

Metodología bifásica para el estudio de la estética de un autor  
cinematográfico

*Biphasic Methodology for the Study of the Aesthetics of a Film Author*

**Rubén de la Prida.** Universidad Complutense de Madrid (España)

Doctorando en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas. Es también Ingeniero Industrial por la Universidad Carlos III de Madrid, de la que es profesor asociado. Compagina su carrera profesional como consultor ferroviario con la investigación y la docencia en Cine e Ingeniería.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4217-8048>

Artículo recibido: 31/10/2021 – Aceptado: 27/11/2021

**Resumen:**

El estudio sistemático del texto cinematográfico se puede llevar a cabo según diversos enfoques analíticos. No se ha definido hasta ahora, sin embargo, metodología alguna para el estudio de la estética del corpus completo un autor cinematográfico. Se propone aquí un método en dos fases bien definidas, de carácter eminentemente inductivo, y deudor tanto del método científico como de la crítica cinematográfica. La primera fase consiste en el análisis de estilo, secuencia por secuencia, de un film representativo de la filmografía del autor. La segunda comprende la verificación de los elementos recurrentes hallados en la primera fase en el resto de la filmografía; dichos elementos son agrupados en torno a categorías más amplias -correspondientes a diversas metodologías de análisis- a fin de determinar las constantes de la estética del autor. La aplicación del método propuesto a la filmografía de Wes Anderson permite exponer sus particularidades y demostrar su validez.

**Palabras clave:**

Análisis fílmico; Estética cinematográfica; Teoría de los autores; Método científico; Wes Anderson.

**Abstract:**

*The systematic study of the filmic text can be carried out according to various analytic approaches. However, up to now, no methodology has been defined for the study of the aesthetics of the complete corpus of a film author. The method here proposed consists of two well-defined phases; its character is eminently inductive, and it is indebted both to the scientific method and to the film critic. The first phase consists of the analysis of style, sequence by sequence of a film representative of the author's filmography. The second comprises the verification of the recurrent elements found in the first phase in the rest of the filmography; said elements are grouped around broader categories -corresponding to various methodologies of analysis-, in order to determine the constants of the author's aesthetics. The application of the proposed method to Wes*

*Anderson's filmography allows to expose its particularities and to demonstrate its validity.*

**Keywords:**

*Film Analysis; Film Aesthetics; Author Theory; Scientific Method; Wes Anderson.*

**1. Introducción**

Desde los mismos albores del séptimo arte, el texto cinematográfico ha sido objeto de un estudio sistemático, para el cual se han propuesto diversas metodologías de análisis. Se puede considerar a Serguéi M. Eisenstein (1942) uno de los pioneros en este campo, entre otras obras con su libro *The Film Sense*, en el que realiza una rigurosa disección de determinadas secuencias de su propia filmografía, con un marcado acento en las cuestiones del montaje, como era de esperar en el maestro soviético. El analista Lauro Zavala (2010), por otra parte, propone la obra *La langage cinématographique*, de Marcel Martin (1954) como “uno de los primeros manuales didácticos para el análisis interpretativo del cine”. Desde entonces, se han propuesto diversos enfoques metodológicos para el estudio de una película concreta o, cuanto menos, de una secuencia determinada. Así, Aumont y Marie (1990), recogen en su libro clásico *Análisis del film* diversas metodologías, como son el análisis textual, el de la imagen y el sonido, el psicoanalítico o el intertextual. Por otra parte, Bordwell y Thompson (2010), en su obra de referencia *El arte cinematográfico*, apuestan por un análisis de estilo de corte neoformalista, no muy distante del expuesto por Casetti y Di Chio (1994) en su manual *Cómo analizar un film*, aunque los italianos hacen un mayor hincapié en cuestiones de análisis narratológico y de la comunicación. En una línea similar, aunque con carácter algo más abstracto, se encontraría el enfoque preferentemente códico que defiende el conglomerado de autores bajo seudónimo de Ramón Carmona (2016) en *Cómo se comenta un texto fílmico*. Se puede mencionar, por último, al alemán Werner Faulstich (2013), cuyo interesantísimo volumen *Grundkurs Filmanalyse*, si bien presenta muchas trazas comunes a las obras anteriormente citadas, aporta no pocos elementos de novedad, en particular en lo referido al análisis de la trama. Más allá de todos estos acercamientos al texto fílmico, por lo general enraizados en sus formas, se encontrarían los defensores de los estudios semiótico-estructuralistas, entre los que destacan Christian Metz (1968; 1973), con sus *Ensayos sobre la significación en el cine*, redactados entre 1968 y 1972, o Peter Wollen (1972), con su obra fundamental *Signs and Meaning in the Cinema*.

