenta, supone un cambio sustancial a la hora de contemplar el mundo y, en particular, el arte. En palabras de Steven Connor: “en vez de preguntar ¿qué es la postmodernidad? deberíamos preguntar, dónde, cómo y por qué nace el discurso de la postmodernidad, ¿qué está en juego en sus debates? ¿quién los desarrolló y cómo lo hizo? Esto supone en gran parte la negativa a separar los temas del debate postmoderno de sus contextos en las condiciones reales de publicación y creación académica y crítica; y sus relaciones con la cultura, política o cualquier otra disciplina” (CONNOR, 1996, 15). Esta reflexión de Connor es esencial a la hora de desarrollar este estudio. Una creación, ya sea pictórica o cinematográfica, un autor o artista, está suscrito a su tiempo, a su sociedad, al entorno que le rodea y en el que ha sido fraguado¹⁶.

Ampliando esta idea, Michel Foucault analiza el conocimiento y las relaciones que se generan dentro de él, de esta forma apunta que “no puede formarse un conjunto de conocimientos sin un sistema de comunicaciones, grabaciones, acumulación y desplazamiento que no sea en sí mismo una forma de poder y que esté vinculado, en su existencia y funcionamiento, a las otras formas de poder. O, a la inversa, ningún poder puede ser ejercido sin la extracción, apropiación, distribución o retención del conocimiento. En este sentido no existe conocimiento por un lado y sociedad por otro, o ciencia y Estado, si no únicamente, las formas fundamentales del conocimiento/poder” (FOUCAULT citado en SHERIDAN, 1980, 91-2).

Por otra parte, cuando Jean-François Lyotard habla por primera vez de la “condición postmoderna” hace referencia a la crisis de los relatos únicos en el tiempo en el que son contemplados. Esta idea que refleja Lyotard es el eje básico para definir la nueva concepción cultural postmoderna y, por consiguiente, para entender el nuevo cine americano que nos ocupa en este estudio. Así pues, Lyotard introduce los conceptos de multiplicidad, heterogeneidad e incredulidad ante los metarrelatos¹⁷. La condición postmoderna elimina cualquier narración totalizadora que pretenda gobernar el complejo terreno de actividad discursiva en el mundo” (LYOTARD, 2008, 9-10). Una ficción postmoderna que parecía rechazar cualquier jerarquía, la conclusión narrativa, el deseo de representar el mundo y la autoridad del autor, proporcionó el contrapunto perfecto a esa crítica que enfatizaba cada vez más la imposibilidad de representación del mundo o la desenfrenada libertad del lector [espectador] (GRAFF citado en CONNOR, 1996, 12).

Es decir, el espectador adquiere un papel privilegiado en el periodo postmoderno, es él quien dota de significado, contextualización y coherencia a la obra. Como también puntualiza Gianni

Vattimo, y que por consiguiente, remite a la idea de Walter Benjamin del aura de la obra: “con el advenimiento de la posibilidad de reproducir en el arte, no sólo las obras del pasado pierden su aureola, el halo que las circunda y las aísla –aislando así también la esfera estética de la experiencia- del resto de la existencia, sino que además nacen formas de arte en las que la reproductibilidad es constitutiva, como la fotografía y el cinematógrafo; las obras no sólo no tienen un original sino que aquí tiende sobre todo a borrarse la diferencia entre los productores y quienes disfrutan la obra, porque estas artes resuelven en el uso técnico de máquinas y, por lo tanto, eliminan todo el discurso sobre el genio (que en el fondo es la aureola que presenta el artista)” (VATTIMO, 1986, 52).

La postmodernidad fija nuevas normas de contemplar la sociedad, y por extensión, la cultura y las artes. “El postmodernismo traslada la crítica a toda la sociedad que anteriormente habían realizado las vanguardias estéticas en el arte” (MARCOS, 2009, 220). La pluralidad¹⁸, la fragmentación y la diversidad son, a partir de ahora, las máximas a tener en cuenta. Precisamente los conceptos de multiplicidad y heterogeneidad revelan la capacidad del debate postmoderno para ser considerado como un proceso intelectual-discursivo que multiplica las opciones críticas y a un mismo tiempo las une en formas reconocibles o difundibles. Con la postmodernidad surge la necesidad de desdibujar los límites establecidos, eliminar las barreras estilísticas, genéricas y disciplinares; y evitar finalmente cualquier forma de clasificación posible. El postmodernismo entabla una dimensión social del extenso espacio de heterogeneidades y sincronías, de préstamos, de transferencias y migraciones de lenguaje que caracteriza la creación artística reciente. Se establece entonces una reflexión crítica sobre los factores y procesos que determinan cómo el arte recibe su definición dentro de la cultura (MARTÍN, J., 2001, 7).

Paralelamente a la introducción de estos términos (préstamos, transferencias...) se desarrolla uno de los parámetros fundamentales de la posmodernidad, el apropiacionismo crítico, su aportación principal es facilitar, en la opinión de Juan Martín Prada, “una radicalización de los recursos de la cita, la alusión o el plagio” (Ibíd. 9-10). Del mismo modo que Warhol y Baudrillard fijan también su distinción entre la repetición y la apropiación. De hecho, ambos consideran que la repetición, al ser producida por un ser humano, siempre lleva implícita una reinterpretación, una parte subjetiva (aunque se trate de una copia siempre habrá algo de sí mismo en la nueva obra). Es por consiguiente la apropiación, un “desdoblamiento del original”. Otra de las adaraciones que Prada realiza con acierto es delimitar temporalmente esa apropiación; “no es el concepto de transmisión de las imágenes, estilos y pautas estéticas a través del tiempo el que opera aquí sino, sobre todo, el de su reubicación contextual”. Tal y como señala también Santos Zunzunegui, “todo texto¹⁹ se relaciona, de una u otra forma, con el conjunto de textos que le han precedido o le rodean”. Sin embargo, Foucault va más allá, “no es pasado ni es presente, es a la vez cercano a nosotros y diferente de nuestra existencia, está en el límite de tiempo que rodea nuestra presencia; es lo que fuera de nosotros, nos delimita” (WAGNER en R. SAMANIEGO, 2004, 35).

Es el momento, de rescatar uno de los términos fundamentales en el análisis de la postmodernidad y el arte: el simulacro²⁰, el reflejo de la realidad postmoderna. “La era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes –peor aún: con su

resurrección artificial en los sistemas de signos, material más dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las oposiciones binarias, a toda el álgebra combinatoria. No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias” (BAUDRILLARD, 1978, 11).

Junto a la idea de conocimiento, debemos destacar dos conceptos fundamentales a la hora de analizar la obra de Wes Anderson y que, a su vez, son heredados de la modernidad. Por una parte, encontramos la experiencia y, relacionada con ésta, la autoconsciencia. Hablamos de la experiencia como un entendimiento que se ha experimentado pero que, además de atender a la forma mediante la que se experimentó, se refleja las propias formas de autoentendimiento. Es decir, la autoconsciencia invade a la experiencia, la forma en la que se pensaba que se estaba experimentando (CONNOR, 1996, 10).

La experiencia y la autoconsciencia nos remiten necesariamente al concepto del autor cinematográfico. El autor moderno fue definido por Christian Metz en 1974 en *The Modern Cinema and Narrativity*, donde se califica al autor como el eje principal sobre el que se sustenta una película. Su visión, su percepción y su voz se establecen por encima de los demás elementos del filme. Según Frederic Jameson, los grandes estilos modernos estaban dedicados a la invención de un estilo personal, privado, tan inconfundible como una huella dactilar, tan incomparable como nuestro propio cuerpo... Esto quiere decir que en sus orígenes la estética moderna estuviera ligada de algún modo a la concepción de un ser único y una identidad privada, una personalidad e individualidad únicas que, supuestamente, generaban una visión propia del mundo y forjaban su propio estilo único e inconfundible.

Lejos de parecer una contradicción el hecho de resaltar la faceta del autor moderno como una referencia crucial en un análisis postmoderno, en este estudio, consideramos necesario rescatar la figura del director.

En los años noventa, en Estados Unidos, el cine de la nueva ‘nueva ola americana’ rescata la función del autor moderno y la combina con el lenguaje de la postmodernidad. Se superan pues, las barreras de la postmodernidad dando lugar a algo que denominamos cine post-postmoderno o cine pop-postmoderno. Si bien recordamos, la teoría del autor postmoderna, según queda referida por Connor, se define por la distancia del concepto de un autor todo poderoso y creador. Siendo el resultado una cultura de estilos múltiples, combinados entre sí, alternando y regenerándose en una polifonía de voces descontextualizadas. Del mismo modo, se trataba de mostrar en forma de cliché la misma clase de personajes, de argumentos, las mismas interpretaciones morales... Predomina pues, el arte del pastiche²¹ sobre las individualidades artísticas.

