

**A vueltas con la alfabetización visual: lenguaje y significado
en las películas de Wes Anderson**

**José Gabriel Ferreras Rodríguez (Universidad de Murcia) y Lucimeire
Vergilio Leite (Pontificia Universidade Católica de São Paulo)**

A vueltas con la alfabetización visual: lenguaje y significado en las películas de Wes Anderson

Visual literacy again: language and meaning in Wes Anderson films.

José Gabriel Ferreras Rodríguez (Universidad de Murcia) y Lucimeire

Vergílio Leite (Pontificia Universidade Católica de São Paulo)

I/C - Revista Científica de
Información y Comunicación
2008, 5, pp-248-287

Resumen:

El presente artículo tiene por objetivo discutir algunos elementos del concepto de la alfabetización visual, aplicando, luego, las herramientas de análisis de imágenes a las películas de Wes Anderson, como ejemplos del manejo intencional de las imágenes para transmitir determinados significados.

Abstract:

The present article aims to discuss, firstly, some elements encompassed in the definition of visual literacy and, secondly, to apply some image analysis tools to Wes Anderson's movies, as examples of intentional pictorial organization so as to convey specific meanings.

Palabras clave:

Alfabetización visual / análisis cinematográfico / cine contemporáneo / Wes Anderson

Keywords:

Visual literacy / cinematographic analysis / contemporary cinema / Wes Anderson

Sumario:

1. Introducción
2. El ABC visual
3. La sintaxis andersoniana
4. Ampliando los límites de la alfabetización visual

Summary:

1. *Introduction*
2. *Visual ABC*
3. *Anderson's syntax*
4. *Enlarging visual literacy borders*

I. Introducción

Nadie cuestiona en el mundo actual la indudable preponderancia e ineluctabilidad de la alfabetización, del saber leer y escribir. Su propia difusión entre todas las personas de todas las clases sociales y en todo el mundo es considerada un reto y también una conquista. Siglos atrás, pocos podían leer y escribir bien. Hoy se espera que todos puedan dominar con un mínimo de destreza las fórmulas del lenguaje escrito. Eso implica un manejo básico de las capacidades de escritura y lectura, posiblemente algunas capacidades de reconocimientos metafóricos, aunque la producción artística o profesional realizada con la palabra sea para pocos, tal como siempre lo ha sido.

Llama la atención, no obstante, que hoy en día tantos chicos y adultos pasen más horas delante de la televisión que leyendo un libro y que sin embargo no se les enseñen herramientas funcionales de lectura de imágenes. Lo que desde fines de los años '60 vino a

denominarse "visual literacy", o alfabetización visual, se ha convertido en promesa y panfleto para académicos y especialistas diversos que reconocen y buscan la diseminación de la importancia crucial de enseñar a los niños las herramientas básicas con las que se componen las imágenes que ven a diario. Hasta entonces, aprender a leer imágenes no se había considerado necesario, a no ser que fuera desde el punto de vista artístico. Pero con el auge de la difusión de los medios de comunicación se consideró que esta alfabetización era imprescindible tanto para saber identificar todos los mensajes soportados en la comunicación audiovisual como para poder crear o decir utilizando esos lenguajes. Se empezó a considerar que, en una sociedad democrática, se debe saber leer los mensajes que a uno le llegan, para, de ese modo, desarrollar un espíritu crítico. Como señala Messaris (1998, p.70), si lo vemos de una forma optimista, la alfabetización visual puede servir para el desarrollo de la creatividad, ampliando la capacidad cognitiva de los individuos; pero de una forma pesimista, la alfabetización visual igualmente serviría como arma y escudo contra el bombardeo de imágenes de diversas índoles y propósitos que recibimos constantemente.

La idea de alfabetización visual supone que tal como aprendemos las reglas básicas de gramática, alfabeto, etc., que permiten que nos comuniquemos a través de la escritura, deberíamos también aprender las reglas elementales de la comunicación visual, sin que eso esté circunscrito a los especialistas del área, tal como la enseñanza de la escritura no se restringe a los literatos.