Como afirma Bordwell (1995, p. 34) en *El significado del filme*, no se debe olvidar que buena parte de las técnicas de análisis provienen de la literatura, lo cual explica la importancia de obras como *Figuras III*, de Gérard Genette (1989), para el estudio de la narratología del texto fílmico, según se puede inferir, por ejemplo, de los manuales clásicos de Sánchez Noriega (2000) o Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1999). Todas estas tendencias metodológicas, sin embargo, están orientadas al análisis de un film, o, en su caso, de una parte del mismo -por ejemplo, de una secuencia representativa de la totalidad de una película o de ciertos recursos expresivos de un autor-. Este último sería el caso de lo que Santos Zunzunegui (2017) denomina microanálisis fílmico.

Así pues, si bien está claro el método a seguir en el análisis de una película singular, ¿qué hacer cuando se quiere analizar la estética de la filmografía completa de un cineasta? ¿Qué pautas se deben seguir, qué criterios se deben aplicar?

Un posible acercamiento a esta problemática se puede establecer a partir del hecho de que la coherencia interna de la obra de algunos autores permite contemplar toda su creación cinematográfica *como una sola película*. El propio Jean Renoir, preguntado por los críticos de *Cahiers du cinéma* acerca de si consideraba *La gran ilusión* (*La Grande Illusion*, 1937) su mejor film, respondería:

Siento que, a veces de modo voluntario y a veces de modo involuntario, he seguido la misma línea desde que empecé a hacer películas. Básicamente, he rodado una sola película. He estado rodando una película, desde que empecé, y es siempre la misma. (Renoir, 1989, p. 250)<sup>1</sup>

Ciertamente, *Cahiers* tiene un papel fundamental en el desarrollo y la extensión de la así llamada política o teoría de los autores, uno de cuyos corolarios fundamentales es la asunción de que el corpus de un autor cinematográfico, en la medida en la que presenta una estética coherente a través de las diferentes películas, se puede considerar, en esencia, como una sola gran película. Este es, sin duda, el caso del mismo Renoir, así como de otros cineastas, entre los que es posible mencionar a Yasujiro Ozu, Ingmar Bergman, Alfred Hitchcock, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Martin Scorsese, Aki Kaumismäki o, por supuesto, Wes Anderson. Este último, a partir del cual se realizará la aplicación práctica del método teórico que se propone en este artículo, no solo se enmarca dentro de los postulados de la teoría de los autores, como proponen, entre otros, Devin Orgeron (2007) o Thomas Elsaesser (2012, p. 364n5), sino que, además, lo hace de modo autoconsciente, tanto en sus filmes como a través de los paratextos que los acompañan. Asimismo, como defiende el primero de los académicos, Anderson es un renovador -por lo demás no poco conflictivo y contradictorio- del concepto mismo de autor. Su idiosincrasia autoral es tan acusada que se puede hablar justificadamente de *andersoniarismo*<sup>2</sup>.

Antes de continuar, debemos detenernos por un momento en el término *estética*, ya que este se suele utilizar -incluso en la literatura académica- de modo altamente reduccionista. La correcta formulación de este concepto es fundamental, en tanto que nos permite entender no solo la extensión del problema al que nos exponemos sino, sobre todo, su profundidad. Así, por un lado, podemos retroceder hasta la etimología de la palabra *estética*, que, según el diccionario de la RAE (2019), proviene:

[d]el lat. mod. *aestheticus*, y este del gr. αἰσθητικός *aisthētikós* 'que se percibe por los sentidos'; la forma f., del lat. mod. *aesthetica*, y este del gr. [ἔπιστήμη] αἰσθητική [*epistēmē*] *aisthētiké* '[conocimiento] que se adquiere por los sentidos'.

La forma femenina referida en la cita anterior es la más próxima al uso que aquí vamos a hacer del término: la estética no solo constituye una cierta percepción sensorial de la

- 1 Se ha tomado esta cita del libro indicado, que incluye una selección y traducción al inglés de textos diversos de Jean Renoir. La traducción al castellano es mía.
- 2 Véase de la Prida (2021), a propósito del concepto de *andersoniarismo* y algunas de sus características definitorias.

expresión formal de un autor por parte del espectador, sino que es, ante todo, un cierto conocimiento de la realidad -una cosmovisión- que se revela y se transmite a partir de unas determinadas formas perceptibles por los sentidos. En este sentido, la noción de estética que nos interesa corresponde a las acepciones segunda y sexta de la entrada del diccionario de la RAE (2019), que rezan, respectivamente:

2. adj. Perteneciente o relativo a la estética (|| conjunto de elementos estilísticos y temáticos). *Los recursos estéticos de Galdós*.

6. f. Conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico. *La estética del modernismo*.