Junto con la superposición de géneros y la multiplicidad de estilos hay que profundizar en el gusto por toda la cultura pop de esta nueva generación de cineastas. Baudrillard, uno de los primeros autores postmodernos en definir el arte pop estadounidense, señala tres de sus constantes predominantes: el recidaje, la articulación del nuevo lenguaje de signos comunes y la simulación; o como Douglas Keller refleja en su ensayo sobre Jean Baudrillard, “el arte Pop constituye un vuelta de tuerca en la historia del arte para Baudrillard, es entonces cuando el

arte se convierte en una simple reproducción de signos del mundo y en particular de la sociedad de consumo, que en realidad es también un sistema de signos por sí misma. El Pop, así mismo, representa para Baudrillard, el triunfo del signo sobre sus referentes, el final de la representación del arte, el principio de una nueva forma de arte que se definirá como 'simulación'. Desde esta perspectiva, a partir de ahora el arte se convertirá en una mera simulación de las imágenes y objetos del mundo contemporáneo" (KELLNER, 2008, 1-4) .

Ese retorno constante al pasado, esa mirada atrás, esa mezcla *futuro-pasado*, también denominado como nostalgia del presente, como bien explica Ruiz de Samaniego, es también una pasión por lo retro; fomentada por el pastiche y el remake. En realidad, esta definición de un historicismo postmoderno está focalizada en un consumo puramente estético. Esto nos remite a la idea de la postmodernidad como una continuación de la modernidad. Es decir, "un estado naciente y constante; no pueden identificarse ni definirse como entidades históricas inequívocas, la postmodernidad siempre sigue a la modernidad"²².

Recapitemos entonces los términos que hemos destacado con gran importancia en este apartado hasta ahora. Los conceptos postmodernidad, multiplicidad, heterogeneidad, collage, pop, simulación, apropiación, autoconsciencia y *auteur* son las claves esenciales para comprender este análisis sobre cine de la pop postmodernidad.

Adentrándonos ahora en un acercamiento filosófico postmoderno al cine, resumiremos el planteamiento de Derrida sobre el Séptimo Arte. El teórico considera al cinematógrafo como el mayor de los artes populares. Tomando esta reflexión como punto de partida, podemos afirmar que Derrida sentencia que el cine es, sin duda alguna, la mayor de las artes aglutinadoras, la más influenciada y la que más adecuadamente facilita la recepción mayoritaria por parte del espectador (en cualquiera de sus niveles de lectura). Es más, esa capacidad de influir sobre los demás que le otorga Derrida al cine, se relaciona estrechamente con las teorías freudianas del psicoanálisis: "la percepción cinematográfica no tiene equivalente, sino que es la única que puede hacer comprender por experiencia lo que es una práctica psicoanalítica: hipnosis, fascinación, identificación, todos estos términos y procedimientos son comunes al cine y al psicoanálisis, y he ahí el signo de un «pensar en conjunto» que me parece primordial" (CAHIERS, 556, 2001)..

Finalmente, en un estudio postmoderno como el que planteamos debemos definir qué denominamos cultura popular y quiénes componen la cultura de masas. La masa como fenómeno postmoderno según Baudrillard, es definida como un producto. "Un producto final de toda actividad social. Es esta masa la que se nos quiere hacer creer que es lo social, y al contrario, es el lugar de implosión de lo social. La masa es la esfera cada vez más densa donde implosiona todo lo social y es devorado en un proceso de simulación ininterrumpido"²³ (BAUDRILLARD, 1978, 95). Un acercamiento bastante pesimista²⁴ a una primera clasificación de la sociedad en la que vivimos desde mediados del siglo XX. Sin embargo, lo interesante de esta reflexión es que se contempla la capacidad de cualquier individuo de la contemporaneidad postmoderna de absorber lo que le rodea: el intertexto; es decir, ya no sólo se fijan esos préstamos en el mundo del arte, sino que cada una de las individuales que conforman ese

sustrato social ha dejado de ser uno para tener un carácter grupal, heterogéneo, fragmentario, pero a su vez uniforme.

Por otra parte, Barry Brummet define la cultura popular como “los sistemas de significado y/o artefactos que la mayoría de la gente conoce y comparte” (BRUMMET, 1994, 21). Reconstruyendo esta afirmación por una parte encontramos el término *popular* algo que remite forzosamente a la accesibilidad y el diálogo entre sujetos. Por otra parte, *cultura* es el entorno en el que esos sujetos (todos) se mueven, algo que comparten y en el que fluctúan; de tal forma que ese diálogo y ese entendimiento entre los individuos que forman esa cultura popular (la masa) es un lenguaje común, una manera de vida y un habitat natural.

En la era postmoderna, la época en la que los medios de comunicación alcanzaron su esplendor, “la cultura popular se ha convertido en el tesoro de cada vida, a menudo es el único marco común y referencial más allá de razas, sexo, clase y otras divisiones sociales. La cultura popular parece, así mismo, haber remplazado los símbolos religiosos, la historia, los rituales y las tradiciones orales como fuente de reconocimiento inmediato” (JAPP, 2005, 6).

En la cultura popular postmoderna surgió uno de los lenguajes audiovisuales que más ha dialogado con el cine desde su aparición. El videoclip nace como respuesta a una concepción fragmentaria de la realidad y como solución del arte-entretenimiento de la sociedad de masas. Como intersección entre el arte y el consumo, fue primero un collage entre productos cinematográficos y de vanguardia que absorbía con más o menos criterio las bases visuales de épocas anteriores. Sin embargo, la postmodernidad encumbró este fenómeno hasta dotarlo de entidad propia. El video musical marca el triunfo de lo visual sobre lo oral, perfilando un diálogo a favor del estilo, del aura, y ocasionalmente, del argumento, correctamente seguido por una dependencia en el lenguaje cinemático del montaje así como por una necesidad de comunicar. En resumen, el videoclip es una odisea fascinante, capaz de aunar sabiduría, emoción y retrospectiva en su difusión. Un marcador que compila la historia cultural” (AUSTERLITZ, 2007,1), un reflejo de la sociedad que retrata y para la que se difunde.

En definitiva, todos los puntos que hemos detallado en este apartado constituyen el camino para entender el enfoque de este trabajo. El grupo que hemos denominado Nueva ‘Nueva Ola Americana’, pertenece desde sus primeros instantes de vida a una sociedad americana postmoderna, y es ese bagaje cultural popular enraizado el que determinará el enfoque de este nuevo movimiento cinematográfico.

HACIA UN NUEVO CINE POSTMODERNO. EL POST POP CINEMA.

Ahora bien, llegados a este punto, nos preguntamos, ¿entendemos que existe una distinción entre cine moderno y postmoderno? Y más aún, ¿entre cine postmoderno y cine pop postmoderno? Primeramente, diferenciaremos el cine moderno (gestado en los albores de la postmodernidad y cuyas pautas hemos estudiado anteriormente) del cine postmoderno (un cine autorreferencial a la historia fílmica y producto de su época).

En las últimas páginas hemos realizado una clasificación de la ruptura del lenguaje cinematográfico a mediados del siglo XX. Sabemos que el dispositivo moderno introdujo las claves hacia un nuevo cine psicológico con clara vocación autoral autoconsciente. A principio

de los años setenta, una nueva corriente cinematográfica se fragua como consecuencia de la sociedad postmoderna. En estos años confluyen el origen de las carreras de directores como Martin Scorsese, Peter Bogadnovich, Francis Ford Coppola, George Lucas o Woody Allen. Su cine, aunque estilística y temáticamente diferente, se caracteriza por la autorreferencialidad y su amplio conocimiento de la historia cinematográfica. Carlos Colón, Fernando Infante y Manuel Lombardo reflexionan en *Historia y Teoría de la Música en el Cine* sobre esta capacidad del movimiento fílmico postmoderno para ser autorreferencial; es decir, la obra se entiende como “la creación nutrida por un conocimiento de la historia del cine, y sobre todo, por una amplia experiencia de visión cuajada en la era post-cinematográfica de la Imagen en Movimiento, en la que el cine y la televisión tejen una red única para lo audiovisual”. En definitiva, el cine postmoderno surge como resultado de la combinación entre la asimilación y utilización del modelo institucional clásico y algunos de los elementos del lenguaje de la modernidad cinematográfica. Lauro Zavala, en su clasificación del cine postmoderno afirma que “una película es posmoderna cuando contiene simultáneamente elementos del cine clásico y elementos del cine moderno, o bien cuando algún componente semiótico o algún segmento de la película son, alternativamente, de naturaleza clásica o moderna” (ZAVALA, Agosto-Septiembre 2005).

La sociedad postmoderna, para David Lyon, autor de *Postmodernity*, es el fruto de una amalgama cultural, producto de los nuevos medios de comunicación, que persigue lo efímero, el consumismo y lo instantáneo. La sociedad de consumo vive sumida en la urgencia incesante, tanto, que esta necesidad de obviar el presente y pensar en el futuro, se ve conducida a considerar que “el presente no existe más que como un documento preparado para la posteridad” (R. SAMANIEGO, 2004). En esta sociedad los grandes nuevos medios de comunicación (cine y televisión) adquieren una especial importancia lo efímero y lo tecnológico. Fredric Jameson también divaga en torno a la idea de la supremacía tecnológica de reproducción frente al propio tema. Es decir, cómo transmitimos una obra determinada, en lugar del hecho de transmitirla. Este es un concepto interesante si atendemos a este nuevo cine, en el que el componente tecnológico y visual es tan fundamental; o visto de otra forma, los avances tecnológicos permiten también hacer una clasificación de la historia cinematográfica. Aunque no es nuestro objeto de estudio, debemos apuntar que las evoluciones tecnológicas han posibilitado la creación de los diferentes lenguajes y movimientos cinematográficos. Recordemos la importancia de las nuevas cámaras de 16mm para que movimientos como la *Nouvelle Vague* o el *New American Cinema* consiguieran equipos más ligeros y les posibilitasen el rodaje en exteriores.