En este artículo, nuestro objetivo será presentar sumariamente algunas discusiones realizadas acerca de la alfabetización visual para luego, en la parte central, dedicarnos a la aplicación de herramientas de análisis de imágenes, más específicamente, las cinematográficas. Nos centraremos en las películas de un joven director norteamericano, Wes Anderson, como ejemplos del manejo intencional de las imágenes para transmitir determinados significados. La elección de sus películas está dada, por un lado, por la novedad que dicho realizador ha traído al cine contemporáneo, con una articulación sofisticada de forma y contenido; por otro lado, la escasa bibliografía académica dedicada a este director nos motivó a realizar, desde el enfoque de la alfabetización visual, un aporte modesto para el análisis de sus filmes.

2. El ABC visual

Hay amplio consenso entre académicos que afirman que la nuestra es una cultura visual, como nunca antes lo había sido, y la esencia de la alfabetización visual reside en ello, justamente. El acceso y la necesidad de las imágenes para la vida cotidiana resultan ineludibles, aunque detractores afirmen que la preponderancia de la imagen sobre la escritura viene a causar daños a la sociedad.

El primero en hablar de alfabetización visual fue John Debes, en 1969, refiriéndose a “un grupo de competencias visuales que un ser humano puede desarrollar a través de la mirada y, a la vez,

desarrollarlas e integrarlas con otras experiencias sensoriales" (citado por Avgerinou & Ericsson, 1997, p. 281). Desde entonces, el concepto fue trabajado por diferentes áreas dentro de la academia, centrándose en campos relacionados con la educación y la psicología, pero también la sociología y las artes. De hecho, el aspecto más valorable del concepto es su tendencia hacia la multidisciplinariedad, que lo enriquece pero que, a la vez, dificulta el consenso hacia una definición común.

Podemos afirmar que la alfabetización visual es antes una propuesta pedagógica, más que un abordaje teórico denso. De hecho, su densidad proviene de las áreas específicas que la estudian, antes que de una teoría propia conformada a través de la vinculación de conceptos y categorías analíticas propias. Pero ello no disminuye la relevancia del concepto abordado aquí. Avgerinou & Ericsson (1997) hicieron un interesante recorrido por la utilización de ese concepto y afirmaron que a partir de las diversas disciplinas que se han dedicado a la teorización de la alfabetización visual, hay una confluencia hacia tres categorías del concepto en tanto referencia a habilidades humanas, estrategias didácticas y divulgación de ideas. Vale mencionar que este artículo va a abordar más bien la segunda, y específicamente algunas estrategias para analizar la imagen cinematográfica. Los autores mencionados, a partir del estudio bibliográfico de diversos trabajos publicados hasta ese momento, se refieren a la clasificación realizada por Burbano y Pett en 1983, que

divide el concepto de “visual literacy” en construcción teórica y construcción práctica.

Los aspectos teóricos presentados por Avgerinou y Ericsson (1997) incluyen teorías de la *percepción visual*, es decir, la capacidad de aprender y resolver problemas y desarrollar el pensamiento crítico; *la investigación de los procesos hemisférico- cerebrales*, llamando la atención sobre la necesidad de que los educadores sepan reconocer la importancia de la participación del hemisferio derecho (que trata los procesos espaciales e intuitivos, al contrario que el izquierdo, que cuida de los procesos lingüísticos, analíticos y simbólicos) en el aprendizaje; igualmente, se ha comprobado que el recurso a la *iconografía visual*, su percepción y almacenamiento, son elementos importantes también para los procesos cognitivos y son poco usados y conocidos por los educadores; entre los diversos *estilos cognitivos* reconocidos, algunos son clave para la alfabetización visual pues comprueban que “los alumnos que poseen independencia de campo, que son visuales y reflexivos parecen tener un mejor desempeño escolar” (p. 285).