De modo más concreto aún, y en tanto que está aplicada al caso particular de un autor cinematográfico, nos acogemos para nuestro propósito a la definición de estética que propone Sánchez Noriega (2017, p. 190, cursiva en el original), la cual está precedida por un párrafo introductorio que critica el reduccionismo arriba citado y menciona casualmente al autor mismo en el que nos concentramos:

Cuando nos referimos a la estética se tiende a subrayar la forma artística o el sentido más externo [...]. Si nos acercamos a cineastas actuales parece que solo personalidades como Wes Anderson o Tim Burton sean poseedoras de una estética porque, en efecto, son constructores de imágenes. Pero esa posición resulta insuficiente en la medida en la que la estética de un cineasta es el conjunto de elementos que identifican su autoría y el mundo creativo que constituyen sus obras. Por lo tanto, junto con los aspectos visuales hay que tener en cuenta otros elementos del estilo como la vertebración espaciotemporal del relato o la elaboración de los diálogos.

[...] En fin, *la estética de un cineasta es su forma idiosincrásica de expresión artística en películas que revelan una visión del mundo a partir de los conflictos, personajes y temas presentes en las historias narradas*.

Hasta donde nos es conocido, no hay ninguna publicación que se haya ocupado hasta el momento de la metodología del análisis de la obra completa de un autor cinematográfico. Es cierto que los libros sobre cineastas presentan, en general, una estructura parecida, compuesta de una semblanza biográfica -y, en ocasiones, histórica- del director en cuestión, un análisis de sus rasgos estilísticos definitorios y de sus temas predominantes, más un apartado más o menos extenso por cada una de las películas de su filmografía, que son puestas en valor y contextualizadas. Este sería, *grosso modo*, el esquema de la mayoría de los volúmenes de directores de la editorial Cátedra, por ejemplo. En algunos casos, se elige un aspecto estético predominante en el cineasta para dar cuenta de sus rasgos distintivos, como hace Kornhaber (2017) en su monografía sobre Wes Anderson, al contemplar la obra del tejano desde la perspectiva de la estética de un coleccionista. En todos los casos, sin embargo, es posible asumir que el visionado exhaustivo de todos los filmes de un autor precede a la determinación de sus trazas características. Así, probablemente, el método seguido es deductivo, como lo es el de la estadística: de una muestra de  $n$  elementos, se extraen las características compartidas por todos ellos, y se define, también, cuáles se salen de la “media” -aquellos en los que la desviación típica es demasiado alta, por seguir la analogía estadística- y por qué.

El método aquí propuesto es, por contra, esencialmente inductivo: está más próximo al método científico, por un lado, y a la crítica cinematográfica, por otro. Del primero toma la dirección de resolución del problema (de lo particular a lo general) y las fases irrenunciables de la investigación basada en la experiencia. Del segundo, su carácter generalista y el recurso ineludible a la intuición. Se podría decir, además, que la primera fase del método que vamos a exponer comparte el carácter metonímico del microanálisis propuesto por Zunzunegui, ya que se analiza la parte a fin de explicar el todo.

## 2. Metodología

Para entender correctamente la originalidad de la metodología propuesta, conviene distinguirla, en primer lugar, de las aproximaciones al cine desde los métodos cuantitativos. En este campo, se deben destacar ante todo los esfuerzos de la disciplina conocida como *cinematics*, que analiza diversas variables -como la duración media de plano- para realizar el estudio comparativo entre los filmes de diversos autores, o bien para analizar el devenir de la filmografía de un autor. Se pueden mencionar, en este sentido, por ejemplo, las publicaciones de Rubio Alcover y Samit (2013) o, más recientemente, de Gutiérrez Martínez (2019), entre otras muchas. En la misma línea, se pueden señalar también otros enfoques esencialmente cuantitativos, como el análisis estilométrico de guion con métodos computacionales, como el realizado por Buckland (2019) a propósito precisamente de uno de los filmes de Wes Anderson, *Viaje a Darjeeling* (2007).

Si bien la metodología propuesta renuncia a la aplicación de este tipo análisis cuantitativos, consideramos, no obstante, que aproxima de modo original el método científico -en su formulación primigenia deudora de los trabajos de Isaac Newton y William Whewell, quien acuñó el término mismo- al análisis fílmico. En particular, el modelo de método científico que más se acerca a las propuestas de los dos físicos citados es el método hipotético-deductivo. A pesar de su nombre, se trata de una metodología altamente inductiva, en tanto que va de lo particular a lo general, y también dado que los pasos segundo y cuarto son eminentemente inductivos; su esquema fundamental es el siguiente:

1. Observación del fenómeno a estudiar.
2. Formulación de una hipótesis que explique dicho fenómeno.
3. Deducción de las consecuencias elementales de dicha hipótesis.
4. Comprobación o refutación de la hipótesis, por medio de la experiencia.