El cine de la postmodernidad, como arte poroso, adopta ecos de los valores postmodernos. Ahora bien, ¿qué consideramos cine pop postmoderno? y ¿qué valores nos permiten establecer una escisión de la postmodernidad cinematográfica?

A principios de los años noventa surge en Estados Unidos una nueva generación de cineastas que, bajo la etiqueta independiente y su presencia en circuitos de festivales²⁵, comienzan una revisión interna del dispositivo cinematográfico. Este nuevo movimiento, por denominarlo de alguna manera, porque realmente se puede considerar como un conjunto heterogéneo que no tiene una identidad grupal común ni siquiera ideológica, cuenta con representantes tan dispares como Todd Haynes, Spike Jonze, Michel Gondry, Sofia Coppola o Wes Anderson. Este

conglomerado de directores que forma la pop-postmodernidad coinciden en que sus trabajos 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. Su admiración de la cultura pop y su conocimiento exhaustivo de la historia del cine han propiciado que esta generación, que creció en la postmodernidad, se sirva de ella como un punto de partida más que como una conclusión. Se utiliza la deconstrucción como un don y la redirigen analíticamente hacia una reconstrucción (FOX, 2007, 1-14).

Tomando esta última reflexión como espina dorsal del cambio generacional en el cine estadounidense, podemos ahondar más aún en la diferenciación con sus predecesores postmodernos²⁶ y la nueva 'nueva ola americana'; "esta nueva generación explora la experiencia americana y la tradición pop con el fin de entender su propio lugar en el mundo"²⁷.

Definamos pues, antes de proseguir, el término 'pop'. La estética y cultura pop es heredera de los valores iniciados por el movimiento pictórico Pop Art. La aportación fundamental de este movimiento consiste en establecer el valor iconográfico de la sociedad de consumo como temática de la obra. El profesor Pedro Cid Santos reflexiona sobre su origen y función: es un arte eminentemente ciudadano, nacido en las grandes urbes, y ajeno por completo a la naturaleza. Utiliza las imágenes conocidas con un sentido diferente para lograr una postura estética o alcanzar una postura crítica de la sociedad de consumo.

Los *ready-mades* dadaístas, aquellas obras de arte que popularizó Marcel Duchamp en los años veinte y que consistían en descontextualizar objetos de la vida cotidiana para elevarlos a la categoría de obra de arte, son la fuente de inspiración del arte pop. Esta filosofía anti-arte dadá y la necesidad de cuestionarse lo que es verdaderamente el arte, se difunde a una sociedad de consumo que encuentra en la publicidad, el diseño, el packaging, los comics, la televisión, los ídolos del cine y la música su inspiración diaria.

Una de las técnicas más empleadas en el arte pop, también como herencia de las primeras vanguardias artísticas, era el collage. Esta unión heterogénea que unifica diversas fuentes es una de las principales herramientas para el nuevo movimiento cinematográfico pop postmoderno y una de las principales distinciones frente a su antecesor postmoderno. Mientras que en el cine de los años setenta encontramos ejemplos como *La Rosa Púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985), *La Última Película* (*The Last Picture Show*, Peter Bogdanovich, 1971) o *American Graffiti* (George Lucas, 1973) que muestran su adoración por la cultura cinematográfica pasada; en las películas pop postmodernas esta referencia al pasado va más allá, ya no se trata sólo de un simple homenaje a sus aficiones, sino que todas sus influencias se convierten en un gran cóctel que aúna su pasión por una estética pop, su atracción por las imágenes publicitarias y la imagen de marca, colores extremadamente brillantes y saturados, estéticas con reminiscencia de los años sesenta y su admiración por la música pop y rock de los años sesenta. Una de las citas de Marshall McLuhan sobre esta nueva sociedad de consumo tecnológica deja su poso en el papel del cine pop postmoderno: la forma del medio hace al contenido.

Esta visión fragmentada, intertextual y simulada de la realidad a través del prisma del collage nos interesa a la hora de enfrentarnos a esta investigación. Este collage no supone únicamente una influencia visual sino que penetra en el interior del filme hasta alcanzar todos sus

elementos como el relato y la forma²⁸ que adquiere ese relato. De esta forma llegamos a una resemantización de los géneros clásicos; es decir, este grupo de directores beben en la diversidad genérica y modifican la concepción histórica que tenemos asimilada para adoptar una nueva perspectiva.

Dentro del cine pop postmoderno, al tratarse de un grupo heterogéneo, en nuestra clasificación, hemos destacado únicamente directores que su obra fílmica supone un referencial completo de la cultura pop; sin embargo, existen numerosos casos que, por una trayectoria fílmica hasta el momento breve o por ser ejemplos aislados, no constituyen un ejemplo del paradigma del director pop postmoderno, pero que sin duda estos filmes en solitarios también podrían ser objeto de análisis en un estudio ampliado de este nuevo movimiento. Hablamos de películas como *Juno* (Jason Reitman, 2007), *Pequeña Miss Sunshine* (*Little Miss Sunshine*, Jonathan Dayton y Valerie Faris, 2006), *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001), *Zombies Party*, (*Shaun of the Dead*, Edgar Wright, 2004), *Kick-Ass: Listo para machacar* (*Kick-Ass*, Matthew Vaughn, 2010), *(500) Días juntos* (*500 Days of Summer*, Marc Webb, 2009), que han resemantizado los géneros clásicos desde una mirada pop postmoderna.

Fox Marshall retrata algunas de las funciones claves de este cine. No se tratan de películas revolucionarias en el sentido político sino que representan, a su manera y bajo sus propios términos, los esfuerzos de una generación en encontrar su propio sentido y el del mundo en el que habitan (FOX, 2007, 1-14). Sus películas no buscan la trascendencia a través de la espiritualidad²⁹. Un rango común en la temática de las películas de estos nuevos directores es el núcleo familiar (como anteriormente hemos apuntado); así pues, su visión sobre la familia moderna americana transcurre entre la mirada trágicamente cómica -en el caso de *Los Tenenbaums. Una Familia de Genios-* o simplemente trágica -en *Historias de Brooklyn* (*The Squid and The Whale*, Noah Baumbach, 2005)-. Suelen trabajar con el mismo grupo de actores que fomentan esa faceta de retroalimentación de un universo particular común en su estilo de ficción.

La clasificación social que establece Fox Marshall sobre este grupo de directores es igualmente interesante, trataremos de focalizar algunas de ellas. Los núcleos familiares de estos directores son dispares: algunos proceden de hogares felices, otros de familias divorciadas; sin embargo, todos comparten un nexo común de abandono, alienación y frustración en su experiencia generacional. Además, provienen de entornos familiares de clase media alta de ascendencia caucásica y esto, de alguna forma, afecta a la hora analizar el espectro racial que aparece en cada una de sus obras. Los personajes de otras razas en alguna medida, son considerados como “otros”, otra cultura, otra raza, parafraseando a Fox Marshall: estos otros son fascinantes, exóticos incluso adoptan el papel cómico. El papel de la madre como núcleo familiar y a su vez como profesional de mayor o menor éxito en su trabajo fuera de casa es el efecto claro de la observación de sus propios entornos familiares. Hablamos de una generación de directores que creció en los años setenta y ochenta cuando el papel de la mujer en la sociedad había cambiado; ya no vive en plena revolución social por sus derechos como a finales de los sesenta ni es la sumisa ama de casa de los años cincuenta.

Este tipo de películas se producen en los años pre y post 11 de septiembre. Este es un dato muy importante ya que en ellas existe un poso de confusión sobre el liberalismo americano. Las políticas de esta generación de directores se podría clasificar como de “puertas hacia

dentro”, preocupada por asuntos de identidad, raza y género u orientaciones sexuales. Sin embargo, esta tensión entre ellos y el mundo está condicionada por los poderes económicos y sociales que, finalmente, determinan el lugar de los sujetos en el mundo. Estos filmes representan, a su manera, la inseguridad de la propia consciencia ante el individuo americano y América como nación que ya no se encuentra en la cúspide del siglo Americano. Podríamos resumir que, finalmente, estas películas son autoconscientes y autorreferenciales, pero también honestas sobre sus limitaciones. Los personajes en estas películas constantemente confrontan sus lo inadecuado de sus comportamientos para conectar con los demás, para encontrar el significado de sus vidas (FOX, 2007, 12).