Hay un último aspecto teórico presentado por esos autores que nos interesa especialmente, que es *el lenguaje visual*. La idea central reside en que alguien que conozca los mecanismos del lenguaje visual será capaz no sólo de producir material visual, sino también de interpretar lo que se le muestra. Ellos citan a Debes y Williams (1978) que definen el lenguaje visual como “el uso intencional de signos culturalmente adquiridos en estándares culturalmente establecidos con propósitos de comunicación” (ibid, 1997: 285). Esa definición nos parece central por diferentes motivos.

Primero, que el uso de signos sea intencional tiene implicaciones claves para el análisis iconográfico y para estudios culturales y sociales: las imágenes nunca son producidas de forma ingenua. Citando a Althusser, Foucault (1995) afirma que si “no hay lecturas inocentes, deberíamos empezar por confesar de qué lecturas somos culpables” y eso es válido no sólo para la lectura del lenguaje escrito, sino también para el visual. Al elaborar un texto visual determinado, para el medio que sea, el realizador trae consigo sus propias perspectivas de mundo y es eso lo que va a transmitir en la imagen realizada.

Ni aun en un documental, una cámara puede transmitir una realidad neutral, libre de juicios. Morin llama la atención para eso al afirmar que el sujeto filmado intenta siempre “enmascarar el temor y la intimidación que nacen de la cámara”, realizando “esa casi imposibilidad de ser natural ante una mirada extra-lúcida” (Morin 2001, p. 43). Ya en una película de ficción, por más “realista” que el director quiera ser, la imagen es siempre una construcción, lo que implica la utilización de diversas técnicas propias del cine que están a su disposición y que él utilizará con mejor o peor destreza, pero siempre con alguna intención. Por lo tanto, la intencionalidad del lenguaje visual conlleva productos culturales densos que se verán plasmados en las imágenes y éste es el segundo motivo de nuestro interés por el concepto, vinculado a los “estándares culturalmente establecidos” presente en la definición dada.

La construcción de lo visual es también una construcción social, pautada por cómo una determinada sociedad se ve a sí misma y a los otros en una determinada época. Por eso, el tiempo y el espacio son categorías claves no sólo para el análisis de la propia imagen, sino también de la imagen como producto social. Al reconocer la imagen como una construcción intencional y pautada por estándares culturales, la alfabetización visual, en tanto área de divulgación de la enseñanza del lenguaje visual, se afirma como una disciplina que provee herramientas para el análisis de la imagen así como del mundo que nos rodea.

Higgins (2006) señala que el alfabetizado visual “no sólo verá una imagen en movimiento, sino que pregunta CÓMO dicha imagen funciona y POR QUÉ ella tiene tal forma” (p.1). Un aspecto interesante señalado por este autor es que además de las decisiones artísticas de los directores, están también otras que involucran la tecnología disponible, la economía, cuestiones de poder dentro de la industria en cuestión, así como suposiciones acerca del gusto general. El ojo educado puede aprender a detectar cuestiones de ese tipo. Higgins hace un estudio histórico específico del empleo del Technicolor a mediados de siglo XX, mostrando cómo las decisiones de la empresa que monopolizaba la tecnología iban a determinar los colores aplicados a la película. Así, la empresa se pautaba por cuatro principios generales, tal como él lo menciona: "esquemas de color coordinados con el humor o tono de la acción dramática; evitar el uso excesivo de colores brillantes y saturados; el contraste de color debería enfatizar la información importante de la narrativa; el diseño de color debería centrarse en la estrella femenina de la

película" (p. 4). De esta forma, vemos cómo las intenciones son plasmadas en un filme en tanto decisiones artísticas también circunscriptas al desarrollo tecnológico y social vigente y, además, que ello no ha quedado en la historia de mediados del siglo pasado, sino que permanece hasta hoy. Wes Anderson, por ejemplo, como veremos más abajo, hará un uso muy consciente del color para transmitir determinados significados y lograr un determinado efecto emocional.

