

index•comunicación | nº 13(1) 2023 | Páginas 197-221
E-ISSN: 2174-1859 | ISSN: 2444-3239 | Depósito Legal: M-19965-2015
Recibido el 20_06_2022 | Aceptado el 22_09_2022 | Publicado el 15_01_2023

RECURSOS FOTOGRÁFICOS EN EL CINE DE WES ANDERSON. EL CASO DE 'THE FRENCH DISPATCH'

PHOTOGRAPHIC RESOURCES IN WES ANDERSON'S
CINEMA. THE CASE OF 'THE FRENCH DISPATCH'

<https://doi.org/10.33732/ixc/13/01Recurs>

Almudena Mata-Núñez

Universidad de Sevilla

amnunez@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-9051-2397>



Para citar este trabajo: Mata-Núñez, A. (2023). Recursos fotográficos en el cine de Wes Anderson. El caso de 'The French Dispatch'. *index.comunicación*, 13(1), 197-221.

<https://doi.org/10.33732/ixc/13/01Recurs>

Resumen: Las relaciones entre fotografía y cine se ubican en una intersección interdisciplinaria de los lenguajes artísticos de ambos medios, a la vez, opuestos y complementarios. En este trabajo, nos acercamos a la fotografía como recurso fílmico vinculado a la detención del tiempo y la creación de la memoria individual y colectiva en el discurso cinematográfico. En concreto, se examina la vinculación entre fotografía y cine en la obra de Wes Anderson, tomando su última película, *La Crónica Francesa* (2021), como caso de estudio. A partir de los trabajos previos de otros autores se ha elaborado una plantilla de análisis, la cual nos ha permitido distinguir la consideración de la fotografía como esencia constitutiva del filme a través de la detención de los elementos profílmicos de la puesta en escena. Del análisis se extrae que el empleo de la fotografía es un recurso narrativo frecuente en el cine de Wes Anderson, como parte de las puestas en abismo y la autoconsciencia de la representación, a la vez que presenta implicaciones semióticas en relación con la memoria y el paso del tiempo.

Palabras clave: fotografía; cine; Wes Anderson; lenguaje cinematográfico; memoria; tiempo.

Abstract: The connections between photography and film are located at an interdisciplinary intersection of the artistic languages of both media, simultaneously opposed and complementary. In this paper, we approach photography as a filmic resource tied to the detention of time and the creation of individual and collective memories in cinematic discourse. Specifically, we aim to examine the link between photography and cinema in Wes Anderson's work, taking his latest film, *The French Dispatch* (2021), as a case of study. Based on previous work by other authors, a model of analysis chart applicable to any film has been developed, which has allowed us to distinguish the photographic resources used by Anderson in the feature film examined. From the latter, it stands out the consideration of photography as the constitutive essence of the film through the detention of the filmic elements of the *mise-en-scène*. The analysis shows that the use of photography is a frequent narrative resource in Wes Anderson's films as part of the *mise-en-abyme* and self-consciousness of representation, while at the same time presenting semiotic implications in relation to memory and time.

Keywords: Photography; Cinema; Wes Anderson; Film Language; Memory; Time.

1. Introducción

La década final del siglo XX trajo consigo un nuevo modelo cinematográfico que se alejaba del sistema clásico de Hollywood. Las costosas producciones en estudios dieron paso a un tipo de cine más económico y cercano a los espacios de la realidad, en el que las construcciones narrativas se vuelven autoconscientes y los personajes se ajustan a la desdicha existencial que ocasiona el cambio de época.

En este contexto apareció el cine *indie* americano, inseparable de los conflictos interiores y la idea de muerte en sus tramas y vinculado a los procesos de producción y distribución de bajos recursos. En esa frontera entre el origen artístico distinto al de las producciones de masas y la dependencia de los grandes estudios se halla la obra de Wes Anderson, un director que las campañas de *marketing* venden como el creador de la nueva era.

Wes Anderson es un *autor* en la medida que controla absolutamente todo el proceso de creación de sus filmes. Cada decisión es tomada por él y es eso lo que le permite fabricar sus particulares mundos. Por ello, en las siguientes páginas se estudiará cuáles son los elementos narrativos que utiliza para contar sus historias desde la fotografía, y la íntima relación de su cine con otros medios de representación.

En su recorrido histórico, tanto el cine como la fotografía han desarrollado lenguajes propios adecuados a sus posibilidades técnicas y estéticas, pero no se trata de caminos separados, pues las relaciones entre ambos han sido constantes. En este sentido, el objetivo principal de este trabajo es, precisamente, mostrar la presencia de la fotografía dentro del cine, como medio de significación y recurso para fijar el tiempo en la secuencia cinematográfica. En concreto, este objetivo general toma una forma más específica en la intención de descubrir estas relaciones entre cine y fotografía en la obra de Wes Anderson *La Crónica Francesa* (*The French Dispatch*, 2021), la cual aúna el interés del director por hacer un largometraje antológico compuesto por historias atómicas, un filme que une *The New Yorker* y una película francesa (Anderson y Morrison, 2021: 7-8). En concreto, nuestro interés se centra en las propias profesiones del ámbito de la comunicación, es decir, los fotógrafos como figuras situadas entre el artista y el informador, además del uso de la fotografía como recurso narrativo.

Como señalan Atarama-Rojas y Vílchez Chiroque (2018), las películas de Wes Anderson son mundialmente conocidas por su particular estilo artístico, pero, a diferencia de estos autores, no consideramos que esta sea una característica presente en las películas de cualquier director. Los trabajos de Wes Anderson son reconocibles por sus múltiples y repetidos estilemas; sin em-

bargo, no todos los directores cinematográficos están tan presentes en sus obras a través de las marcas de autor implícito. En este caso, consideramos a Wes Anderson como *autor* cinematográfico, como un artista cuya firma es fácilmente rastreable en todas sus obras. Desde esta perspectiva, nos aproximamos al estudio de la fotografía en sus películas, no como área de la composición cinematográfica, sino en relación con los profesionales de esta práctica artística y el uso de su producto como recurso narrativo.

A rasgos generales, el cine de Wes Anderson es reconocible por los encuadres simétricos, frontales y planimétricos, las miradas a cámara en los planos cortos, el movimiento de la cámara en panorámicas de barrido, la creación de paletas de color pastel y la presencia constante de ventanas, puertas y todo tipo de marcos físicos pertenecientes al plano diegético que generan un encuadre dentro de otro.

1.1. Fotografía y cine: aproximación teórica

Las relaciones entre la fotografía y el cinematógrafo han sido constantes desde el desarrollo de este último a lo largo del siglo XX. Si bien el nacimiento del cine fue posible gracias a la existencia de la técnica fotográfica, es evidente que ambos medios difieren en un aspecto esencial: la representación del tiempo. La fotografía supone una abstracción del discurrir temporal, paraliza el instante en que una escena es capturada y el tiempo de observación depende del receptor y de sus limitaciones contextuales. Por el contrario, el cine impone los tiempos de consumo a la vez que permite el desarrollo temporal de la secuencia representada frente a la cámara.

Así, la fotografía paraliza el tiempo, congela un instante, mientras que el cine es «un arte del tiempo. Un arte que se basa en la representación “real” de la sucesión temporal pero que, al mismo tiempo, construye su propia representación temporal» (Rodríguez Merchán, Esteban y Vega 2016: 3). Además, en el caso de la fotografía, la artificialidad temporal se acentúa por la distancia fotográfica, esto es, el tiempo transcurrido entre la toma de la imagen y su recepción por el dispositivo (Parejo Jiménez y Mancebo, 2007: 165).