WES ANDERSON Y EL CINE POP POSTMODERNO

Wesley Mortimer Wales "Wes" Anderson nació en Houston, Texas, en 1969 en el seno de una familia de clase media-alta cuya madre, arqueóloga reconvertida en agente inmobiliaria, y padre, publicista, se separaron cuando él tenía diez años; factores y profesiones que tienen gran repercusión en su trabajo como director y guionista. Sin embargo, éstas no son las únicas referencias biográficas que se reflejan en su obra; algunas de ellas, las más significativas, las estudiaremos en el análisis de su filmografía.

Desde muy joven mostraba su lado más artístico y su interés por el cine, la literatura, la televisión y la música, creando sus propias obras teatrales y sus primeros cortometrajes en Súper 8mm. En la Universidad de Texas, mientras estudiaba Filosofía, realiza el cortometraje *Bottle Rocket* (1994) junto a su amigo y colaborador Owen Wilson, que posteriormente verá la luz en forma de largometraje. Su hermano menor, Eric Chase Anderson, también suele colaborar con él como ilustrador en casi todas sus películas.

Su estilo visual se ha ido refinando con cada obra, hasta alcanzar verdaderas joyas visuales que suponen algunos de los referentes estéticos más admirados dentro del cine de su generación. Citando a Jesse Fox, el mundo de Wes Anderson es un lugar coherente y fácilmente identificable, una mezcla de eras y estilos – la literatura pre-universitaria de 1950, el rock 'n' roll de los sesenta, la televisión de los setenta-, todo ello filtrado por una profunda admiración hacia el mundo de las historias de aventuras juveniles de principios de siglo XX (FOX, 2007, 117).

Por lo tanto, podemos afirmar que Wes Anderson es el claro ejemplo del paradigma del autor pop-postmoderno. Sus películas han conseguido crear un universo único asentado en la asimilación y representación de la iconografía popular de décadas pasadas. Basándonos en esta idea central, en este capítulo analizaremos la filmografía de este cineasta autodidacta. Así pues, la metodología que vamos a desarrollar para este análisis fílmico multidisciplinar de los orígenes de la obra de Wes Anderson pasa por resaltar su intención autoconsciente de préstamos y apropiaciones intertextuales en cada filme, para finalmente analizar los siguientes puntos:

- a) **Sinécdoco Visual.** Donde desarrollaremos un estudio semiótico sobre las principales lecturas estéticas en su obra.
- b) **Referencias Cinematográficas.** En esta parte reflexionaremos sobre lo que David Bordwell considera *shot consciousness*; es decir la tendencia de este nuevo tipo de cine

postmoderno para apropiarse de forma autoconsciente de la historia cinematográfica a través de encuadres, escenas, secuencias o relatos que toman como punto de partida obras del pasado cinematográfico.

- c) **Referencias Musicales.** El uso de la música en los filmes de Wes Anderson no son meros acompañamientos sonoros, sino que su utilización es crucial para la trama narrativa y visual de cada obra. Así analizaremos la funcionalidad específica de la música en cada una de las secuencias en las que se utiliza.
- d) **Referencias de otra índole.** Al igual que en los casos estudiados anteriormente se propone una reflexión sobre otros aspectos que pueden ser utilizados parcialmente únicamente en un filme o que se convierten en una constante en su cine. Por ejemplo, la tipografía, la literatura, el teatro, la cultura audiovisual de la televisión, etc.

1. El Referente: *The Royal Tenenbaums*.

Los Tenenbaums. Una Familia de Genios (The Royal Tenenbaums, 2001)	
DIRECTOR	Wes Anderson
GUIÓN	Wes Anderson & Owen Wilson
MÚSICA	Mark Mothersbaugh
FOTOGRAFÍA	Robert D. Yeoman
REPARTO	Luke Wilson, Owen Wilson, Gwyneth Paltrow, Angelica Houston, Gene Hackman, Ben Stiller, Danny Glover, Bill Murray.
PRODUCTORA	Touchstone Pictures
PAÍS	Estados Unidos

*The Royal Tenenbaums*³⁰ es el tercer largometraje en la carrera de Wes Anderson. Sin embargo, hemos creído que, hasta la aparición de su última película *Fantastic Mr. Fox* (2009), es la película que mejor recoge en su totalidad el estilo personal de Wes Anderson como autor. *The Royal Tenenbaums* se constituye como una obra compleja, construida minuciosamente a la perfección y que refleja claramente la visión del autor que nos preocupa en este trabajo.

El film comparte un temática común con el núcleo de integrantes de lo que hemos denominado la generación de la nueva ‘nueva ola americana’. De alguna forma, este nuevo cine retrata la problemática de la familia de la clase media americana, la dificultad de relacionarse con los seres cercanos en una sociedad que busca la perfección y que, al mismo tiempo, ha perdido el sentido estricto de la moralidad. Anderson – como Jesse Fox Mayshark describe- “está interesado en documentar una parcela muy concreta de la sociedad americana – excéntrica, perteneciente a una clase media-alta, precoz, absorta en sí misma y casi siempre inmadura, pero no siempre, malintencionada-. Es la América de Salinger, del *New Yorker*, de Dorothy Parker y de Truman Capote. Wes Anderson se ve atraído por artistas, exploradores, científicos, empresarios y curiosos, gente cuyos talentos les hacen destacar -le interesa, en definitiva, la gente que *hace cosas* –pero que al mismo tiempo siempre vuelve a sus raíces-. Sus personajes son inadaptados cuyas carencias emocionales se esconden tras su realización

personal y cuyo boyante sentido de su propia relevancia es constantemente puesto en juego por las dificultades de interactuar con otros seres humanos” (FOX, 2007, 116).

Sinécdoque Visual

Esta obsesión por los personajes que, veinte años después del momento en el que verdaderamente destacaron, permanecen anclados añorando un pasado que fue mejor, es el núcleo de la trama de su tercera película. De esta forma, es muy significativo destacar las herramientas por las que el director consigue crear ese bucle temporal. Si trazamos una serie de círculos concéntricos que simbolicen la estructura del mundo real-imaginario de la familia Tenenbaum podríamos representarlo mediante el siguiente gráfico:

En primer lugar encontramos la ciudad o, mejor dicho, la idea de la ciudad de Nueva York que un americano no residente en ella tiene en mente. Como el propio director dice: “Soy de Texas, pero hay muchísimas películas y novelas sobre Nueva York entre mis favoritas, sin embargo no tenía una idea muy exacta de cómo era la ciudad. Lo que quería crear era una versión exagerada de ese imaginario particular de Nueva York”³¹. Esta afirmación es crucial para entender el enfoque de toda la película, una visión idealizada pero que a su vez tiene un referente real no muy alejado de su propia percepción. Así pues, el Nueva York³² que se nos presenta dista mucho de la gran urbe de rascacielos, tráfico y multitudes, es una visión mucho más amable de la ciudad; un lugar donde podemos encontrar excavaciones arqueológicas, con mansiones de principios de siglo, botones de ascensor con librea, muelles donde atracan grandes buques, autobuses de línea que siempre están cuando los necesitas y taxis cochambrosos. En este marco encontramos uno de los personajes fundamentales de la obra, la casa de los Tenenbaums. Su hogar alberga la historia familiar durante varias generaciones. Una casa³³ que, en primer término, retrata el nivel social y económico de una familia de clase media-alta (Upper East Side) y cuyos muros narran, literalmente, la vida de los Tenenbaums. Las paredes, en este caso, son utilizadas como lienzos sobre los que Wes Anderson se sirve para transmitir emociones, mostrarnos la aventura particular de cada personaje y su propia visión del mundo. Primeramente, y estrechamente relacionado con la paleta cromática que suele utilizar el director³⁴, encontramos la parte de la vivienda que es común a todos los personajes: pasillos, salones, entrada, etc, el tono magenta es el elegido para esta ocasión, un color que -en palabras del propio director- sería difícil encontrarlo en la vida real; es exagerado y da una sensación de aprisionar, de imposibilidad para dejarlo atrás y romper los vínculos. El color fomenta esa atmósfera surrealista que acompaña a toda esta ficción y que ata a los personajes a la familia y a la casa. Pasemos entonces a analizar una de los espacios más interesantes de la película, la habitación de Richie Tenenbaum. En sus paredes se recoge la historia pintada, a manos de un niño, de los antecedentes familiares de los Tenenbaums. La idea de mostrar visualmente, a modo de ilustración³⁵, aquello que hemos visto o no, pero que está ahí y que ha sucedido, nos remite a esa idea temporal de Aumont sobre el fuera de campo. Éste es quizá uno de los elementos³⁶ más destacables dentro del film; su gusto por vigilar los pequeños detalles, la facilidad y brillantez para contar mostrando, nos hace entrever la vocación autoral de Wes Anderson.

La dirección de arte, el vestuario, maquillaje y peluquería son otras de las disciplinas que, más allá de ayudarnos a complementar un personaje, en las manos de Wes Anderson se convierten elementos narrativos³⁷ básicos en esta historia. Uno de los detalles más asombrosos de esta película es descubrir que, dos décadas después, los personajes siguen conservando la misma forma de vestir, los mismos peinados y las mismas aficiones. Sabemos que el tiempo ha pasado, que ellos han crecido, han envejecido, pero todo sigue igual, esa atmósfera surreal que se crea en la casa, se refuerza aún más gracias a estos detalles.