Algo clave para la comprensión de las imágenes es que, no importa a qué se destinen, siempre tienen un componente analógico (Messaris, 1998), pues la imagen busca una determinada semejanza (o analogía) con el mundo real. Sin embargo, eso no se hace a través de una búsqueda de identidad exacta o mimética con lo real. Vale recordar que la *mimesis*, ya como había dicho Aristóteles, pasa por recortar partes de lo real y estilizarlas a través del arte; la historia tenía que ver con lo universal, mientras que el arte se dedicaba a lo particular. Él mismo, además, había llamado la atención hacia la preponderancia de la forma sobre el contenido, y vale decir que todo lo que él dijo con respecto al arte y la tragedia en su tiempo, vale también hoy para el análisis de la imagen.

La analogía se hace, por ende, no sólo mediante una búsqueda de semejanza idéntica con lo real, sino de creación de una realidad propia de la imagen que pueda interpelar al sujeto: el sujeto pasa a existir como tal a partir de esa interpelación, porque en ella se reconoce. Así, el cine también recurre a la memoria individual y colectiva

para generar determinadas emociones. En una película de guerra se movilizan aspectos inculcados socialmente, que obtendrán respuestas diferentes en diferentes lugares y épocas. Los filmes de Wes Anderson, como veremos más adelante, tienen sus estrategias propias de movilización de emociones profundas, sin recurrir a las herramientas que el *mainstream cinema* utiliza para el mismo propósito.

Lo que nos parece clave, y que es también el centro del presente estudio, es cómo la *forma* se impone sobre el contenido en tanto moldeadora de los significados que son transmitidos por un determinado mensaje visual. Las decisiones intencionales de los realizadores, más específicamente del director, ya ciñéndonos a lo que vamos a estudiar, se refieren a la forma, a las herramientas que utiliza para que una imagen quede como él quiere. En la alfabetización visual, la forma es comparada a la gramática y otros elementos de la lengua escrita. Jean-Claude Carrière es tajante al decir que “no existe nada, actualmente, que se asemeje a una gramática cinematográfica clara y confiable” (1995, p.31) aludiendo al flujo siempre cambiante que es el lenguaje del cine. Que eso sea así no nos impide, no obstante, buscar elementos de esa gramática, teniendo en cuenta cómo es hoy el lenguaje cinematográfico y, más aún, apoyándonos en un trabajo determinado.

En la siguiente parte del artículo, analizaremos algunas de las principales figuras de estilo o elementos de vocabulario que aparecen en las películas de Wes Anderson, intentando determinar el significado, el sentido o el efecto particular que busca provocar a través de su utilización. Como marco de referencia para el análisis se

seguirán las nociones expuestas por Miquel Porter (1994), Ramón Carmona (1993) y Donis A. Dondis (2003).

3. La *sintaxis andersoniana*

Wes Anderson (Houston, Texas, 1969) es un director de carrera relativamente corta todavía y cuyo nombre aún no es demasiado conocido entre el gran público, pero que, desde su primera película, ha logrado despertar un enorme entusiasmo crítico a nivel internacional y que parece llamado a ser en un futuro cercano uno de los grandes nombres del cine americano. Su cine se ha distinguido, hasta el momento, por interesarse en temáticas relacionadas con los conflictos familiares y por la creación de mundos muy personales y surrealistas en los que habitan unos personajes con un tinte distintivamente melancólico, marcados por la impronta de grandes pérdidas y búsqueda de reparación y, además, a menudo dotados de características (vestuario, diálogos) que los hacen extravagantes, pero sobre los que Anderson vierte una mirada siempre humana y comprensiva. Las películas de este director son vendidas esencialmente como comedias, pero dan lugar a un tipo de comedias muy particulares que podríamos denominar como “comedias melancólicas”, caracterizadas por el profundo sustrato dramático que las recorre y que han llevado a más de un crítico a preguntarse si se trata en realidad de dramas disfrazados de comedia o de comedias disfrazadas de drama.