Para Barthes, la fotografía abarca tres prácticas, que afectan a tres instancias diferenciadas: el fotógrafo que captura la imagen y selecciona la realidad que se va a mostrar, las personas, objetos o paisajes que experimentan la representación en imagen de su existencia en un momento determinado y el espectador que observa la realidad representada desde otro espacio y tiempo diferentes a los de fotógrafo y objeto (2007: 36-37). Desde la perspectiva del observador, la foto ofrece nuevos elementos perceptibles solo individualmente. Es lo que Barthes denomina *punctum*, un detalle que punza al espectador, le

afecta y desata sus emociones; «tanto si se distingue como si no, es un suplemento: es lo que añadido a la foto y que sin embargo está ya en ella» (2007: 94).

Benjamin le otorga a la fotografía una esencia propia: el aura, «[u]na trama muy especial de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse» (2007: 40). La lejanía de la que habla Benjamin es temporal, ya que en la fotografía no se puede negar que un objeto haya estado donde indica la imagen. «Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo solo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía» (Barthes, 2007: 121). La inmovilidad de la imagen percibida refiere al pasado del objeto, a una pose que solo existió en el momento de la toma, proceso al que Zunzunegui se refiere como «*crystalización del instante vital*»¹ (1995: 131). «En el mundo real, algo *está* sucediendo y nadie sabe qué *va* a suceder. En el mundo de la imagen, *ha* sucedido, y siempre *seguirá* sucediendo así» (Sontag, 2007: 235)².

Como objeto de la memoria, la fotografía mantiene una relación paradójica con el tiempo: es capaz de conservar el recuerdo de un evento para la posteridad, a la vez que imposibilita la repetición del «aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irreplicable en el lugar en que se encuentra» (Benjamin, 2007: 95). El propio original fotográfico es incapaz de retener el tiempo en el que se inserta la toma, por lo que, a pesar de mantener el recuerdo, la realidad fotografiada se pierde inevitablemente para siempre. De este modo, la fotografía original es la primera reproducción técnica del objeto físico.

La peculiaridad de las imágenes estriba en que se puede hacer historia de ellas, a la vez que actúan como herramienta para contar la historia del mundo. «Las máquinas funcionan como testigos de acontecimientos o hechos y las imágenes como testimonios, configurando la memoria del pasado»³ (Contreras, 2017: 485). El tiempo queda materializado en las imágenes, a pesar de su imposibilidad de estar presente en ellas. Pero las fotografías no solo nos hablan de un espacio en un tiempo que ya no es, sino también de las mutaciones culturales acaecidas en cada periodo. «El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino el testimonio de que lo que veo ha sido» (Barthes, 2007: 128). Como explica Sontag, el resultado de lo fotográfico es «darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza, como una antología de imágenes» (2007: 15).

¹ La cursiva es nuestra.

² Cursiva en el original.

³ Negritas en el original.

Así, «[l]a Fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan solo y sin duda alguna *lo que ha sido*» (Barthes, 2007: 132). Por este motivo, Sontag se refiere a las fotografías como «inventario de la mortalidad», ya que «muestran a las personas *allí* y en una época específica de la vida, de un modo irrefutable, agrupan gente y cosas que un momento después ya se han dispersado, cambiado, siguen el curso de sus autónomos destinos» (Sontag, 2007: 105). El tiempo, por tanto, se constituye el elemento central de lo fotográfico; aquello que ha sido y ya no volverá a ser, pero que se conserva en la posteridad gracias al registro fotográfico. Se trata de una vinculación directa con el recuerdo humano, con la memoria de aquello cercano a la muerte física o simbólica, determinado, en definitiva, por su desaparición del momento en que fue fotografiado.

En su evolución histórica, la fotografía cobra relevancia con la aparición de los medios de masas. El retrato adopta un carácter informativo, como complemento del texto escrito a modo de ilustración que acerca los contenidos periodísticos a los sectores populares. En este momento, la fotografía adopta una nueva relación con la actualidad informativa, destacando su vinculación al tiempo de la toma. Si bien la fotografía ya funcionaba como documento de la memoria familiar, ahora se convierte en el recuerdo de toda la sociedad, en tanto que se alza como recopilación de la Historia. El pretendido estatus de objetividad de la imagen la convierte en prueba gráfica de que los hechos han sucedido: en sus inicios periodísticos, no se puede cuestionar la veracidad de la imagen, ya que se entiende como fijación transparente de la realidad del momento.

En los últimos años hemos experimentado un aumento exponencial del consumo de imágenes en la vida diaria, en gran parte, gracias a la evolución de los dispositivos tecnológicos, cada vez más reducidos e integrados en el desempeño diario. Las nuevas cámaras permiten capturar imágenes «fugaces y secretas cuyo *shock* deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador» (Benjamin, 2007: 52). En la actualidad, las imágenes están por todas partes. En palabras de Barthes, «provienen de mi mudo, sin que yo las solicite; no son más que “imágenes”, aparecen de improviso» (2007: 45). La reproducción de la imagen fotográfica se ha convertido en un instrumento formativo para la sociedad, además de en un elemento funcional para el capitalismo, como medio ideológico y publicitario.

La noción de veracidad afecta tanto al cine como a la fotografía, ya que tanto la imagen fija como en movimiento pueden alterar el estatuto de verdad de la representación. Sin embargo, el cine suele asociarse a la ficción y la fotografía, a la imagen real y veraz, con lo que su credibilidad suele ser mayor (Parejo, 2012a: 102). Como explica Mira Pastor, la dialéctica entre el cine y la fotografía «ha estado siempre vinculada a la distinción entre movimiento e

inmovilidad» (2013: 322), lo que ha supuesto centrar la atención sobre la representación de la temporalidad. Una situación que tiende a disolverse con el auge de la imagen digital, que aúna imágenes fijas y en movimiento, las cuales «se funden y se transforman en un proceso de creciente desmaterialización de la imagen» (Mira Pastor, 2013: 324). En este sentido, para el estudio de las relaciones entre cine y fotografía, tendremos que preguntarnos por la rigidez en la división de ambos medios, dadas sus influencias mutuas, y por el significado que cada uno adopta en la representación gráfica del otro. Como demuestran las series de cronofotografías de Muybridge y Marey, la imagen fija puede capturar el movimiento (Mira Pastor, 2013: 325), aunque aquí nos planteamos la representación inversa: cómo el cine integra la imagen fotográfica para aportar significado narrativo a la imagen en movimiento.

Dentro de la ficción no cabe cuestionarse si las imágenes fotográficas son veraces respecto a la realidad, en tanto que la película en la que se insertan se comprende bajo un pacto de suspensión de la incredulidad por los espectadores. En este caso, debemos aproximarnos a las fotografías como documentos de la realidad fílmica, es decir, como pruebas gráficas de la diégesis narrativa, especialmente, referidas al pasado de los personajes, aparezca o no en escena. A tenor de la imagen y el recuerdo, Parejo señala que la fotografía no es equivalente a la totalidad de la memoria, pues solo recoge un «instante determinado, el del disparo fotográfico. Esto supone que la imagen proporciona una información parcial y fragmentaria que casi nunca sustituye a la memoria, sino que la complementa» (2010: 130).