Así pues Royal Tenenbaum sigue anclado en su pasado, cuando era un abogado de éxito con sus trajes de rayas, sus gafas de la era de Nixon. Etheline es una muestra representativa del papel de madre las películas de Wes Anderson: protectora y que a la vez tiene intención de que sus hijos vuelen solos y experimenten. Sus peinados estrambóticos y su mezcla de dos tipos de atuendos: la ropa de expedición/trabajo o el traje de falda y chaqueta clásico con un bolso Hermés, reflejan esta dualidad emocional. Richie Tenenbaum es la representación de la ingenuidad, de la timidez. En la actualidad continúa llevando ese uniforme de tenista de los setenta, con su banda y su polo de aquella época en la que era un tenista célebre. Sin embargo, años más tarde, oculta su cara bajo unas gafas oscuras y una barba para no dejar ver su culpabilidad, su melancolía y sus inseguridades. Chas es el ejemplo del control, de la responsabilidad, la otra cara de Royal Tenenbaum. Ha sufrido una gran tragedia personal, la muerte de su mujer, y por eso es el que ha modificado su habitual traje y corbata de ejecutivo agresivo de cuando era un joven as de las finanzas, por el del chandal rojo preparado para ser visto en cualquier emergencia y útil para escapar corriendo frente a los peligros. Margot Tenenbaum es el alma libre y creativa de la familia. El gusto por lo étnico, las pieles, su pintura de ojos como las beatniks de los sesenta o incluso como un oso panda libre, el tabaco que fuma a escondidas y su afán por escribir obras de teatro que tienen lugar en parajes exóticos. De la misma forma, los personajes secundarios y que giran en torno a la familia pero que, a pesar de ansiarlo, no pertenecen a ella. Eli Cash es el prototipo de profesor trasnochado pero que a base de fijarse en sus vecinos, los Tenenbaums, ha conseguido alcanzar el éxito como escritor y profesor de literatura. Su ropa recuerda claramente a la empleada Dennis Hopper en *Easy Rider*, un claro homenaje a ese lado salvaje de la vida que el personaje de Owen Wilson representa en esta etapa de su vida. Por último, el papel de Henry Sherman, el prometido de Etheline, es como dice Royal “todo lo que yo no soy”. Un asesor fiscal, con buena posición económica, afroamericano, viudo, extremadamente educado y pulcro; y es así como se representa en su vestuario: siempre de traje, pañuelo y pajarita estratégicamente colocada (que solamente sustituye por una corbata que no sabe ponerse en el momento en el que su vida sufrirá un cambio, una desestabilización: su boda con Etheline y formar parte de los Tenenbaums).

En realidad, según el propio Wes Anderson, esta colección de complementos y atuendos suponen un uniforme, un marco en el que los personajes se identifican y dejan patente el paso del tiempo y su verdadero estancamiento.

Influencias literarias

Como anteriormente hemos citado, una de las influencias daves en esta película es la obra de J. D. Salinger. De hecho, *The Royal Tenenbaums* es un claro homenaje a la uno de los relatos cortos, *Down at the Dinghy*, de la colección de la Familia Glass³⁸. Sobre la estrecha relación entre el escritor y el cineasta, Matt Zoller refleja que “más allá de algunos pasajes y situaciones, la afinidad que Anderson muestra con Salinger se encuentra en su tono y su estilo. Como en la ficción de Salinger, las películas de Anderson son directas y tienen una energía que inicialmente puede ser confundida con escapismo hasta que el artista da una vuelta de tuerca hacia una oscura sorpresa, un trans fondo insatisfecho o aflora la desesperación. Las películas de Anderson, como las historias de Salinger, están repletas de locuacidad, de lucha interior, normalmente en busca de logros individuales de quienes parecen seguros y maduros pero que en realidad se encuentran heridos –por la ansiedad de la clase a la que pertenecen, las expectativas sociales y las disfunciones familiares.

En esta ocasión, la relevancia literaria es tan evidente que pasa a constituir la estructura de la propia película. *The Royal Tenenbaums* está dividida en un prólogo, ocho capítulos y un epílogo. Wes Anderson propone al espectador adentrarse en el mundo literario y lo hace de forma explícita. El primer fotograma de la película es para el libro de la historia de los Tenenbaums y nosotros, como lector cinematográfico, somos quienes tomamos prestado de la biblioteca este libro. Al mismo tiempo, como espectadores, Wes Anderson quiere que aceptemos el acuerdo implícito que nos ha propuesto: acompañar a sus personajes en lo que es una novela de ficción y adentrarnos en una realidad trastocada, exagerada y surreal. Más aún, encontramos dos elementos que visual y auditivamente refuerzan la intención anteriormente planteada por el director. Cada capítulo de la película se abre con un elemento gráfico: la primera página de un nuevo episodio indicando el número del pasaje y unas cuantas líneas del propio guión indicando lo que va suceder. Además, la voz de un narrador omnisciente nos relata en tercera persona lo que va a ocurrir y así se potencia la sensación de que no estamos sólo dentro de una película, si no en un film dentro de un libro³⁹. Esta es la manera con la que Wes Anderson representa, en forma de homenaje, su pasión por la literatura y su apropiación de la familia Glass.

Referencias cinematográficas

La obra completa de Wes Anderson es un collage de referencias constantes a su profunda admiración por el cine del pasado. Tan sólo centrándonos en su tercera película podemos encontrar numerosos ecos cinematográficos. *El Cuarto Mandamiento* (1942) y *La Regla del Juego* (1939) son temáticamente los más obvios ya que, la película de Orson Welles y la de Jean Renoir, suponen el punto de partida para *The Royal Tenenbaums*. El retrato de la decadencia de una familia aristocrática en ambos casos, y concretamente en la película de Welles, las segundas nupcias de la madre de la familia y la voz del narrador, son determinantes en la historia de los Tenenbaums. A Orson Welles y a Kubrick también se le debe el encuadre frontal que se muestra durante toda la película. Algo que es un sello particular ya en el refinamiento estilístico de toda la obra de Wes Anderson. En los Tenenbaums, la perspectiva totalmente frontal y con una lente angular permite, por una parte, situarnos como espectador a la misma altura de los personajes, que ellos se dirijan directamente a nosotros y así fomentar

un diálogo entre público-ficción; por otro lado, contemplar cómo el narrador nos cuenta la historia, como si estuviésemos mirándola a través de un espejo que nos imposibilita oír; y por último, provocar la sucesión de narraciones simultáneas en el mismo cuadro para mostrarnos a los diferentes personajes con cometidos distintos en un mismo entorno.

Wes Anderson, en la edición de *The Royal Tenenbaums* en DVD del Criterion Collection, nombra a Buñuel como principal referente estilístico. La forma de rodaje en la película, en la que se sitúa una cámara sobre una *Dolly* con la que moverse (sin dar un punto de vista subjetivo como podría darlo una *steadycam*) y seguir a los personajes en sus movimientos, agiliza la acción y favorece la fluidez de la narración literaria gracias al montaje interno. En efecto, el montaje por corte en esta película es algo que pasa a un segundo término en la gran mayoría del metraje, rechazando el condicionar al espectador. Este es el mismo punto de vista que Buñuel emplea para seguir a sus personajes: una cámara móvil que les rodea. Sin embargo, éste no es el único elemento que Wes Anderson toma prestado del cineasta español. En *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) Buñuel realiza un juego temporal en la escena que evoca la última cena cuando, mediante un elemento fotográfico como es la cámara, congela el tiempo de la acción. Este mismo guiño es reflejado por Richie Tenenbaum en su presentación como personaje, él mismo, con una cámara fotográfica que mira hacia el espectador, detiene el tiempo (el tiempo de un pasado que fue mejor) y nos captura para acompañarle en su historia.

La película de Melville de 1950, *Los Niños Terribles*, define la relación entre Margot y Richie Tenenbaum. La búsqueda por construir un mundo privado y ajeno al exterior que preserve su relación obsesiva, recuerda al nexo entre los hermanos Tenenbaum y la figura de la tienda de campaña en la habitación de Richie como un lugar privado para ellos dos.

Otro realizador francés que completa los gustos cinematográficos de Anderson es Louis Malle. En esta ocasión, el director americano realiza un homenaje por medio del diálogo a la película *El Fuego Fatuo* (Louis Malle, 1963). En la secuencia del suicidio de Richie, éste pronuncia: “voy a suicidarme mañana”. En un principio consideramos que la escena tiene un error cronológico grave ya que cuando se suicida es en ese mismo momento, no se trata de un flashback interno en la película, ya que el largometraje está estructurado en una línea temporal ascendente y constante. No obstante, si que existe un flashback, pero se trata de un guiño a la película de Malle, un flashback externo al personaje que busca una razón en la vida de los demás para no suicidarse. Uno de los muchos juegos personales con los que Anderson decide construir su cine.

Referencias musicales

La música rock en cuanto a forma cultural específica sólo puede denominarse postmoderna por analogía. Este género musical ha experimentado una genealogía interna acelerada que imita o puede construirse como imitador de narraciones del nacimiento de la sensibilidad postmoderna en otras áreas culturales.