En nuestro caso, las etapas 2 y 3 están dadas a priori a través del postulado de la teoría de los autores de que un autor cinematográfico, al generar un corpus fílmico con unos rasgos estilísticos y temáticos idiosincráticos, repite una y otra vez a lo largo de su filmografía los mismos elementos formales y las mismas preocupaciones de fondo. En cierto modo, esta repetibilidad, que constituye una de las premisas experimentales del método científico, tiene en la metodología aquí propuesta un carácter axiomático, si bien no arbitrario, como demuestran, por ejemplo, las monografías sobre diversos directores a las que se aludía más arriba, así como la definición citada de Sánchez

Noriega (2019, p. 190). Por tanto, el carácter bifásico e inductivo del método viene dado, necesariamente, porque este se deriva de los pasos primero y cuarto de la lista anterior. No obstante, no se agota en ellos, ya que su objeto de estudio no es el de las ciencias empíricas, por un lado, y dado que en cada una de las dos etapas se utilizan distintas herramientas de análisis, por otro.

Como se ha dicho, por otra parte, la metodología propuesta no solo es deudora del método científico -según el concepto propuesto más arriba- sino, más aún, de la crítica cinematográfica, tanto en su irrenunciable componente de intuición y subjetividad -que afecta sobre todo a la primera de las fases- como en su carácter poliédrico y generalista -que se manifiesta en la segunda-. Ambas influencias quedan cohesionadas por medio de la aplicación, rigurosa y sistemática, de diversas metodologías de análisis fílmico.

A continuación, se analizan las implicaciones de cada una de las fases en el estudio de la estética de un autor cinematográfico.

### 2.1 Observación del fenómeno a estudiar

En nuestro caso, el fenómeno de partida es, necesariamente, una de las películas del director. Al igual que en el método hipotético-deductivo, esta primera fase implica tanto el estudio del estado del arte como la recogida de datos. Así, una vez seleccionada la película a estudiar, la tarea es doble: por un lado, recabar toda la información posible sobre lo que ya se ha dicho acerca de ella y, por otra parte, realizar esa particular “recogida de datos”, que en nuestro caso equivale al análisis del film. Dado que el objeto de estudio es la estética de un autor cinematográfico, consideramos que dicho análisis se debe centrar fundamentalmente en el estilo, según el modelo propuesto por Bordwell y Thompson (2010), especialmente en la Parte III de su manual (pp. 145-357).

Así, la dificultad de este primer paso se deriva no tanto de la aplicación de la metodología analítica indicada, bien conocida, como de la selección de la película adecuada. Ya que la disección de un film de duración media secuencia por secuencia implica, según Faulstich (2013, pp. 73-77)<sup>3</sup> un mes entero de trabajo a razón de ocho horas al día y cinco días a la semana, conviene no equivocarse en la selección de la cinta de partida. No obstante, dado que se trata de una elección a priori, es irrenunciable una componente de subjetividad. Esta subjetividad se debe fundamentalmente al hecho de que se trata no de una decisión arbitraria, pero sí de una decisión con una componente intuitiva. No obstante, a fin de que la decisión no resulte del todo subjetiva, y pueda tener una cierta repetibilidad, se pueden seguir para la elección de la película a analizar los siguientes criterios:

1. El film debe ser representativo de la filmografía del autor. Quizá sea más práctico exponer este principio de modo negativo: no se deben escoger películas marginales o valores atípicos, precisamente porque este tipo de juegos -o de
- 3 El analista alemán propone lo que él denomina *Filmprotokoll* y Aumont y Marie (1990) llaman *découpage*, es decir, la confección de una tabla con la descripción exacta de todos los elementos de la banda de imagen y la banda de sonido, plano por plano. Aunque el análisis secuencia por secuencia derivado de la segmentación no llegue a este nivel de detalle, es necesario, a fin de poder realizar la estratificación, describir los elementos básicos de cada una de estas componentes en cada secuencia. La experiencia demuestra que no hay gran diferencia en la inversión temporal cuando se trata de analizar un film entero, independientemente de que se realice o no en forma de *découpage*.