El cine, además, toma la fotografía como tema de sus historias y como recurso narrativo. No es de extrañar, por tanto, que muchas películas estén protagonizadas por personajes que se dedican a la fotografía, por ocio o profesionalmente. Como elemento narrativo, la fotografía también se muestra en el cine en el ámbito de lo doméstico, como contenedor de los recuerdos individuales de los personajes y de la memoria colectiva. La vinculación de la imagen fotográfica a la vida privada «se refleja en las fotografías familiares [...] en que la relación entre las fotografías y la memoria funde la identidad individual y la colectiva en un tiempo narrativo familiar» (Slater, 1997: 173). A estas consideraciones habría que sumar la incorporación de la fotografía en la vida cotidiana por medio de las redes sociales, que fomentan la conversión de lo privado y lo íntimo en fotografías de carácter público.

Más allá de los cuestionamientos en torno a la noción de arte que supone la fotografía frente a su uso doméstico, es indudable que los avances técnicos han hecho posible otro modo de percibir el mundo y hacer acopio de él. Los objetos y las personas fotografiadas permanecen en el tiempo, en forma

de conocimiento que puede ser transmitido entre generaciones. Las fotografías muestran cómo eran épocas pasadas que, sin un registro físico, no podríamos conocer. Es en este sentido en el que las fotografías adoptan el rol de conservación de la memoria, por su asociación a la verdad, la objetividad y el archivo (Toro-Peralta y Grisales-Vargas, 2021: 905). Si bien esta función de la fotografía se ha transformado a causa del desarrollo tecnológico, no ha llegado a desaparecer del todo, como demuestran las redes sociales que ofrecen la posibilidad de compartir *historias* a modo de imágenes o vídeos cortos de la cotidianidad personal.

2. Metodología y corpus

Para el estudio de las relaciones entre cine y fotografía recurrimos a los acercamientos de Parejo (2012b) al estudio de la fotografía en el cine para elaborar una ficha propia de análisis narrativo, pues se han unido categorías dispersas en distintos trabajos y se han incluido modificaciones. En concreto, nos centramos en los cuatro ejes señalados en su estudio sobre la expresión de lo fotográfico en el cine.

La primera categoría, la del fotógrafo como tipología de personaje, encaja en la concepción de que cada personaje, además de cumplir una función en la historia, tiene una personalidad única, que se refleja tanto en su presentación visual, como en su conducta y la forma de pensar (Canet, 2009: 73). De este modo, respecto a la representación de los fotógrafos en el cine, distinguimos seis posibilidades que pueden darse en una película. En primer lugar, el fotógrafo investigador es una figura que suele justificarse por el desarrollo de una investigación llevada a cabo por la policía, la prensa o ciudadanos aficionados (Parejo, 2012a: 25). En estos casos, la fotografía puede aparecer como prueba o como fetiche, según si la cámara es empleada para descubrir la verdad o como cómplice (Parejo, 2012a: 29).

Otra categoría de fotógrafo en el cine es la de los paparazzi, entendidos como fotógrafos callejeros que acosan sin pudor a sus objetos de deseo fotográfico. Esta figura puede aparecer en historias de ficción, así como en cintas de carácter biográfico sobre paparazzi reales. Las fotografías de investigadores y paparazzi suelen ser espontáneas, difícilmente repetibles y obtenidas a través de dispositivos discretos.

La tercera categoría de fotógrafo que distingue Parejo (2012a) es la del fotógrafo de guerra, un profesional vinculado a la figura del héroe, que revela su humanidad en un entorno de conflicto bélico. En esta línea, otra posibilidad respecto a la fotografía como tema en el cine es la de retratar la biografía de un fotógrafo conocido, sea o no fotorreportero de guerra. Así, las películas,

documentales o de ficción, pueden narrar la vida de un fotógrafo de pasarela, uno de estudio o de eventos culturales como conciertos.

La representación de todos estos tipos de profesionales depende de los referentes contextuales de la producción de la película, pues las concepciones sociales que de ellos se tienen van cambiando a lo largo de los años. Aun así, el cine puede deformar la imagen sobre el fotógrafo representando modelos extremos, como el del *voyeur*, con destacadas connotaciones negativas.

En general, se aprecia que los fotógrafos considerados por Parejo son profesionales de la imagen o de otros ámbitos, pero que necesitan la cámara fotográfica como herramienta para su desempeño laboral. A los ya mencionados, habría que añadir la categoría más amplia de *periodistas*, ya que casi todos los textos escritos se acompañan por fotografías que distan en su función de las conseguidas por los paparazzi y de las de los fotógrafos de guerra en cuanto al tema. Además, debemos considerar la fotografía como parte de las industrias culturales, que hacen accesible las cámaras al grueso de la población. Por tanto, los fotógrafos pueden ser aficionados que utilizan la fotografía como medio de expresión artística e individuos que capturan en imagen un momento de su vida para volver a él en el futuro, gracias a su función de memoria gráfica.

En cuanto a las formas de exhibición, se han considerado tres categorías según la función de las fotografías: el espacio doméstico, en referencia a los álbumes fotográficos y las imágenes que se visualizan en la intimidad individual o familiar; los medios de comunicación, cuando la imagen ilustra una noticia o sirve los intereses de periodistas, reporteros de guerra y paparazzi; y la vigilancia, si la fotografía es usada por el poder político, social o familiar para ejercer control sobre los elementos fotografiados.

Como temática, nos interesamos en la fotografía como detonante de la acción narrada en la película y en la elaboración de álbumes familiares. La importancia de esta actividad de recopilación fotográfica se debe a que «cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos» (Sontag, 2007: 23), esto es, las fotografías narran la historia de las relaciones afectivas de los personajes implicados en el relato.

La última categoría de análisis corresponde a la fotografía como esencia constitutiva de la imagen fílmica, ya que los códigos expresivos no son fijos y aislados, sino «que se desplazan entre territorios conceptuales y formales, lo que les permite redefinirse constantemente en función de la época y la influencia ejercida por otros medios precedentes» (Gómez-Isla, 2019: 118). Por ello, cuando la fotografía se constituye en esencia de la obra cinematográfica

hablamos de la incorporación de técnicas propias del lenguaje fotográfico a la imagen en movimiento. Por un lado, si hay un fotógrafo presente en la escena, este puede detener el tiempo en el encuadre de su foto dentro del propio discurrir fílmico, cuya temporalidad no se detiene. No obstante, podemos encontrar la interrupción del movimiento cinematográfico, ya sea por parte de los personajes o de los decorados, incluso cuando la cámara se desplaza sobre la puesta en escena y, en ocasiones, la detención total de cualquier movimiento de la imagen cinematográfica, siendo estas posibilidades a las que nos referimos como detención de lo profílmico (Parejo, 2012b: 73). De igual modo, la adopción de técnicas fotográficas puede venir dada por el congelado de la imagen en movimiento, así como por la incorporación de imágenes fijas como fotogramas en el discurso cinematográfico. En todos los casos, se aprecia una clara intención de acentuar la importancia del tiempo y su consiguiente detención como mecanismo para subrayar la importancia del momento filmado. En definitiva, se trata de procedimientos vinculados al tiempo, que adoptan las funciones de la fotografía en tanto que impiden el avance de la narración fílmica «que no es otra cosa que el cine en suspenso» (Parejo, 2012b: 78). Así, la ficha de análisis propuesta sería la que sigue:

Tabla 1. Plantilla de análisis

Relación	Tipo	Escena	Localización
Representación de los fotógrafos	Voyeur/investigador		
	Paparazzi		
	Fotógrafo de guerra		
	Periodistas		
	Aficionados		
	Biopic		
Modo de exhibición	Espacio doméstico		
	Medios de comunicación		
	Vigilancia		
Fotografía como temática	Detonante de la narración		
	Álbum fotográfico		
Fotografía como esencia constitutiva	Detención de lo profílmico		
	Congelado de imagen		
	Inserción de fotografías		

Fuente: elaboración propia.