Como director, Wes Anderson trata con sumo cuidado y precisión el aspecto visual de sus películas y, a lo largo de su carrera, ha desarrollado un lenguaje, un vocabulario visual propio y característico que es fácilmente reconocible y que sigue enriqueciéndose película tras película. Si en el caso de un escritor hablamos de su utilización de repeticiones, adjetivos, paralelismos sintácticos, comparaciones, hipérbolos, efectos rítmicos, digresiones, etc., en el caso de un director de cine, los elementos primordiales de vocabulario están referidos a conceptos diversos que rigen en la planificación y la puesta en escena de una película: el encuadre y la composición visual, la división en planos, la altura de la cámara, las lentes fotográficas, los movimientos de cámara, el formato cinematográfico, el montaje —entendido éste como uno de los criterios fundamentales en la organización narrativa y no un simple proceso mecánico—, el color y la composición visual, el sonido. Esos son algunos de los instrumentos y herramientas lingüísticas con las que cuenta el cineasta para contar su historia y para afectar emocionalmente al espectador y son los que vamos a ver a continuación aplicados al cine de Wes Anderson.

Vamos a empezar por el concepto de *encuadre* que, en términos cinematográficos, determina la porción de espacio de la realidad seleccionada dentro del marco del visor y que quedará impresa sobre la película. El arte de disponer los elementos dentro de dicho encuadre, de modo que adquieran una determinada expresividad, es lo que se denomina “composición”, en cine igual que en fotografía o en pintura. Con el encuadre y su composición, como

señala Miquel Porter (1994, p. 26), se obtiene un primer elemento determinante de un estilo.

Desde el punto de vista del encuadre, el cine de Wes Anderson muestra una gran predilección por la composición frontal. Con mucha frecuencia, en sus películas nos encontramos ante imágenes frontales de los personajes, en las que éstos no necesariamente miran “directamente” a la cámara (es decir, no se trata de planos subjetivos del personaje interlocutor), pero sí ocurre que sus miradas pasan muy cerca del centro del objetivo. Esta constante visual ha sido interpretada (Yáñez, 2005) como un síntoma de la influencia en el director de otras artes, en concreto una predilección por el retrato que nos remite al terreno de lo pictórico y lo fotográfico (los retratos pictóricos o fotográficos son un elemento recurrente en las abarrotadas imágenes andersonianas), o también una concepción teatral del escenario, con la frontalidad del punto de vista que éste impone (hay igualmente en sus películas un juego constante y muy rico de apariciones y desapariciones de personajes por los laterales del encuadre, y, no por casualidad, en *Rushmore* los distintos capítulos comienzan con la apertura de una cortina teatral). Igualmente, nos encontramos a menudo en sus películas con composiciones simétricas y con gran profundidad de campo.

En ambos casos, tanto en el caso de la utilización de composiciones predominantemente frontales como en el del uso de la simetría, Wes Anderson parece aspirar a enfatizar la distancia entre el mundo real y ese mundo particular en el que habitan sus personajes,

parece buscar una desnaturalización del mundo que los rodea y su adaptación a unas reglas propias, en las que todo se ordena para la película.

Todo encuadre, además, presupone una limitación del mundo referencial, de modo que objetos situados en el mundo real infinito, al quedar reducidos al espacio limitado de una imagen, funcionan en una interdependencia expresiva que no existía fuera de dicha imagen (lo que se puede denominar como “interacción de las partes”). Wes Anderson demuestra también una gran capacidad de observación psicológica a la hora de colocar a sus actores y personajes dentro del cuadro para transmitir metafóricamente el tipo de relación que mantienen, jugando con la relación semántica que su aparición dentro de un mismo encuadre provoca: más cerca uno de otro cuando hay confianza, más alejados entre sí cuando ésta no existe, etc. Un ejemplo de esto podemos encontrarlo en una escena de *Rushmore*, en la que el protagonista, Max Fischer, después de haber sido expulsado de la escuela, se reencuentra un día con la profesora Cross en su antigua escuela¹. Max y la profesora habían tenido un fuerte desencuentro después de un comportamiento rudo del primero con ella y su acompañante en una cena, y, al comienzo de la escena, Wes Anderson los sitúa en plano medio largo en los