Empecemos por una de las escenas musicales más emblemáticas de la película. El encuentro en el muelle de Margot y Richie Tenenbaum. La primera vez que les vemos juntos cuando ya son adultos. La magia de este momento, que se ha convertido en una de las imágenes más recurrentes cuando hablamos de *The Royal Tenenbaums*, se ha conseguido gracias a tres

elementos: la música, la velocidad a cámara lenta y la interpretación contenida de los personajes. Sobre este último poco más hay que añadir más que gracias al empleo del *slow motion* podemos captar cada una de las expresiones y sentimientos en esas fracciones de segundo de la vida real pero que en esta escena se han magnificado. El uso del ralentizado es empleado, al igual que en la obra de Martin Scorsese, para evocar sentimientos y reflexionar sobre ellos, por lo tanto, destacamos altamente un componente psicológico en esta escena (uno de los pocos en los que se predomina la huella de la enunciación sobre la narración por sí misma). Y por último, la música. El narrador introduce la acción, cuando las puertas del autobús se abren y Margot desciende: entonces escuchamos el silencio absoluto. En el momento en el que ella le ve, la música empieza a sonar y la velocidad de la acción disminuye hasta casi congelar cada movimiento. La canción elegida es *These Days* interpretada por Nico y no está colocada en la banda sonora por casualidad. Wes Anderson nos deja escuchar alguna de las estrofas, perfectamente elegidas para la trama: “he estado paseado, sin hablar demasiado, durante estos días, durante estos días. Durante estos días he pensado mucho sobre las cosas que olvidé hacer y todas las veces que tuve la oportunidad”.

La secuencia de escenas es otra forma de utilización de la música en el filme más habitual en *The Royal Tenenbaums*. El realizador opta por el lenguaje del videodip⁴⁰ para narrar una numerosa serie de acontecimientos en el poco tiempo musical, es sin duda, un ejemplo perfecto de la economía textual a favor de la imagen. Antes de nada recordemos unas de las mejores definiciones sobre el lenguaje video-musical hechas por Román Gubern, “ver más y más rápido”. Gubern continúa diciendo que “el videoclip forma parte del paisaje postmoderno, creando en el seno de la cultura pop nuevas poéticas electrónicas, caracterizadas por un intenso proceso de intertextualidad y de mestizajes”. Entre todas las secuencias de escenas elegiremos dos por su diferente utilización musical. La primera se refiere a la presentación de los personajes de los personajes veinte años después de su infancia. Los protagonistas miran a cámara (o un poco por encima, buscando focalizar nuestra mirada como espectador sobre ellos) mientras cada uno realiza simultáneamente labores de su vida cotidiana pero que sin duda son muy simbólicas de su propia personalidad. Los créditos aparecen sobreimpresos junto a cada uno de los personajes en lo que recuerda claramente a la introducción de la película de 1961 de François Truffaut, *Jules et Jim*, mientras la música el *Cuarteto de Cuerda en Fa Mayor* de Maurice Ravel aporta la unidad y sonoridad única a la compleja secuencia.

Un género musical y un sentido temporal completamente diferente se muestra en la secuencia de escenas del pasado oculto de Margot. Para reflejar el lado rebelde y el pasado oscuro de la única hija de los Tenenbaums, Wes Anderson escoge *Judy is a Punk* de los Ramones, un himno generacional *punk* de los años años setenta. Sin un significado tan explícito en la letra como en el caso de la canción de Nico, pero su hueco en la película se basa en mostrar la ruptura con lo establecido, la no aceptación de leyes y qué mejor que el *punk* para expresar algo así. Un ritmo acelerado hasta la extenuación como la vida de la joven Tenenbaum, o como también Donald A. Guarisco de *All Music Guide* dice: “*Judy is a Punk*, es una perfecta fusión de letras ingeniosas y oscuras, numerosos ganchos pop y gruñidos de actitud *punk*, en menos de tres minutos”.

Por último, otra de las escenas que marcan una diferencia musical con respecto al resto de la película es la que Richie Tenenbaum decide acabar con su vida. Por primera vez en el metraje,

Anderson utiliza un montaje con un plano fijo frontal pero que divide la acción por cortes, algo que busca captar la atención del espectador y asemejarla a la multitud de ideas y pensamientos que pasan por la cabeza de Richie en ese mismo momento. Elliot Smith es el encargado de complementar ese halo dramático de toda la escena. La canción *Needle in the Hay* reflexiona sobre la pérdida de un amor y el engaño, la impotencia y la rabia, la sensación de pérdida y la desolación absoluta. Una de las escenas más duras de la vida de los Tenenbaums pero que Wes Anderson retrata con belleza.

Referencias tipográficas

Otro de los sellos más característicos a lo largo de la filmografía de Wes Anderson es su pasión absoluta por la utilización de la tipografía *Futura*. Un hecho que se ha convertido en su sello personal, tanto como el logo para una marca comercial. En *The Royal Tenenbaums* es el largometraje en el que más se incide en este concepto. Quizá también porque es la película que más controló desde la preproducción hasta su estreno, calculando cada uno de los mínimos detalles. Según Christopher Burke, la idea conceptual de Paul Renner⁴¹ en su construcción de la tipografía Futura era crear “el mejor diseño de un tipo geométrico sin remate; crear una tipografía moderna pero atemporal”. Estas son dos de las cualidades que mejor representan en el cine de Anderson: geometría y modernidad que perdura a lo largo del tiempo. Esa búsqueda por retratar la simetría absoluta de la tipografía también la podemos encontrar en su forma de capturar una escena⁴². Pero también podemos buscar las influencias de los títulos de crédito de las películas de los años sesenta en los que proliferó el empleo de esta tipo como por ejemplo en las películas italianas de Antonioni, Zurlini, Hitchcock, Kubrick, Polanski, Godard o Truffaut, entre otros.

Referencias de otras disciplinas

Como último apunte también reseñaremos el gusto del director americano por mezclar diferentes disciplinas. Su afán pop por la fotografía y la televisión de los setenta tienen cabida también en *The Royal Tenenbaums*. Anderson homenajea al fotógrafo Richard Avedon⁴³ mediante portada de la revista Sunday Magazine Section en la que el protagonista es el lado salvaje de Eli Cash. Una fotografía en blanco y negro que es una fiel apropiación de su antecesora ya que en ambas el protagonista sujeta una serpiente con ambas manos. La diferencia, y por lo tanto el claro homenaje (una apropiación crítica), es que en la ocasión de Eli Cash, la serpiente está dividida en dos.

Finalmente, como acabamos de mencionar, Wes Anderson forma parte de una generación que creció con la televisión de los años setenta. Su atracción por este medio se refleja la realización del partido último partido que juega Richie Tenenbaum. Según Anderson “el juego está filmado como un partido del torneo US Open de 1978 en un partido entre Guillermo Vilas y Bill Scanlon. Este partido me marcó tanto desde pequeño que quise reflejarlo más tarde”⁴⁴.

CONCLUSIONES

Al inicio de este estudio nos proponíamos una serie de cuestiones que mediante nuestra investigación hemos conseguido responder.

1. En primer lugar, podemos afirmar que efectivamente existe un nuevo movimiento cinematográfico localizado en Estados Unidos, el cual ha crecido en plena sociedad de consumo y en una época donde los medios de comunicación en auge han facilitado su acceso a numerosas y heterogéneas fuentes cinematográficas, televisivas, pictóricas, musicales, fotográficas, impresas, electrónicas, etcétera. Este fácil y accesible encuentro con las diversas disciplinas mencionadas ha propiciado que la nueva generación de cineastas que conforman la nueva pop postmodernidad de la era fílmica, proponga una mirada plural y simulada en sus obras cinematográficas.
2. En efecto, podemos hablar de una mirada pop, ya que el pop recoge en su esencia cada uno de los postulados y apropiaciones de la sociedad de consumo postmoderna. El pop, del mismo modo, también se asemeja a esa estética preciosista y colorista de los años sesenta y que a su vez, denomina géneros musicales, literarios o pictóricos bajo su etiqueta. El concepto pop o popular es, por lo tanto, uno de los pilares básicos dentro de nuestro trabajo porque no sólo designa una cualidad estilística si no que, atendiendo a cada uno de los elementos estructurales que lo definen, hallamos las claves para entender este nuevo lenguaje de préstamos, reinterpretaciones, simulaciones, simulacros y realidades que conforman este nuevo imaginario cinematográfico.
3. Según hemos reflejado en este estudio, la postmodernidad supuso un cambio en la concepción totalizadora de la cultura. Estas modificaciones introducidas a lo largo de las décadas de los setenta y ochenta, fueron el punto de partida para una generación de cineastas americanos que superaron el lenguaje de la postmodernidad para recabar en la historia moderna y crear un nuevo estilo cinematográfico, que hoy en día conocemos como pop-postmodernidad o nueva 'nueva ola americana'.
4. De todos sus integrantes, Wes Anderson es el que mejor refleja esa transición a un nuevo cine postmoderno. Por lo que podemos concluir que nuestra segunda hipótesis también se puede contestar afirmativamente. Consideramos en este análisis a Wes Anderson como un cineasta con un sello propio muy particular, que sabe mostrar coherente y magistralmente, cada una de sus influencias, cada uno de los clichés que le han acompañado a lo largo de su aprendizaje y que mejor transita por las diferentes disciplinas que hacen de cada una de sus obras un estudio collage de la sociedad contemporánea. Es decir, observamos cómo durante toda su trayectoria como director ha ido elaborando y edificando un lenguaje cinematográfico cada vez más depurado y personal.
5. En este estudio hemos recogido esa transición hasta la concepción del que consideramos su filme de referencia: *The Royal Tenenbaums*. Así pues, hemos desgranado cada una de las claves hasta conseguir su obra más redonda y compleja que posteriormente ha constituido la base sobre la que desarrolla el resto de su filmografía.