El corpus de nuestra investigación se centra en un caso de estudio de la filmografía del director estadounidense Wes Anderson. Abordamos únicamente

te su último largometraje, *The French Dispatch*, debido a cuestiones de espacio, con la intención de ampliar esta línea de investigación en el futuro.

La elección de la filmografía de este director como objeto de estudio responde a una motivación provocada por la falta de investigación académica, sobre todo, en español. A pesar de su fama, los textos sobre Wes Anderson se limitan a un reducido círculo de escritores estadounidenses, principalmente, a los libros del crítico Matt Zoller Seitz (2013, 2015). Así, el mayor interés por el cine de Wes Anderson procede, principalmente, del alumnado de grado y máster en el área de Comunicación y Arquitectura, como demuestra la gran cantidad de trabajos académicos que se encuentran en los repositorios institucionales de universidades de todo el mundo (González Espinosa de los Monteros, 2022; Eulalia Jiménez, 2022; Jantzi, 2022; Villegas Rodríguez, 2021; García Galán, 2021; Turrión Rodríguez, 2020; Delaunay, 2020; Quesada Pingarrón, 2020; Caviedes Álvez, 2020; de la Calle Romero, 2020; Parmar, 2020; Pérez Avilés, 2019; Urtiaga Martínez, 2019; Campion, 2019; Bosch, 2019; Crowe, 2019; Pérez Cebollero, 2018; Corbellini, 2018; Caruso Beltrán, 2017; Ryall, 2015; Perreault, 2013). Estos análisis se han centrado, sobre todo, en conceptos de Teoría de la Imagen, la construcción arquitectónica de los espacios, la caracterización de los personajes y los decorados y las campañas publicitarias dirigidas por Anderson.

3. Resultados del análisis de caso

Para la investigación planteada se ha aplicado la ficha de análisis a la película *The French Dispatch* como caso de estudio de la filmografía de Wes Anderson. Estrenado en el Festival de Cannes de 2021, *The French Dispatch* es el décimo largometraje del director, escrito junto a tres de sus habituales colaboradores: Roman Coppola, Hugo Guinness y Jason Schwartzman. La película es un homenaje a la revista *The New Yorker*, una de las favoritas de Anderson, ampliamente reconocida por la calidad de sus ensayos y reportajes, así como por la creatividad de sus famosas portadas e ilustraciones. En un intento de llevar la publicación a la pantalla, el director presenta una película que pretende seguir la organización de una revista, transformando los textos escritos en imágenes en movimiento.

En general, las películas de Wes Anderson cuentan las historias de artistas con diversas motivaciones culturales. El recurso a las profesiones artísticas, como la de fotógrafo, redundan en la idea de un cine posmoderno, cuyos personajes son melancólicos y están envueltos en una inmensa profundidad psicológica fijada en el recuerdo de un tiempo mejor, la idealización de la infancia y la incapacidad de hacer frente a los problemas emocionales de la adultez. De este modo, la presencia de la fotografía, junto a otras actividades,

como la escritura, la lectura, la pintura o la representación teatral, puede entenderse como característica del cine de Wes Anderson en el contexto más amplio de las profesiones artísticas que marcan el carácter de los personajes.

Si bien la referencia a *The New Yorker* es obvia y reconocida por el propio autor (Brendel, 2021), aún no ha sido comentado que *The French Dispatch* rescata *Candy*, la campaña publicitaria que Anderson dirigió para Prada en 2013. En ella, Léa Seydoux interpreta a Candy, una joven francesa que se debate entre las atenciones de dos hombres que luchan por su amor. La trama es similar a la de *Jules et Jim* (Truffaut, 1968), clásico del cine francés bien conocido por Anderson. Como en *The French Dispatch*, los personajes del anuncio hablan en francés, con subtítulos que aclaran sus intervenciones. Por su parte, la puesta en escena de este corto marca claramente el estilo del largometraje, sobre todo, en el artículo sobre la revolución de los estudiantes franceses, en el que tanto los espacios como la caracterización de Timothée Chalamet y la banda sonora coinciden con los del anuncio.

Siguiendo la clasificación de Genette (1989), en el aspecto interno de la narración encontramos dos tipos de intertextos. De un lado, la presencia de historias narradas dentro del propio relato, es decir, metarrelatos que se deben a una puesta en abismo y que establecen una relación metadieética con varios niveles narrativos. Estos tipos de estructuras en abismo pueden ser metáforas de la acción principal o solo un complemento de esta. De este modo, en el caso de las películas, podremos encontrar aquellas que reflexionan sobre el cine o cualquier otro medio de representación, dejando patente la conciencia sobre los mecanismos de narración. En esta clasificación incluimos las revistas como medios de comunicación, y los artículos, como historias subordinadas a la acción principal a través de una puesta en abismo oral o textual. Así, es de esperar que en *The French Dispatch* abunden este tipo de relaciones discursivas, las cuales destacan la importancia de los medios de comunicación como tema y recurso narrativo.

La película que aquí se estudia comienza con una advertencia: lo que se va a ver ha sido extraído de *The French Dispatch*, una revista estadounidense publicada en Ennui, Francia. La primera secuencia del metraje nos lleva a la imprenta, donde se imprime la revista que estamos a punto de ver/leer. La portada es blanca y apenas tiene elementos gráficos; solo el título de la publicación y un tintero que derrama las últimas gotas de su contenido en el papel. Es la crónica de una muerte, la más importante, cuyo obituario abre las páginas de la publicación. Le siguen una breve reseña turística de la ciudad de Ennui y tres reportajes extensos a modo de ensayos. El fallecido de las primeras páginas es Arthur Howitzer hijo, fundador y editor de *The French Dispatch*,

cuya muerte supone el cierre de la revista, por lo que nos hallamos ante el número final de esta.

La película está dedicada a dieciocho profesionales de *The New Yorker*⁴, periodistas, ilustradores, escritores y editores, por lo que cabría esperar una fuerte presencia de la fotografía como recurso narrativo para trasladar a imagen la publicación escrita. Para comprobarlo se ha aplicado al largometraje la ficha de análisis propuesta, de lo cual se distingue el continuo uso de la fotografía como esencia constitutiva de la imagen fílmica, debido a la proliferación de la detención de los elementos profílmicos que se constituyen en *tableau vivant* para funcionar como fotografía dentro de la narrativa fílmica.

Comenzando por el primero de los apartados del análisis, referido a la representación de los fotógrafos, llama la atención que, siendo una película inspirada en una revista, solo aparezcan dos tímidas referencias al profesional de la fotografía. El principal personaje identificado como fotógrafo es Herb-saint Sazerac (Owen Wilson), un reportero que retrata los aspectos más sórdidos de la ciudad, siguiendo la estela del periodista de *The New Yorker* Joseph Mitchell. Sazerac dispone de un amplio despacho decorado con múltiples fotografías en las paredes, y en una mesa, visible en primer plano, tiene dos cámaras de fotos, un objetivo, carretes y herramientas para el mantenimiento de las máquinas. Una de esas cámaras cuelga habitualmente de su cuello, aunque en ningún momento le vemos disparar con ella.