1 *Rushmore*, la segunda película de Wes Anderson, narra la historia de Max Fischer (Jasón Schwartzman), el hijo de un barbero que estudia en medio de muchos niños ricos en la prestigiosa Academia Rushmore, una de las escuelas más exclusivas del país. Editor del periódico de la escuela, capitán y presidente de numerosos clubs y sociedades, Max es también uno de los peores alumnos en la historia de Rushmore y vive bajo la amenaza constante de ser expulsado. Al comienzo de la historia, Max se enamora de la elegante profesora Miss Cross (Olivia Williams), pero su conquista se ve frustrada cuando se entera de que su amigo, el Sr. Blume (Bill Murray), un infeliz millonario que ayuda a financiar la escuela, también intenta conquistar el amor de la señorita Cross.

extremos opuestos del encuadre, remarcando todo el espacio que les separa entre medias, lo que le sirve para subrayar expresivamente la distancia psicológica que en ese momento les separa. Después de que Max le enseña a la profesora un libro que había pertenecido al marido fallecido de ésta, sin embargo, ella vuelve a acercarse a él y entonces Anderson termina la secuencia con un plano de sus rostros muy cerca el uno del otro en el encuadre, marcando de este modo, por contraste con el anterior plano, la recuperación de la calidez en la relación. Vemos, así, como un director es capaz de transmitir sensaciones, implicaciones psicológicas profundas, a través de las herramientas de las que dispone para construir su texto, es decir, su imagen.

Los objetos cobran un papel renovado dentro del encuadre propuesto por Wes Anderson, donde distintos elementos del decorado son posicionados estratégicamente, por ejemplo, para separar visualmente a dos personajes y, así, sugerir nuevamente su distanciamiento emocional. Éste es el caso de otra secuencia de *Rushmore*, en la que la profesora Cross y Max dan de comer a unos peces en la escuela. Mientras echan comida en las peceras y conversan, Anderson les acompaña con un travelling lateral desde el otro lado de las ventanas de la clase. Justo después de que la profesora menciona que está casada, Anderson detiene la cámara en un punto en que Max queda a un lado del marco de una de las ventanas y la profesora al otro, marcando en ese momento la falla que se ha abierto dentro del enamorado Max hacia ella. Igualmente,

durante una secuencia muy posterior, en la que Max visita a la profesora durante su trabajo con los niños pequeños y lamenta que ella no asistiera a la inauguración de un acuario a la que había estado invitada, un poste de madera en una de las instalaciones de la escuela divide en dos el encuadre y separa a los personajes, enfatizando la distancia que la profesora todavía mantiene respecto al protagonista. Sólo al final del filme, cuando entre los dos personajes se produce un momento de reconciliación, Wes Anderson cambia de estrategia y, en lugar de utilizar un poste o cualquier otro elemento para separarlos, los enmarca juntos dentro del mismo espacio gracias a un marco al fondo del decorado.

El encuadre es, por lo tanto, uno de los elementos más cruciales para analizar una imagen, desde el punto de vista de la alfabetización visual, porque al elegir una determinada porción de la realidad sobre otras el director hace una elección estética y, por ende, también cultural y política. Al mostrar ciertos aspectos de la cultura y disponerlos en una composición que le otorgará estilo específico a la obra el realizador inserta su propia obra en un período socio-histórico pero, además, la sella con su personalidad y, como es el caso de Wes Anderson, genialidad. La sensibilidad de Anderson está no sólo en conocer muy bien los instrumentos de los que dispone, sino además conocer rasgos psicológicos atractivos y, finalmente, poder plasmarlos, con sus herramientas, en la pantalla.

Otro elemento de la gramática visual que nos parece esencial al analizar una imagen es la *escala de planos*. La definición de los distintos tipos de plano convencionales se hace a partir de una escala antropomórfica y determina el tamaño de los sujetos dentro

del cuadro. Aunque hay infinidad de posibilidades, se suelen considerar tres grandes familias: los planos generales, los planos medios y los primeros planos. Conforme se va reduciendo el arco de cobertura y la cámara se va acercando más al sujeto, se realza el código gestual y se va incrementando la intensidad psicológica de la imagen mediante un acercamiento del espectador a la imagen y, por ende, una mayor posibilidad de empatía, aunque cada vez se refleje una porción de realidad más pequeña. Así, desde un plano general, en el que el espacio domina por completo la imagen, llegamos en el extremo opuesto hasta un primer plano, que favorecen nuestra penetración en la intimidad del fotografiado, el descubrimiento de su estado de ánimo o incluso la búsqueda de su pensamiento.