errores- se encuentran prácticamente en cualquier filmografía. Por poner algunos ejemplos: está claro que, si se quiere diseccionar la estética de Alfred Hitchcock, está fuera de lugar seleccionar obras menores como *Topaz* (1969) o *Frenesí* (Frenzy, 1972), dirigidas con un pulso relativamente débil por un Hitchcock ya cansado. Sin embargo, es necesario cuestionar si los temas centrales de su cine (la culpabilidad del hombre supuestamente inocente, el enfoque psicoanalítico de la sexualidad, etc.) y sus formas más idiosincráticas (como el uso de planos representativos del punto de vista de un personaje, por ejemplo) están mejor expresados en *Con la muerte en los talones* (North by Northwest, 1959) o en *Vértigo* (*De entre los muertos*) (Vertigo, 1958). Asimismo, poco sentido tiene escoger la olvidada *Kundun* (1997) o la maltratada *La invención de Hugo* (Hugo, 2011) para un análisis de la obra de Scorsese, aunque se puede dudar de si el ambiente sórdido en el que deambulan sus perdedores, o sus innovadores recursos filmicos, están mejor representados en *Malas Calles* (Mean Streets, 1973) o *Toro Salvaje* (Raging Bull, 1980). No obstante, en ambos casos parece difícil equivocarse con cualquiera de los ejemplos propuestos. Como mucho, se llegará a la conclusión de que tal o cual rasgo idiosincrático -lo que luego llamaremos constante estética- no aparece aún o no está presente en el film escogido, pero sí en el resto; este resultado forma parte ineludible de la segunda parte del método. Pero se puede sospechar razonablemente que las conclusiones serán muy similares en los diferentes casos, con poca variación entre ellas. En el caso de ciertos directores, la elección es evidente: es casi inimaginable realizar un estudio completo de la estética del cine de Truffaut sin partir de esa “obra matricial” (Marie, 2012, p. 148) que es *Los 400 golpes* (Les Quatre Cents Coups, 1959); asimismo, parece conveniente estudiar a Welles a partir de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1941).

2. Se debe atender a la posición del film en la filmografía del autor. Los dos últimos casos son claros ejemplos de que las óperas primas son buenas candidatas para la elección del film, dado que no pocas veces funcionan a modo de manifiestos artísticos del autor en cuestión. También susceptibles de ser escogidos resultan los puntos de inflexión de la filmografía -especialmente aquellos que se dan en etapas tempranas- o sus puntos álgidos.
3. Se debe atender a la repercusión del film en la Historia del cine. Así, de los ejemplos arriba indicados relativos a Hitchcock y a Scorsese, ante la duda, estaríamos más inclinados a escoger *Vértigo* y *Malas Calles*, por tratarse de obras con una resonancia presumiblemente superior al resto, sin detrimento de que en el primer caso se trate del clímax de un estilo y, en el segundo, de un tercer film con una estética menos refinada que la de la filmografía posterior de Scorsese.
4. Se debe escoger un film que, cumpliendo los requisitos anteriores, sea objeto de predilección por parte del analista. El análisis exhaustivo de un film es una carrera de fondo. Dadas las 160 horas de trabajo de las que habla Faulstich, es evidente que el objeto de estudio, dada la multiplicidad de opciones, no debe ser un film que presente una particular resistencia para el analista mismo.

Una vez escogida la película, se debe proceder a su disección por medio de la herramienta primera de todo análisis: la segmentación. Tras desmembrar el film en sus partes constituyentes, se deben identificar, según el tipo de análisis, los elementos recurrentes y sus variaciones: tiene lugar entonces la estratificación. La naturaleza de estos elementos, lógicamente, dependerá del tipo de análisis. Como hemos dicho, defendemos que, para el estudio de la estética del autor, lo más oportuno es un análisis de estilo según la perspectiva neoformalista propuesta por Bordwell y Thompson.

## 2.2 Comprobación o refutación de la hipótesis, por medio de la experiencia.

Lógicamente, la hipótesis axiomática de partida debe ser demostrada, saber: que los elementos repetitivos de la película escogida y sus variaciones se encuentran en el resto de la filmografía de un autor, exceptuando los valores atípicos, que pueden ser asimismo reconocidos. Dichos elementos, identificados por medio del análisis de estilo, se pueden asociar luego, de modo más preciso, y a la vez más general, a otras categorías analíticas, como son la narratología, el análisis de la comunicación, la intertextualidad, etc., según los aspectos en los que se quiera hacer hincapié. Está claro que determinados modelos de análisis, como el psicoanalítico o el semiótico-estructural, tendrán de ordinario un peso menor al evaluar la estética de un autor cinematográfico, sin tener que estar por ello necesariamente excluidos. Tampoco se debe prescindir aquí del análisis del estilo, aunque sea el predominante en la fase anterior.

De este modo, la búsqueda en la totalidad del corpus de los elementos hallados en la primera fase, así como la agrupación de los mismos en torno a determinadas categorías, permite reducir la estética de un autor a un número limitado de constantes características. Estas, lógicamente, estarán presentes de un modo variable a lo largo de la filmografía, y pudiera suceder que alguna de ellas no se haya identificado en la primera fase: según la propia naturaleza del método, no solo la confirmación es posible, sino también la refutación. No obstante, dado el carácter más general de dichas constantes, compuestas de varios elementos recurrentes, lo más habitual será que alguno de estos últimos no se halle presente en la película seleccionada, o bien se encuentre representado en ella con carácter exclusivo. En nuestro caso, ninguna de estas posibilidades constituye un problema, ya que tanto la confirmación como la refutación son útiles para el conocimiento y la definición de la estética del autor.