La segunda imagen del fotógrafo en *The French Dispatch* corresponde a un grupo de periodistas que participan en el último relato como miembros de la prensa interesados en el secuestro de un menor. Los periodistas portan libretas y cámaras, las cuales tampoco vemos en uso. Esta ausencia de profesionales de la fotografía, en cualquiera de sus tipologías, contrasta con otros trabajos anteriores de Anderson, pues uno de sus largometrajes, *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004), está dedicado a Jacques Cousteau y en *The Royal Tenenbaums* (2001) la actividad fotográfica se torna un elemento clave de la narración. En esta última película observamos la caracterización de Margot Tenenbaum como fotógrafa, entre otras facetas artísticas. La relevancia de este aspecto se debe a que, desde el inicio de la narración, es la cámara de fotos de Margot la que le vincula a su hermano Richie Tenenbaum, de quien está enamorada. Margot fotografía a su hermano en una de sus primeras aventuras, cuando huyen de casa juntos y, con esa misma cámara, Richie da comienzo a la narración de la película. La secuencia de apertura del filme finaliza

⁴ Harold Ross, William Shawn, Rosamond Vernier, Mavis Gallant, James Baldwin, A. J. Liebling, S. N. Behrman, Lillian Ross, Janet Flanner, Luc Sante, James Thurber, Joseph Mitchell, Wolcott Gibbs, St. Clair McKelway, Ved Mehta, Brendan Gill, E. B. White y Katharine White.

con Richie tomando una foto, acto marcado por el sonido del obturador de la máquina, el cual ya se había escuchado anteriormente cuando Margot fotografía a su hermano. Aquí, Richie está mirando frontalmente a la cámara, por lo que se crea un efecto de ruptura de la cuarta pared cinematográfica. Cuando toma la instantánea está captando lo que no vemos, lo que se encuentra fuera de campo que, por su mirada, parece ser el espectador de la película. La fotografía pone de relieve el artificio del medio cinematográfico y dirige la mirada de vuelta a aquellos que están viendo el filme. Igualmente, en ese espacio fuera de campo podría haber un espejo, con lo que la foto de Richie sería a sí mismo, insistiendo en la relación de la mirada respecto a la imagen fotográfica dentro del constructo filmico. En el transcurso de la película, Richie solo volverá a sacar una fotografía, en la segunda boda de su madre, iniciando así una nueva etapa familiar para el recuerdo.

Volviendo a *The French Dispatch*, el segundo apartado de la ficha de análisis, referido al modo de exhibición, muestra que la mayoría de las fotografías visibles en la película están asociadas a los medios de comunicación. En primer lugar, algunas de las revistas y periódicos disponibles en el quiosco de la ciudad llevan fotografías impresas en sus portadas, las cuales son visibles junto a algunas postales también a la venta en el establecimiento. Otras fotografías completan la planificación del número en edición de la revista, situadas junto a los artículos a los que acompañan.

Pero, sin duda, las fotografías más numerosas son las mostradas por J. K. L. Berensen (Tilda Swinton), autora del primer ensayo del número, dedicado al pintor Moses Rosenthaler (Benicio del Toro). Berensen es la versión cinematográfica de Rosamond Bernier, historiadora del arte y fundadora de la revista *L'Oeil*, quien «[e]n la segunda mitad de su vida, [...] se hizo conocida por sus conferencias sobre los grandes artistas del siglo XX» (Vicente, 2021). Emulando a Bernier, el artículo de Berensen orbita en torno a la conferencia que ella misma imparte sobre Rosenthaler, en la que se sirve de múltiples fotografías mostradas en forma de diapositivas para su audiencia. Berensen se adentra en el artista y su obra haciendo un recorrido desde su infancia, el pasado de su musa, Simone (Léa Seydoux), y el destino final de la obra de Rosenthaler, historia de la que ella misma es una de las protagonistas. De este modo, las fotografías proyectadas son un soporte de la memoria para el relato oral y una prueba fehaciente de los hechos que se relatan. De estas imágenes, solo tres son en color y remiten a un tiempo presente o, al menos, más cercano a la narradora, pues corresponden a un desnudo suyo, que se cuelga en su presentación, supuestamente por accidente, y a dos imágenes sobre la colección para la que trabajaba y que se encargó de catalogar.

Los medios de comunicación cobran protagonismo en el segundo relato, en particular, a través de los periódicos que anuncian la muerte del joven Zeffirelli (Timothée Chalamet) (figura 1). La imagen que se inserta en pantalla es el conjunto de negativos de las fotografías al líder revolucionario, un retrato que no solo ilustra la noticia de su fallecimiento, sino que, además, acaba convertido en imagen publicitaria destinada a la venta de cigarrillos o, incluso, estampada en camisetas como símbolo de un movimiento político. Algo similar sucede en la anterior película de Wes Anderson, *Isle of Dogs* (2018). La imagen del joven Atari es tomada por un dron de vigilancia al que ataca con su tirachinas y esta fotografía es convertida en símbolo de la protesta a favor de los perros, decorando camisetas y carteles, además de ser reproducida en el periódico estudiantil (figura 2).

Figuras 1 y 2. *The French Dispatch* (2021) y *Isle of Dogs* (2018)



Fuente: capturas de pantalla de las películas.

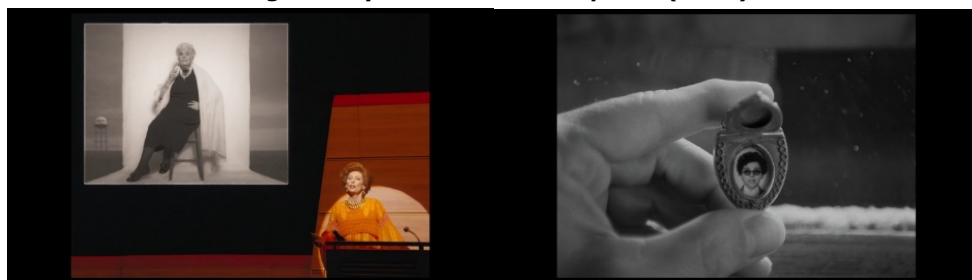
En el ámbito doméstico en *The French Dispatch*, en este caso, la redacción de la revista, también aparecen múltiples fotografías que decoran las paredes de los despachos, como el de Howitzer y el de Sazerac. En esta categoría, la imagen que más llama la atención es, sin duda, una fotografía de Boris Pasternak que Lucinda Kremenz (Frances McDormand) tiene colgada junto al cabecero de su cama. Como si fuera la imagen de Dios, el poeta y novelista soviético guía la escritura de Kremenz y de su joven amante en mitad de una revolución que pretende recordar la de mayo de 1968, aunque con motivos menos elevados: el acceso de los chicos a los dormitorios de las chicas.

En cuanto a la fotografía como temática, no se ha localizado ninguna que actúe como detonante de la narración, ya que si hay una imagen que inicia parte de la narración es la de la obra de Rosenthaler, de carácter pictórico, aunque es reproducida como imagen en pósters que publicitan su exposición. Este recurso temático no es nuevo en el cine de Wes Anderson, pues en películas como *The Grand Budapest Hotel* (2014) hay otro ejemplo

de una imagen pictórica que provoca el desarrollo de parte de la historia, en ese caso, el robo del cuadro *Boy with Apple*. La presencia del arte en cualquiera de sus formas es continua en la filmografía de Anderson, quien se sirve de pinturas, dibujos y fotografías tanto en el plano decorativo como en el simbólico. Estas obras son, a su vez, puestas en abismo, representaciones dentro del cine que focalizan la atención del espectador (Barrientos Bueno, 2017: 14).