Wes Anderson es consciente del diferente valor dramático y de la diferente intensidad emocional que tiene cada tipo de plano y en sus películas es posible observar siempre una inteligente utilización de los distintos tamaños a la hora de cubrir visualmente una escena. Es posible escoger cualquier escena al azar de una de sus películas para intentar demostrar esto. Tomando de nuevo *Rushmore* como ejemplo, podemos detenernos a efectos del presente análisis en una secuencia que acontece en la biblioteca de la escuela, relativamente al comienzo del filme, cuando Max, que ha quedado prendado por la profesora, la asiste en todo momento mientras ésta corrige unas redacciones de sus alumnos. La secuencia plantea el momento en que la profesora cobra conciencia del interés de Max por ella y pretende mostrarle la evidencia de que no hay ninguna posibilidad

de una relación entre ellos dos. A lo largo de la misma, Wes Anderson recurre principalmente al plano medio de cada uno de los personajes, con el fin de dar cierta importancia en la imagen al rostro de los protagonistas, pero sin dejar de aportar detalles de la situación contextual en que se encuentran. De este modo, el uso puntual que hace en dos ocasiones durante la secuencia del primer plano viene a introducir unos matices emocionales adicionales y a enfatizar la dimensión dramática de cada uno de esos momentos de una manera que se advierte perfectamente estudiada. Esto se produce en un momento con Max, para advertir el dolor que le ha producido el comentario de la profesora Cross, y en otro momento con la misma profesora, después de que Max vuelva a interesarle una vez más con sus ideas. El corte de Wes Anderson en cada uno de estos casos a un primer plano contiene para su director toda la carga emocional buscada y sirve para realzar de un modo casi subliminal la emoción de una réplica o de una frase de diálogo que, de otro modo, no tendrían la misma importancia.

Podemos apreciar lo mismo en el uso de los primeros planos que se hace, por ejemplo, en *The Darjeeling Limited*, una película en la que Wes Anderson reserva su utilización de los mismos prácticamente para un par de secuencias muy puntuales². La mayor parte de la

² En *The Darjeeling Limited*, Francis (Owen Wilson), Peter (Adrien Brody) y Jack (Jason Schwartzman) son tres hermanos americanos que se han ido distanciando con el paso del tiempo y no se hablan desde hace un año. La muerte de su padre los reúne de nuevo y de ese reencuentro surge la idea de realizar un viaje en tren atravesando India con el plan de conocerse a sí mismos y estrechar las relaciones entre ellos. La búsqueda espiritual rápidamente sale de su curso y su comportamiento en el tren llega hasta tal extremo que son obligados a apearse del mismo, quedándose solos en medio del desierto con once maletas, una impresora y una lámpara. A partir de aquí comienza un nuevo viaje, que pasa por ir a la búsqueda de su madre (Anjelica Huston) en ese país.

película está rodada en planos medios, salvo por dos momentos cruciales. Uno, cuando los hermanos protagonistas y su madre se reencuentran en el tramo final del filme y organizan una sesión para expresar sus sentimientos sin utilizar palabras, sólo mediante gestos. Reunidos por primera vez después de bastante tiempo, y en conflicto después de que la madre no hubiera asistido al funeral del padre un año antes, la secuencia está cargada de una emoción que Wes subraya mediante el empleo de primeros planos de cada uno de los personajes prácticamente por primera vez en la película. Y lo mismo sucede justo antes del final, cuando los tres hermanos han vuelto a coger un tren y, dentro de su vagón, entregan sus pasaportes a Francis, momento que refleja la confianza recobrada entre los protagonistas y que de nuevo Wes Anderson subraya mediante el uso de primeros planos de cada uno de ellos, explorando la expresión de serenidad que sus rostros han recuperado. La escasa utilización del primer plano en la película hace que cuando éste es por fin utilizado, el impacto dramático y emocional de estas imágenes se ve aumentado muy notablemente.