## 3. Resultados

La aplicación del método descrito a la filmografía de Wes Anderson permite hacer una valoración positiva del mismo. Es posible, a través de su uso consecuente, abstraer la compleja e idiosincrática estética de este autor a un grupo razonable de constantes definitorias de la misma.

### 3.1. Resultados de la primera fase: elección y análisis de *Academia Rushmore*.

Con nueve largometrajes -de *Bottle Rocket* (1996) a *Isla de perros* (2018)- y dos cortometrajes -*Bottle Rocket* (1994) y *Hotel Chevalier* (2007)- estrenados en el momento de comenzar la investigación, la elección de *Academia Rushmore* (1998) como película de partida se antojaba en cierto modo evidente, al cumplir este film los cuatro criterios arriba citados:

1. Se trata, sin duda, de una obra representativa de la estética de Wes Anderson. Una mirada a la completa filmografía del autor permite intuir que la práctica totalidad de sus estilemas característicos y de sus temas relevantes aparecen en su segundo film, si bien en algunos casos de modo embrionario.
2. *Academia Rushmore* constituye un punto de inflexión en la filmografía andersoniana solo comparable, hasta ahora, a *Fantástico Sr. Fox* (2009). Las razones de esta afirmación exceden los límites del presente artículo. No obstante, algo resulta evidente al espectador medio de la obra de Anderson; por decirlo con palabras de Matt Zoller Seitz, (2013 p. 58): el largometraje *Bottle Rocket* “aún no se siente del todo como una película de Wes Anderson”<sup>4</sup>. En *Academia Rushmore*, sin embargo, se produce un salto cualitativo en su estilo, hasta tal punto reconocible que la página web de su club de fans se llama *rushmoreacademy.com*. Por otra parte, el estudio del estado de la cuestión sobre el autor deja poco margen a la duda: *Academia Rushmore* es no solo uno de los filmes citados con más frecuencia en la literatura sobre el cineasta, sino también uno de los que son estudiados de modo recurrente en los artículos más relevantes acerca del mismo.
3. De todas las películas de Wes Anderson, solo *Academia Rushmore* ha sido escogida por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos para su preservación en el *United States Film National Film Registry*. La elección tuvo lugar en 2016, de modo que se priorizó este film a otros indiscutiblemente significativos y representativos del autor, como *El Gran Hotel Budapest* (2014).
4. El cuarto criterio, el más subjetivo de todos, se cumplía también. De todos los filmes de Anderson, este analista considera que *Academia Rushmore* es el más hilarante, junto con *El Gran Hotel Budapest*, y aquel que posee una mayor frescura, junto con *Moonrise Kingdom* (2012).

Junto con todos estos aspectos en pro de *Academia Rushmore*, no faltaban, sin embargo, los argumentos en contra, es decir, a favor de otros filmes. Por un lado, resultaba manifiesto que *Bottle Rocket* y el corto homónimo, el díptico *Hotel Chevalier/Viaje a Darjeeling* e *Isla de perros* quedaban automáticamente excluidas por su carácter atípico<sup>5</sup>, o que *Life Aquatic* (2004) y *Moonrise Kingdom* eran descartadas por tratarse de obras personalísimas. Por otra parte, no obstante, la elección de *El Gran Hotel Budapest*, *Fantástico Sr. Fox* o *Los Tenenbaums. Una familia de genios* (2001) resultaba ciertamente atractiva, por tratarse de obras que, además de gozar de un amplio reconocimiento de taquilla y crítica, constituyen innegables ejemplos de *andersoniarismo* en estado puro. Especialmente la última planteaba el problema de que algunos académicos de relevancia -como por ejemplo Donna Kornhaber (2017, p. 43)- la consideran como el verdadero punto de partida de la estética andersoniana. No obstante, la apuesta por *Academia Rushmore* se mantuvo porque, si bien es posible convenir con los defensores de *Los Tenenbaums* en que todos los estilemas andersonianos están en esta presentes con un carácter más maduro que en aquella,

- 4 Matt Zoller Seitz es, sin lugar a dudas, el crítico que ha estudiado con mayor detalle la filmografía de Anderson, fundamentalmente en la obra citada, que contiene una serie de ensayos y de entrevistas con el autor a propósito de todos sus filmes hasta *Moonrise Kingdom* (2012). El comentario reproducido fue proferido en realidad por la hija de adolescente de Seitz, como este mismo refiere.
- 5 No obstante, tras el estudio, se puede afirmar que el carácter de obra menor con el que a menudo se trata a *Hotel Chevalier/Viaje a Darjeeling* en la literatura académica y en la crítica es infundado e innecesario.

también se puede afirmar, de modo coherente con la intuición de Seitz (2013, p. 110), que todos ellos aparecían ya en *Academia Rushmore*. No obstante todo, se puede asumir que la elección de *Los Tenenbaums*, o *Fantástico Sr. Fox*, no hubiera resultado para nada errónea, sino que hubiera desembocado en conclusiones similares. *El Gran Hotel Budapest*, por otra parte, ha sido calificado -a mi parecer, de modo erróneo- como el manifiesto artístico de Wes Anderson (O'Brien, 2014), y, si bien es verdad que en muchos aspectos puede ser considerado como una síntesis antológica de la estética del autor, también lo es que muestra singularidades irrepetibles dentro de la filmografía andersoniana. No obstante, es bien posible que también su estudio hubiera conducido a resultados parecidos.