Sí consideramos presente en esta película la fotografía como temática en cuanto álbum fotográfico, pues la revista misma actúa como uno al recopilar las distintas imágenes que ilustran los textos de los artículos. En el primero de ellos, Sazerac muestra fotografías antiguas de la ciudad, que compara con las imágenes de su presente, recalcando el carácter temporal del cambio y la pérdida de una Ennui que ya no existe. Por su parte, en el ensayo de Berensen ocurre algo similar cuando expone las diapositivas a su público: como conferenciante, se vale de las imágenes familiares del pasado de los personajes de su historia para apoyar la veracidad de su discurso y acudir a una intimidad que solo es posible conocer por las fotografías (figura 3). En el último artículo, el de Roebuck Wright (Jeffrey Wright), encontramos otra versión de este álbum fotográfico. Se trata de un camafeo en el que el jefe de policía conserva la fotografía de su hijo, que ha sido secuestrado (figura 4). El policía acude al retrato a falta de la presencia física del niño, que ha dejado de estar junto a él.

Figuras 3 y 4. *The French Dispatch* (2021)



Fuente: capturas de pantalla de la película.

El apartado más destacable del análisis es el de la fotografía como esencia constitutiva del filme, en especial, a través de la detención de los elementos profílmicos de la puesta en escena. Solo en el ensayo sobre Rosenthaler, Wes Anderson utiliza en tres secuencias este recurso, en el que los personajes y objetos quedan paralizados, no así el tiempo, y tampoco la cámara, que se desplaza lateralmente para descubrir al espectador los sucesos que tienen

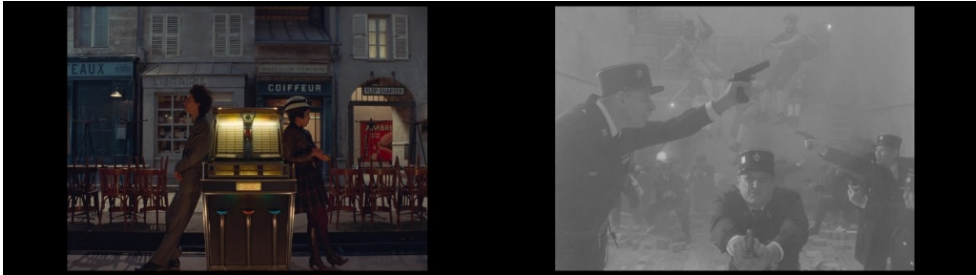
lugar en el transcurso de las horas, meses y años. En concreto, lo observamos en la presentación de la obra del pintor en dos ocasiones (figuras 5-6) y una tercera cuando Berensen posa delante del fresco de Rosenthaler y la cámara se aleja, mientras todo permanece estático.

Figuras 5 y 6. *The French Dispatch* (2021)



Fuente: capturas de pantalla de la película.

La inmovilidad de los personajes que posan frente a la cámara se repite en la presentación de los estudiantes involucrados en las revueltas del segundo artículo, durante la lectura del manifiesto y, sobre todo, cuando Zeffirelli y Juliette (Lyna Khoudri) permanecen apoyados sobre el tocadiscos del bar, secuencia en la que el movimiento proviene de la cámara y del propio decorado, cuyos raíles vemos en pantalla (figura 7). Más adelante, Kremenz y Juliette protagonizan otro de esos instantes de semi parálisis cuando sus imágenes son comparadas, mediante la partición de la pantalla, durante la lectura del último poema de Zeffirelli. Las mujeres apenas se mueven, miran directamente a cámara y todo a su alrededor está inmóvil. Del mismo modo, cuando los padres de Zeffirelli acuden al aviso por la muerte de su hijo, ambos permanecen quietos y el único movimiento procede de las gotas de lluvia en las ventanillas del taxi en el que viajan. Este recurso de detención de lo proflmico se repite, al menos, dos veces más en el último artículo de la revista; en una ocasión, acompañado por un cambio de iluminación que descubre las figuras de un conjunto de policías posando en la comisaría y, en otra, cuando los policías entran en la casa de los secuestradores y congelan sus figuras cada uno en una pose (figura 8).

Figuras 7 y 8. *The French Dispatch* (2021)

Fuente: capturas de pantalla de la película.

A medio camino entre la detención de los elementos profílmicos y el congelado de la imagen encontramos una serie de ocho fotografías fílmicas con las que Sazerac ilustra su particular guía turística sobre Ennui. En ellas, se compara el antes y el después de la ciudad pausando momentáneamente la continuidad lineal de la narración, a la vez que los sujetos que aparecen en escena se mantienen estáticos salvo alguna excepción, mirando fijamente a cámara. En esta serie, las imágenes del pasado se muestran en blanco y negro frente al color del futuro, menos en una ocasión, en la que la vida de una carnicería local es sustituida por el espacio deshabitado de una estación de metro, un no lugar ligado al tránsito en oposición de la permanencia que aportan las fotografías (figuras 9-10).

Figuras 9 y 10. *The French Dispatch* (2021)

Fuente: capturas de pantalla de la película.

El último recurso es el de la inserción de fotografías como fotogramas propios del discurso fílmico. En *The French Dispatch* los insertos son numerosos, pero no en forma de imágenes, sino de distintos tipos de textos, en su mayoría. En su filmografía, Anderson recurre continuamente a fotos, textos y mapas que funcionan como emblemas de la narración y permiten ilustrar el discurso de los personajes, ya sea dentro de la diégesis o fuera de ella, siendo

estos insertos solo visibles para el espectador a pesar de que formen parte de la historia. En esta ocasión, destacamos la particularidad de la fotografía de Zeffirelli, introducida por sus negativos y los platos de comida del artículo de Wright, los cuales son mostrados a modo de fotografías en color que ocupan un tercio de la pantalla, mientras la acción continúa su desarrollo en el espacio libre y en blanco y negro. El ensayo al que pertenecen estas últimas imágenes se titula «El comedor privado del Comisario de Policía», por lo que las imágenes en color podrían ser fotografías en la revista, si bien las imágenes en movimiento corresponden al texto escrito, en blanco y negro.

4. Discusión y conclusiones

Respondiendo al objetivo principal de este trabajo, hemos analizado minuciosamente la presencia de la fotografía dentro del cine como recurso filmico vinculado a la salvaguarda del tiempo que implica el acceso a la memoria a través de las imágenes. Específicamente, se han descubierto estas relaciones entre fotografía y cine en la película *The French Dispatch*, el último largometraje de Wes Anderson, inspirado en la revista *The New Yorker*. En el filme, el director emplea elementos del lenguaje fotográfico para dotar a la imagen de la capacidad de retener el recuerdo, al que acuden los periodistas para escribir sus artículos.

La aplicación de la ficha de análisis ha mostrado una escasa representación de los fotógrafos en la cinta, pues tan solo aparecen en dos ocasiones, una de ellas, como grupo anonimizado. No se registran, por tanto, imágenes de personajes *voyeur*, investigadores, paparazzi, fotógrafos de guerra, aficionados o fotógrafos reales sobre los que se haga una reseña biográfica. Sin duda, es un resultado inesperado pues, tratándose de una película sobre e inspirada en un medio de comunicación, cabría suponer una mayor presencia de la figura del fotógrafo, prejuicio que desmonta el análisis. Así, la frecuencia de aparición de los fotógrafos es mayor en otras películas de Wes Anderson. Respecto a los modos de exhibición, se han encontrado casos de fotografías expuestas en el espacio doméstico, ya sea de viviendas particulares o de los despachos de los periodistas, y, en mayor medida, de fotografías exhibidas a través de los medios de comunicación, especialmente, en el bloque narrativo de la historia del pintor Rosenthaler. En este caso, las fotografías forman parte del decorado habitual de los espacios en los que se insertan los personajes; actúan como recuerdos del pasado en el presente, bien para aportar información al desarrollo de la historia, o como soporte del discurso y prueba fehaciente de los hechos narrados. Las fotografías están presentes en el día a día evocando la memoria de los personajes y mostrando una intimidad que difícilmente se podría conocer de otra manera.