6. Del mismo modo, hemos concluido que no es la primera vez que sucede un fenómeno similar de sinergia y diálogo entre las diferentes formas artísticas. Al comienzo de este estudio repasamos cómo, en los albores del cinematógrafo, las incursiones de otras disciplinas como la pintura, la literatura o la música posibilitaron una evolución tecnológica, estética y lingüística del dispositivo fílmico. Las vanguardias artísticas supusieron el punto de partida para el desarrollo de transferencias entre el cine y otras artes. A partir de entonces hemos asistido a numerosos períodos donde, como producto de una época determinada en la que se conciben, se da lugar a nuevas obras y movimientos cinematográficos gracias al diálogo, los préstamos y el collage de nuevas ideas, técnicas y estilos, como es el caso de la Nouvelle Vague o el Nuevo Cine Americano de los años sesenta.

7. Finalmente, hemos analizado cómo la heterogeneidad y multiplicidad de diferentes disciplinas han desarrollado y fomentado nuevos lenguajes fílmicos. Entonces, ¿podemos definitivamente hablar del cine como fenómeno poroso? Esta es una cuestión interesante y compleja que podremos analizar con mayor profundidad en un próximo estudio más extenso y exhaustivo en forma de tesis.

¹ En ningún caso el cine era concebido como algo independiente, sino como un conjunto de potencialidades que, unidas a las artes tradicionales, generarían nuevas formas expresivas. (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2004, 31).

² Películas absolutas o películas experimentales de la vanguardia de la década de los años 1910 y 1920.

³ Recomendamos el visionado de algunas de ellas como *Rythmus 21* (Hans Richter, 1920-1924), *Symphonie Diagonale* (Viking Eggeling, 1920-1924), *Opus 1* (Walter Ruttmann, 1919-1921), *Spirals* (Oskar Fischinger, 1926),

⁴ En su mayoría no se ha conservado el sonido de las piezas originales.

⁵ Nos referimos sin duda alguna al montaje.

⁶ Según la clasificación Bordwell y Thompson en *El Arte Cinematográfico* (BYT, 1995, 461).

⁷ Sus propios cineastas afirman que, aunque el cine debe ser considerado arte, no tiene que tomar nada prestado de las otras disciplinas a las que puede ser comparado, por lo tanto no es objeto de estudio en este trabajo.

⁸ En una vertiente más radical el dadaísmo, ver por ejemplo: *Entr'acte* (René Clair, 1924), *Anémic Cinéma* (Marcel Duchamp, 1925) o *Ballet Mécanique* (Fernand Léger, 1924).

⁹ Una de las referencias más claras en las que podemos observar una evidente intencionalidad por el collage cinematográfico surrealista es la película de Luis Buñuel *La Edad de Oro* (1930).

¹⁰ *Chamber film*, asemejándola a la música o el teatro de cámara.

¹¹ Ya que en esta ocasión no es objeto principal de estudio.

¹² Aunque bien es cierto que hablar de estructura cuando se valora la improvisación es quizá una paradoja.

¹³ Dejando de lado la polémica entre Cassavetes y Jonas Mekas sobre la versión aumentada, y por lo tanto más planificada, dos años más tarde.

¹⁴ En la que se refleja la confrontación de sentimientos provocada por el conflicto racial y social de una familia de tres hermanos de raza negra en la que los dos menores se hacen pasar por blancos.

¹⁵ Nos referimos, por citar algunos ejemplos, al expresionismo alemán y su influencia en la puesta de escena, el surrealismo y vertiente psicológica y narrativa.

¹⁶ Años antes de la aparición de la teoría postmoderna, Ortega y Gasset diría: "Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo". ORTEGA, 1914.

¹⁷ Un metarrelato es "un esquema de cultura narrativa global o totalizador que organiza y explica conocimientos y experiencias", una verdad absoluta, una verdad universal. Definición contemplada en (STEPHENS, 1998). Contextualizando el término metarrelato, y en palabras del propio Lyotard, "la función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas sui generis.

¹⁸ "Si ya no podemos alumbrar la verdad de la Historia, contentémonos con trazar microhistorias de nuestras verdades". (R. SAMANIEGO, 2004, 35).

¹⁹ Lo que en términos postmodernos también se conoce como las *grandes metanarrativas*, narraciones que subordinan y organizan otras narrativas dentro de un relato, dentro de un sistema.

²⁰ Como el propio Baudrillard diría, "si hoy estamos tan desesperadamente fascinados por lo real, es porque vivimos en la nostalgia de lo inmediato, con el conocimiento desasosegante de que lo real ya no existe. Hoy en día lo real sólo se nos aparece como una amplia y seductora simulación". (Citado en R. SAMANIEGO, 2004, 35).

²¹ Este término aparece definido por Marcel Proust en su obra *Pastiches et Mélanges*, 1919.

²² Lyotard según Ruiz de Samaniego. (R. SAMANIEGO, 2004, 57).

²³ El autor continúa: “todo el montón confuso de lo social gira en torno a ese referente esponjoso, a esa realidad opaca y translúcida a la vez, a esa nada: las masas(...) no irradian, sino que al contrario, absorben toda la radiación de las constelaciones periféricas del Estado, de la Historia, de la Cultura, del sentido. Son la inercia, el poder de la inercia, el poder de lo neutro”. (Ibíd., 109).

²⁴ Como también lo es toda la teoría postmoderna de Baudrillard.

²⁵ El más significativo es el Festival de Cine de Sundance en Park City, Utah.

²⁶ Hablamos de directores como Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Brian De Palma, Martin Scorsese o George Lucas.

²⁷ Según el crítico Armond White para el *New York Press*.

²⁸ En una entrevista a Cahiers du Cinéma, Jacques Derrida establece el montaje como eje fundamental para la estructuración de un nuevo lenguaje postmoderno cinematográfico, que sin duda heredan los cineastas pop postmodernos; una de las posibilidades de la intertextualidad multidisciplinar es “el montaje, es decir, los juegos sobre los ritmos, los injertos de citas, de inserciones, de cambios de tono, de cambios de lengua, de cruces entre las «disciplinas» y las reglas del arte, de las artes”.

²⁹ A pesar de que puede existir una sombra de la conciencia religiosa sus películas se encuentran enraizadas en el mundo laico.

³⁰ *The Royal Tenenbaums* (Wes Anderson, 2001) narra la historia de una familia de clase media alta neoyorquina cuyos miembros, desde pequeños, han destacado por encima de la media en alguna cualidad especial. Los padres, Royal y Etheline Tenenbaum, se separaron cuando los tres hijos, Chas, Richie y Margot (su hija adoptiva), no habían alcanzado la adolescencia. Veinte años después, Royal se entera de que su exmujer se va a volver a casar de nuevo (con Henry Sherman). Es entonces cuando intenta recuperar su lugar en la familia. A partir de ahí, Royal decide trazar un plan para que todos crean que tiene una enfermedad terminal y que le quedan pocos días de vida. Desde ese momento su fiel escudero e infiltrado en la casa de Etheline (Pagoda) le ayudará en su propósito.

³¹ Entrevista para la BBC.

³² Aunque realmente durante toda la película nunca se menciona cuál es realmente la ciudad, sin embargo sí que existe un aire romántico sobre la ciudad que nos remite sin ningún tipo de duda a Nueva York.

³³ Sobre la producción de la película, se consideró que la filmación en un lugar real era necesario, de esta forma se mostraría una idea más verosímil y más cercana al espectador. De la misma forma, el factor de grabar en un sitio ya construido, con sus dificultades técnicas debidas a medidas no habituales para una grabación con un equipo de cine fomentarían la cohesión entre el equipo de actores y les ayudaría a focalizarse aún más en sus papeles.

³⁴ Magenta y amarillo.

³⁵ Obra de su hermano Eric Anderson, quien también es el encargado de realizar todos los retratos que muestran la obsesión de Richie Tenenbaum por Margot Tenenbaum.

³⁶ Otra de las habitaciones que debemos destacar es la de Margot Tenenbaum que hace referencia a ese gusto por otras culturas, por lo exótico. Algo que es otro rasgo común dentro de los cineastas pertenecientes a este post pop-cinema.