Se debe añadir aún un argumento a favor de *Academia Rushmore*, también compartido por *Fantástico Sr. Fox*: en ambos casos, la estructura narrativa (carente por completo de *flashbacks*, por poner un ejemplo representativo) se antoja sustancialmente más transparente al análisis que la de los otros dos filmes susceptibles de estudio.

Una vez hechas todas estas consideraciones, y clara la opción por *Academia Rushmore*, se procedió a la segmentación del film, para, posteriormente, realizar el análisis secuencia por secuencia que permite la estratificación. Una vez realizada esta, es decir, identificados todos los elementos recurrentes a lo largo del film, así como las diversas variaciones de los mismos, se pasó la segunda fase del método.

### 3.1. Resultados de la segunda fase: extrapolación al resto de la filmografía y determinación de las constantes estéticas.

Tanto la búsqueda de los elementos recurrentes identificados en *Academia Rushmore* en el resto de la filmografía como su ordenación a distintas categorías de análisis produjeron resultados nada obvios a primera vista.

Un ejemplo, documentado ampliamente por este analista en un artículo anterior (de la Prida, 2021), es especialmente significativo al respecto. El análisis de estilo de *Academia Rushmore* permite descubrir determinados recursos asociados a la teatralidad, como el hecho de que el film esté concebido a modo de obra de teatro, las representaciones teatrales en el interior de la película, la propia actuación existencial de Max, o alguna de sus miradas a la cámara. Por otra parte, el examen de estos elementos con herramientas del análisis narratológico y de la comunicación hace posible identificarlos como pertenecientes a una misma variante de *mise-en-abyme*<sup>6</sup>. Se trata

6 El escritor galo André Gide (2012, p. 49) acuñó el concepto de *mise-en-abyme* o puesta en abismo en una entrada de su diario correspondiente al año 1893, en la que el ganador del Premio Nobel propone una analogía con los escudos heráldicos para definir diversos tipos de representación dentro de la representación: “Me gusta que en una obra de arte se encuentre así trasladado, a la escala de los personajes, el tema mismo de la propia obra. Nada lo realza mejor ni establece de forma más segura las proporciones del conjunto. Así, en los cuadros de Memling o de Quentin Metzys, un pequeño espejo convexo y oscuro refleja, a su vez, el interior de la estancia donde se desarrolla la escena pintada. Así ocurre en *Las Meninas* de Velázquez, de modo similar (pero ligeramente diferente). Finalmente, en la literatura, en *Hamlet*, la escena de la comedia; y en muchas otras obras de teatro [...]. Ninguno de estos ejemplos es completamente justo. Lo que lo sería mucho más, lo que expresaría mejor lo que he querido en mis *Cahiers*, en mi *Narcisse* y en *La Tentative*, es la comparación con este proceso del escudo que consiste en, en el primero, poner un segundo «en abismo». Agradezco a Beatriz Abascal la traducción del fragmento aquí reproducido, ausente en la edición de Laura Freixas disponible en castellano.

solo de una variedad entre otras, entre las que cabe destacar los juegos de espejos o las técnicas fílmicas anidadas, por citar tan solo algunos ejemplos. Las diversas modalidades de representación dentro de la representación resultan, en definitiva, tan nucleares, y su objetivo tan preciso, que es posible concluir que la *mise-en-abyme* constituye una estrategia narrativa fundamental en el cine de Wes Anderson. De este modo, elementos de carácter diversísimo, identificados a través del análisis de estilo, permiten, al poner el acento en otra metodología analítica, determinar una de las constantes estéticas del autor. Otra de ellas, por ejemplo, liga estilemas tan reconocibles como la simetría, el uso de los colores planos, los cortes de montaje netos, la posición frontal o cenital de los objetos y los personajes dentro del encuadre, o las direcciones preferentes de los movimientos profílmicos y de cámara. En este caso, el análisis del espacio cinemático permite aglutinar todos estos rasgos bajo la etiqueta común del sistema de representación diédrico<sup>7</sup>, que resume la concepción espacial del cine de Anderson.