Este aspecto se relaciona profundamente con la temática del álbum fotográfico, pues el reportaje de Berensen sobre la obra pictórica de Moses Roshenthaler se vale continuamente de las fotografías personales como apoyo de la narración. El álbum fotográfico se traslada al ámbito público a través de la proyección de las imágenes, consiguiendo que el discurso de la oradora se sustente en un archivo documental que le otorga veracidad. Las fotografías son recuerdos de un tiempo pasado que la periodista se aventura a recordar, como ella misma explica cuando justifica el porqué de haber acudido a escribir a los lugares en los que se produjo su historia.

Sin duda, el apartado más prolífico del análisis es el de la fotografía como esencia constitutiva del filme pues, como se ha observado, son múltiples los casos en los que la imagen en movimiento adopta características de la imagen fotográfica. Principalmente, se opta por este estilo narrativo a través de la suspensión de los elementos profílmicos de la imagen, de manera que el lenguaje cinematográfico y el fotográfico se fusionan de forma artificial. La imagen fílmica, con desarrollo temporal, aparenta ser una imagen fija. Por otro lado, también se han recogido casos de congelado de imagen cuando, además de los elementos profílmicos, se detiene el tiempo. En último lugar, se han detectado dos casos en los que las fotografías son insertadas en el desarrollo de la historia narrada, sea o no parte de la diégesis. En todos estos casos se observa un efecto de traspaso del medio cinematográfico al de la revista y el texto escrito. Las imágenes en movimiento adoptan la apariencia que tendrían si estuvieran impresas en la publicación física. El juego entre ambos medios es continuo y destaca la dualidad de la película, en tanto que el director ha optado por las oportunidades narrativas de un medio de comunicación para hablar de otro con unas posibilidades plásticas completamente diferentes.

Hay que señalar que, si bien se ha propuesto un modelo de análisis, la ficha empleada es completamente mejorable, ya sea añadiendo nuevas relaciones entre la fotografía y el cine, como podrían ser las relaciones de intertextualidad, o en lo que se refiere a la importancia narrativa en la película, por ejemplo, enlazando los usos de la fotografía con el protagonismo de los personajes o señalando su importancia en la trama. Igualmente, sería interesante aplicar este análisis al conjunto de una filmografía para extraer los rasgos característicos de cada autor en la hibridación de la expresión fílmica y fotográfica. También podría plantearse un análisis mucho más amplio que abarcara nociones no solo de la fotografía, sino de otras formas de expresión que tengan cabida en el medio cinematográfico. Del mismo modo, habría que incluir en el apartado metodológico categorías que permitan reflexionar sobre los trabajos de Gilles Deleuze, como la presencia de marcos naturales dentro del

encuadre de la imagen, que permiten interrumpir el movimiento (1984: 30) de un lenguaje que «consiste en movimientos y procesos de pensamiento (imágenes prelingüísticas), y en puntos de vista tomados sobre estos movimientos y procesos (signos presignificantes)» (Deleuze, 1987: 347).

En este caso, el empleo de la fotografía como recurso narrativo nos remite, además, a una idea de nostalgia presente en todas las películas de Wes Anderson. No obstante, como apunta Durham (2022), «a diferencia de otros protagonistas de Anderson, el elenco de *The French Dispatch* no añora el pasado, sino que anhela una realidad que nunca ha existido»⁵. El pasado idealizado es la visión de una realidad inventada, recordada a través de los recuerdos personales de cada redactor. De esta manera, en el contexto de *The French Dispatch*, la fotografía no solo permite acceder a la memoria de los personajes, sino que, además, se constituye como elemento central para trasladar a la imagen fílmica la sensación de estar leyendo el número de la revista que se nos presenta. La película de Anderson puede leerse como una revista, o la revista puede ser vista como una película. Así, podemos afirmar que el análisis de los recursos fotográficos en la película objeto de estudio ha permitido una mayor comprensión del desarrollo narrativo, pues se ha puesto en evidencia la imbricación entre el contenido del relato y la forma del discurso.

La intersección entre cine y fotografía es innegable tanto en la historia del cine, como en la filmografía de Wes Anderson, quien accede a la memoria gráfica para construir la identidad de sus personajes y transmitir a los espectadores la intimidad a la que solo se llega mediante la fotografía. Las puestas en abismo, la autoconsciencia de la representación, las miradas a cámara y el recurso a emblemas de narración son algunos de los mecanismos de los que el director se vale para recordar a sus espectadores que les está relatando una historia, un cuento transformado en imágenes en movimiento, entre los que debemos incluir la constitución de la imagen fílmica mediante recursos fotográficos. Lo que para muchos supone forzar un distanciamiento entre el público y la historia, para el director se relaciona con mecanismos discursivos que le atraen como espectador (Seitz, 2013: 123). Así, *The French Dispatch* no es una película sobre una revista, sino una revista mostrada como película.

Referencias bibliográficas

ANDERSON, W. y MORRISON, S. (2021). The pilot light (Or: Missing Something Left Behind). A conversation between Wes Anderson and Susan Morrison. En Brendel, D. (Ed.) *An Editor's Burial* (pp. 7-24). Londres: Pushkin Press.

⁵ Traducción propia del original: «[u]nlike Anderson's previous heroes, the cast of "The French Dispatch" does not long for the past; they yearn for a reality that has never existed».

- ATARAMA-ROJAS, T. y VÍLCHEZ CHIROQUE, F. (2018). El uso del travelling como marca del estilo de Wes Anderson: análisis de *Academia Rushmore* (1998), *Los Tenenbaums: una familia de genios* (2001) y *El Gran Hotel Budapest* (2014). *Fotocinema*, 17, 321-342.
doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i17.5116
- BARRIENTOS BUENO, M. (2017). *Dentro del cuadro: 50 presencias pictóricas en el cine*. Barcelona: UOC.
- BARTHES, R. (2007). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, W. (2007). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- BOSCH, M. (2019). *We Are Animals: The Allegorical Potential of Animals in Wes Anderson's Isle of Dogs*. Trabajo de Fin de Máster. Faculty of Humanities, Leiden University. **<https://tinyurl.com/3yndsaam>**
- BRENDEL, D. (Ed.). (2021). *An Editor's Burial*. Londres: Pushkin Press.
- DE LA CALLE ROMERO, M. (2020). *Wes Anderson & la publicidad*. Análisis narrativo, estético y formal de la obra audiovisual publicitaria del cineasta Wes Anderson. Trabajo de Fin de Grado. Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación. Universidad de Valladolid.
<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/42309>
- CAMPION, A. (2019). *Learning from Wes Anderson: On Artificial Memory and Detail*. Trabajo de Fin de Grado. School of Architecture, Syracuse University. **https://surface.syr.edu/architecture_theses/441/**
- CANET, F. (2009). *Narrativa audiovisual: estrategias y recursos*. Madrid: Síntesis.
- CARUSO BELTRÁN, M.C. (2017). *Meticulosa genialidad. Análisis de la sintaxis visual de la imagen en los largometrajes de Wes Anderson del 2007 al 2017*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad Siglo 21, Argentina.
<https://repositorio.uesiglo21.edu.ar/handle/ues21/19868>
- CAVIEDES ÁLVIZ, M.A. (2020). *El gran hotel Budapest coloreado por Wes Anderson*. Trabajo de Fin de Grado. Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla. **<https://tinyurl.com/brv57e47>**
- CONTRERAS, F. (2017). Estudio sobre los planteamientos teóricos y metodológicos de los Estudios Visuales. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29(3), 483-499. **[dx.doi.org/10.5209/ARIS.55559](https://doi.org/10.5209/ARIS.55559)**
- CORBELLINI, C.A. (2018). *Wes Anderson y las nuevas tendencias. La dirección de arte artesanal en el cine postmoderno*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Palermo.
- CROWE, P. (2019). *When the alternative becomes hegemonic: A textual analysis of The Royal Tenenbaums*. Trabajo de Fin de Máster. University of Rhode Island.