³⁷ Esto es lo que recibe el nombre de sinécdoque visual, utilizar una multitud de pequeños detalles para representar un todo, definir un personaje.

³⁸ Los Glass son una familia con hijos también considerados genios. Uno de ellos, Boo-Boo, se casa y adquiere el apellido: Tannenbaum.

³⁹ Sin olvidar que el personaje de Eli es un consagrado novelista y Margot fue de niña una exitosa escritora teatral.

⁴⁰ Para ampliar información sobre el videoclip en la postmodernidad y su efecto en el espectador, consultar FRITH, GOODWIN & GROSSBERG, *Sound & Vision, The Music Video Reader*.

⁴¹ Diseñador de la tipografía futura en 1927.

⁴² Por ejemplo, el pasaje del juicio de Chas contra Royal Tenenbaum, la cámara establece un eje horizontal en la figura del juez y se mueve de un lado a otro como en un partido de tenis sin traspasar nunca la barrera.

⁴³ Que también es el director de fotografía de casting de la película. No hay tampoco que olvidar que la madre de Owen Wilson (el actor que interpreta a Eli Cash) trabajó con Richard Avedon en documentar la América Oeste.

⁴⁴ Él mismo presta su propia voz como comentarista del partido que vemos en la televisión.

BIBLIOGRAFÍA

- AUSTERLITZ, S., *Money for Nothing. A History of the Music Video from The Beatles to The White Stripes*, Continuum, New York, 2007.
- BALIUS, A. y ARRAUSI, J.J. *Entrevista Christopher Burke*, GRRR n. 8. Barcelona, 2001.
- BARTHES, R., *El Placer del texto y la lección inaugural*, Siglo XXI, México, 1993.
- BAUDRILLARD, J. *Cultura y Simulacro*, Kairós, Barcelona, 1978.
- BAZIN, A. *¿Qué es el Cine?*, Rialp, Madrid, 1990.
- BENVENISTE, É., *Problèmes de Linguistique Générale*, Gallimard, París, 1966.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K. *El Arte Cinematográfico*. Paidós, Barcelona, 1995.
- BORDWELL, D., *La Narración en el Cine de Ficción*, Paidós, Barcelona, 1985.
- BOOTH, W. *The Retic of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1961.
- BRUMMET, B., *Rhetoric in Popular Culture*. St. Martin's Press, New York, 1994.
- BUDD, M. *The Cabinet of Doctor Caligari. Texts, Contexts, Histories*. Rutgers University Press, New Brunswick y Londres, 1990.
- BURKE, K., *Permanence and Change*, Berkeley University of California Press, California, 1984.
- COLÓN, C., INFANTE, F., LOMBARDO, M. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Alfar, Sevilla, 1997.
- CONNOR, STEVEN. *Cultura Postmoderna. Introducción a las Teorías de la Contemporaneidad*. Ediciones Akal, Madrid, 1996.
- DE BAECQUE, A., JOUSSE, T. El cine y sus fantasmas, traducido por Fernando La Valle. Cahiers du Cinéma, n° 556, abril 2001.
- DOHERTY, T., *Teenagers ans Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950's*, Unwin Hyman, Boston, 1998.
- DYSON, K., HOMOLKA, W., *Culture Firts: Promoting Standards in the New Media Age*, Cassall, London, 1996.
- EINSESTEIN, S. *Teoría y Técnicas Cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1989.
- EHRENSTEIN, D., REED, B., *Rock on Film*, Delilah, New York, 1982.
- FOX MAYSHARK, J. *Post-Pop Cinema. The Search for Meaning in New American Film*. Praeger, Conneticut, London, 2007.
- FRANK, R. *Pull my Daisy*. Steidl. Göttingen, 2008.

-
- FRITH, GOODWIN & GROSSBERG. *Sound & Vision, The Music Video Reader*. Routledge, New York, 2000.
- FOUCAULT, M. *Théories et institutions pénales*. Annuaire du collage de France, 1971-2
- GROSSBERG, L., *You Still Have to "Fight for the Right to Party": Music Television as Billboard of Postmodern Difference*. Popular Music, 1998.
- HENNEBELLE, GUY. *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood I y II*. Fernando Torres Editor, Valencia, 1975.
- HILL, D. *Charlie Kaufman and Hollywood's Merry Band of Pranksters, Fabulist and Dreamers. An Excursion into the America New Wave*. Kamera Books, Herts, 2008.
- JAMESON, F., *La Postmodernidad*. Kairós, Barcelona, 1985.
- JAPP, P., MEISTER, M., JAPP, D., *Communication Ethics, Media and Popular Culture*. Peter Lang, New York, 2005.
- LACAN, J., *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*. Paidós, Barcelona, 1991.
- LEWIS, J. (Ed.). *The New American Cinema*. Duke University Press, Durham, 1998.
- LYOTARD, J-F. *La Condición Postmoderna*. Cátedra, Madrid, 2008.
- MCLUHAN, M. *Understanding Media. The Extensions of Man*. Routledge, London y New York, 2001
- MARCOS, M. *Elementos estéticos del cine. Manual de Dirección Cinematográfica*. Fragua, Madrid, 2009.
- MARTÍN, J. *La Apropiación Postmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Postmodernidad*. Ed. Fundamentos, Madrid, 2001.
- MARTIN, M. en Les Voies de l'Autheticité, Cinéma 66, 104, marzo 1966.
- MAYER, M. *Foreign Films on American Screens*, Arco, Nueva York, 1965.
- MEISTER, H., JAPP, P., *Enviropop: Studies in Environmental Rhetoric and Popular Culture*, Praeger, New York, 2002.
- MEMBA, JAVIER. *La Nouvelle Vague. La modernidad cinematográfica*. T&B Editores. Madrid, 2009.
- METZ, C., *Psicoanálisis y Cine. El Significado Imaginario*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- MITRY, J. L'expressionisme et la symbolique formelle". Esthétique et psychologie du cinema. Vol. 1. Les structures, Ed. Universitaires, París, 1963.
- MITRY, J. L'expressionisme allemand". Histoire du cinema, Vol. 2, Ed. Universitaires, París, 1967.
- MORIN, E. *El cine o el hombre imaginario*. Seix Barral, Barcelona, 1975.

-
- MOTTRAM, J. *The Sundance Kids. How the Mavericks Took Back Hollywood*. Faber and Faber, London, 2006.
- NETTL, B., RUSSELL, M. *El transcurso de la interpretación*. Akal, Madrid, 2004.
- ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*. Residencia de Estudiantes, Madrid, 1914.
- PLATÓN, *La República*, Alianza, Madrid, 1993.
- PEARSON, R., SIMPSON, P. *Critical Dictionary of Film and Television Theory*, Routledge, London and New York, 2001.
- PUDOVKIN, V.I. *Film Technique and Film Acting*. New York, Grove, 1970.
- ROMAGUERA, J., *El Lenguaje Cinematográfico*,
- SÁNCHEZ, J. A. y GARCÍA, F. *Historia, Estética e Iconografía del Videoclip Musical*, Universidad de Málaga, Málaga, 2009.
- SÁNCHEZ-VIDAL, A. *Luis Buñuel. Obra Literaria. El cine, instrumento de poesía*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982.
- SARGEANT, J. *Naked Lens: Beat Cinema*. Creation Books, London, 1997, 2001.
- SARRIS, A., *The American Cinema*, Dutton, Nueva York, 1968. 31
- SHERIDAN, A. *Michel Foucault: The Will to Truth*. Tavistock, London y New York, 1980.
- STEPHENS, J. *Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*, USA, 1998.
- THOMPSON, K. *Dr. Caligari at the Folies-Bergère, or, The Successes of an Early Avant-Garde Film*, citado en BUDD (1990).
- VATTIMO, G., *El Fin de la Modernidad. Nihilismo y Hermenéutica en la Cultura Posmoderna*. Gedisa, Barcelona, 1986.
- VV.AA. *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*. Fundació Antoni Tàpies, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y UNIA arteypensamiento. Barcelona, Madrid y Sevilla, 2008.
- WILLOUGHBY, D. *Le Cinéma Graphique. Une histoire des dessins animés: des jouets d'optique au cinéma numérique*, Textuel, Paris, 2009.

Websites

BAGLEE, P. *Paul Renner. The Art of Typography*.

<http://www.itcfonts.com/Ulc/2533/BookRevRenner.htm>

BORDWELL, D. (January 2007) Shot-consciousness.

<http://www.davidbordwell.net/blog/?p=275>

GOLIGORSKY, D. Lartigue, Avedon, And Wes Anderson.

<http://perpenduum.com/2008/09/lartigue-avedon-and-wes-anderson/>

KELLNER, D (UCLA, 2008). Jean Baudrillard and Art.

<http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/>

SIMONSON, M. Royal Tenenbaum's World of Futura.

<http://www.marksimonson.com/article/87/royal-tenenbaums-world-of-futura>

The Royal Tenenbaums. Criterion Collection. DVD y <http://www.criterion.com/films/230>

ZOLLER, M. The Substance of Style Wes Anderson and His Pantheon of Heroes.

<http://www.movingimagesource.us/articles/the-substance-of-style-pt-1-20090330>