Así, la segunda parte del método permite no solo confirmar que los elementos que se han encontrado en la primera fase son recurrentes a lo largo de la filmografía, sino también aglutinarlos en torno a esas constantes -hasta un total de veintidós, en este caso- que hacen posible definir de modo preciso la estética del autor objeto de estudio. No habiéndose encontrado refutaciones claras en ninguno de los casos, sí es cierto que la presencia de algunos estilemas relevantes -como el uso del color- es reducida en *Academia Rushmore*, y solo valorable a la vista de la filmografía posterior. De este modo, se demuestra que la agrupación de los diversos elementos en torno a esas categorías más amplias -y a la vez más representativas- que constituyen las constantes estéticas, permite suplir la presencia deficiente -o excesiva- de alguno de ellos en el film de partida.

#### 4. Conclusiones

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

El método ha sido aplicado con éxito a la filmografía de Wes Anderson. La verificación de los elementos determinados a través del análisis de *Academia Rushmore* en el resto de la filmografía, así como la asimilación de dichos elementos a categorías más amplias, ha permitido cifrar de modo preciso la estética de este idiosincrático autor

7 El sistema diédrico es uno de los sistemas de representación característicos de la geometría descriptiva, habitualmente usado en arquitectura e ingeniería.

en un total de veintidós constantes estéticas, presentes, con diversos acentos, a lo largo de toda su filmografía.

## 5. Referencias bibliográficas

- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del Film*. Paidós.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme*. Paidós.
- Bordwell, D., y Thompson, K. (2010). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Paidós.
- Buckland, W. (2019). “Mind our mouths and beware our talk”: Stylometric analysis of character dialogue in *The Darjeeling Limited*, *Journal of Screenwriting*, 10(2), 131–147.
- Carmona, R. (2016). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.
- Casetti, F., y Di Chio, F. (1994). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Eisenstein, S. M. (1942). *The Film Sense*. Harcourt, Brace & Comp.
- Elsaesser, T. (2012). *The Persistence of Hollywood*. Routledge.
- Faulstich, W. (2013). *Grundkurs Filmanalyse*. 3., aktualisierte Auflage. Wilhelm Fink.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Lumen.
- Gide, A. (2012). *Journal. Une anthologie (1889-1949)*. París: Éditions Gallimard.
- Gutiérrez Martínez, B. (2019). Dialécticas de los personajes femeninos y masculinos en *Mad men*: un análisis cuantitativo y cualitativo. *Investigaciones Feministas*, 10(2), 257-279. <https://doi.org/10.5209/infe.66493>
- Kornhaber, D. (2017). *Wes Anderson*. University of Illinois Press.
- de la Prida, R. (2021). ‘*Mise-en-abyme as narrative strategy in the films of Wes Anderson*’, *Quarterly Review of Film and Video*. <https://doi.org/10.1080/10509208.2021.1967682>
- Marie, M. (2012). *La Nouvelle Vague*. Alianza editorial.
- Martin, M. (1954). *La langage cinématographique*. Les Éditions du CERF.
- Metz, C. (1968). *Essais sur la signification au cinéma*. Volume 1. Klincksieck.
- Metz, C. (1973). *Essais sur la signification au cinéma*. Volume 2. Klincksieck.
- O’Brien, G. (2014). ‘*Lost Continent*’, *Film Comment*, 50(2), 21–24.
- Orgeron, D. (2007). ‘*La camera-crayola: Authorship comes of age in the cinema of Wes Anderson*’, *Cinema Journal*, 40–65. <https://doi.org/10.1353/cj.2007.0016>.
- RAE (2019). *Diccionario de la lengua española - Edición del tricentenario*. RAE
- Renoir, J. (1989). *Renoir on Renoir*. Cambridge University Press.
- Rubio Alcover, A., y Samit, A. (2013). Three Neoclassicisms. Exploring the Possibilities of a Comparative Average Shot Length Through Clint Eastwood, Brian De Palma and Woody Allen. *Revista ICONO 14*, 11(2), 295-329. <https://doi.org/10.7195/ri14.v11i2.163>

- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós.
- Sánchez Noriega, J. L. (2017). *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Alianza editorial.
- Seitz, M. Z. (2013). *The Wes Anderson Collection*. Abrams.
- Stam, R., Burgoyne, R., y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós.
- Wollen, P. (1972). *Signs and Meaning in the Cinema*. Secker and Warburg/British Film Institute.
- Zavala, L. (2010). 'El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica', *Casa del tiempo*, 65–68.
- Zunzunegui, S. (2016). *La mirada cercana: microanálisis fílmico*. Shangrila.

**Conflicto de intereses:** el autor declara que no existe.

**Traducción al inglés:** aportada por el autor.

#### HOW TO CITE (APA 7ª)

De la Prida Caballero, R. (2021). Metodología bifásica para el estudio de la estética de un autor cinematográfico. *Comunicación & Métodos – Communication & Methods*, 3(2), 111-123. <https://doi.org/10.35951/v3i2.129>