- DELAUNAY, L. (2020). *La impronta arquitectónica en el cine independiente de Wes Anderson. Estudio de la mise-en-scène en un plano secuencia*. Trabajo de Fin de Grado. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid. <https://oa.upm.es/id/eprint/64712>
- DELEUZE, G. (1984). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- DURHAM, E. (2022). Wes Anderson's 'The French Dispatch' is the nostalgic film we need 2 years into de Covid-19 pandemic. *America. The Jesuit Review*. Disponible en: <https://www.americamagazine.org>
- EULALIA JIMÉNEZ, A. (2022). *Creación de espacios cinematográficos. La arquitectura de Wes Anderson*. Trabajo de Fin de Grado. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid. <https://oa.upm.es/id/eprint/69790>
- FERRERAS RODRÍGUEZ, J.G. y VIRGILIO LEITE, L. (2008). A vueltas con la alfabetización visual: lenguaje y significado en las películas de Wes Anderson. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 5, 248-287. <https://tinyurl.com/5atprdy5>
- GARCÍA GALÁN, A. (2021). *Las Fashion Films como nuevo formato para promocionar las firmas de moda. Wes Anderson*. Trabajo de Fin de Grado. Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla. <https://tinyurl.com/45hen2we>
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GÓMEZ-ISLA, J. (2019). Narrativas de ida y vuelta: apropiaciones, influencias y contaminaciones mutuas entre pintura, fotografía y cine. *Fonseca, Journal of Communication*, 19, 117-146. doi.org/10.14201/fjc201919117146
- GONZÁLEZ ESPINOSA DE LOS MONTEROS, B. (2022). *Arquitectos disfrazados de cineasta. De Ozu a Wes Anderson*. Trabajo de Fin de Grado. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid. <https://tinyurl.com/3fhhpzc6>
- JANTZI, M. (2022). *Setting the Scene: Cinematic Syntax as a Way of Forming Identity in the Generic City*. Trabajo de Fin de Máster. Dalhousie University. <https://tinyurl.com/29ha66h9>
- MIRA PASTOR, E. (2013). Movilidad/inmovilidad: iluminaciones recíprocas entre cine y fotografía. *Archivo de Arte Valenciano*, 94, 321-341. <https://tinyurl.com/2vtctc7z>
- PAREJO, N. (2012a). *El fotógrafo en el cine: re(presentaciones)*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.

- PAREJO, N. (2012b). La expresión de lo fotográfico en el cine. En ACLE VICENTE, D.; HERRERO GUTIÉRREZ, F.J. y GONZÁLEZ DE ÁVILA, M. (Coords.), *Expresión, análisis y crítica de los discursos audiovisuales: cine* (pp. 65-80). Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- PAREJO, N. (2010). La memoria fotográfica. *Memento. Ámbitos*, 19, 117-132.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16820577007>
- PAREJO JIMÉNEZ, N. y MANCEBO, N. (2007). La distancia fotográfica. En AMADOR CARRETERO, M.P.; ROBLEDANO ARILLO, J. y RUIZ FRANCO, M.R. (Coords.), *Quintas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología* (pp. 165-172). Madrid: Archiviana.
- PARMAR, D. (2020). *Framing and Composition in films of Wes Anderson*. Trabajo de Fin de Grado. Navrachana University.
- PÉREZ AVILÉS, B.M. (2019). *El diseño de producción como esencia de la propuesta estética de Wes Anderson*. Trabajo de Fin de Grado. Escuela de Cine, Universidad de las Artes, Ecuador.
<http://200.1.112.138:8080/handle/123456789/349>
- PÉREZ CEBOLLERO, M. (2018). *Recursos gráficos en el cine de Wes Anderson*. Trabajo de Fin de Grado. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid. **<https://oa.upm.es/id/eprint/49640>**
- PERREAULT, M. (2013). *Notes on the Politics of the Auteur: Stanley Kubrick, Wes Anderson, and the Spectator*. Independent Study Program. Colby College.
<https://digitalcommons.colby.edu/honorstheses/694/>
- QUESADA PINGARRÓN, A. (2020). *Dirigido por Wes Anderson: El estilo cinematográfico de Wes Anderson trasladado a la campaña publicitaria Tender Stories de Tous*. Trabajo de Fin de Grado. Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma de Barcelona.
<https://tinyurl.com/ybdk62ex>
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, E.; ESTEBAN, L. y VEGA, C. (2016). La idea del tiempo en fotografía y cine. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 12, 3-7.
doi.org/10.24310/Fotocinema.2016.v0i12.6033
- RYALL, M. (2015). *Trauma, Affect and Characterization in the Worlds of Wes Anderson*. Trabajo de Fin de Máster. School of English, Drama and Film, University College Dublin.
- SEITZ, M.Z. (2013). *The Wes Anderson Collection*. New York, USA: Abrams.
- SEITZ, M.Z. (2015). *The Grand Budapest Hotel: the Wes Anderson collection*. Nueva York: Abrams.
- SLATER, D. (1997). La fotografía doméstica y la cultura digital. En LISTER, M. (Comp.) *La imagen fotográfica en la cultura digital* (pp. 173-195). Barcelona: Paidós.
- SONTAG, S. (2007). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.

- TORO-PERALTA, K.A. y GRISALES-VARGAS, A.L. (2021). Postfotografía: de la imagen del mundo al mundo de las imágenes. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(3), 899-916. **[dx.doi.org/10.5209/aris.70435](https://doi.org/10.5209/aris.70435)**
- TURRIÓN RODRÍGUEZ, J. (2020). *Wes Anderson y la narrativa de lo visual. Análisis de caso: Moonrise Kingdom*. Trabajo de Fin de Grado. Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla.
<https://idus.us.es/handle/11441/101860>
- URTIAGA MARTÍNEZ, S. (2019). *Wes Anderson: Un primer acercamiento a su obra desde la fotografía*. Trabajo de Fin de Grado. Facultad de Ciencias Sociales Jurídicas y de la Comunicación. Universidad de Valladolid.
<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/36996>
- VICENTE, Á. (30 de octubre de 2021). Los periodistas de raza que inspiraron a Wes Anderson. *El País*. Disponible en: **<https://tinyurl.com/bddkp5e5>**
- VILLEGAS RODRÍGUEZ, D.Y. (2021). *Funciones estructurales, narrativas y genológicas del color en el cine de Wes Anderson*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad Autónoma Metropolitana.
<https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/handle/123456789/23275>
- ZUNZUNEGUI, S. (1995). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.