Otro aspecto interesante al detenernos en la lectura de una imagen es la *altura de la cámara*, refiriéndonos al nivel de la cámara respecto a la mirada del retratado (tomando como referencia la altura de un adulto de estatura media). Aunque existen infinitas posibilidades también, el uso ha introducido unas convenciones para denominar las situaciones más frecuentes: picado (cuando la cámara se sitúa por encima de la mirada del sujeto), normal (cuando la

cámara y el sujeto están a la misma altura), contrapicado (cuando se contempla a la persona desde abajo), cenital (cuando hacemos coincidir el eje óptico con la perpendicular al suelo), nadir (cuando llevamos el contrapicado a su máximo extremo). Dependiendo de cada una de las posiciones, el sujeto fotografiado será empequeñecido, engrandecido, aislado o muchas otras posibilidades, aunque el uso de cada una de estas posiciones de cámara puede estar motivado por muy diferentes razones. El picado resta autoridad al que retrata y nos coloca, por lo general, en una situación de dominio psicológico sobre él. El contrapicado nos coloca en una situación desventajosa respecto al tema, y otorga potencia y autoridad al retratado. Con el plano cenital logramos dar información acerca del entorno, mientras que datos como la identidad del sujeto quedan ocultos. Y con el plano nadir podemos abarcar eficazmente elementos arquitectónicos que quedan por encima de nosotros (bóvedas, techos, etc.).

En las películas de Wes Anderson se observa una predominancia de la altura de cámara normal, casi siempre al nivel de los ojos de los personajes. Es bastante infrecuente encontrar picados o contrapicados en sus películas y, cuando esto sucede, casi siempre responden al punto de vista subjetivo de algún personaje que mira hacia arriba o hacia abajo. De vez en cuando encontramos algún plano cenital, como en *Rushmore*, cuando el personaje de Herman Blume se dispone a tirarse a la piscina durante una fiesta en su casa. Pero no es una situación de cámara muy común en el cine de Wes Anderson. En general, es posible advertir que la altura de la cámara es un elemento que él liga enormemente a la subjetividad de

los personajes y del que se sirve precisamente para introducir una voz en “primera persona” en la narración. Ya se trate de un plano picado, contrapicado, cenital o nadir, la altura de la cámara suele responder al punto de vista que se quiere reflejar de un determinado personaje y, por lo tanto, está ligada a la transmisión de una subjetividad y la posibilidad del espectador para sentirse dentro de la cabeza de un personaje, de ocupar su posición y poder identificarse con él. Esto, para la alfabetización visual, tendrá implicaciones cruciales si pensamos en el análisis de la imagen como un producto cultural.

Un tipo de plano muy característico de las películas de Wes Anderson que implica la altura de cámara es aquel en que, desde el punto de vista de un personaje, vemos lo que éste tiene frente a él, ya se trate de los objetos en una mesa, en una bandeja, lo que lleva en la mano, etc. Es posible evocar, a este respecto, los planos reiterados de la bandeja de la azafata del tren en *The Darjeeling Limited*, con los refrescos, los snacks y la decoración de pétalos rojos. O, igualmente, los planos de la maleta de Jack, que se convierten casi en un *leit-motiv* a lo largo del filme y del cortometraje que lo antecede, *Hotel Chevalier*. En todos estos casos, la cámara adopta el punto de vista del personaje frente al objeto, dentro de cuya cabeza (y pensamientos) nos sitúa el director. Pero antes de acabar este apartado merece la pena mencionar uno de los pocos, sino el único, plano nadir de toda la filmografía de Wes Anderson, un tipo de plano realmente poco habitual de encontrar en general en ninguna

película, dado que no es fácil de dar con una situación en la que este punto de vista pueda emplearse con personas. Wes Anderson lo utiliza de nuevo, precisamente, para reproducir el punto de vista subjetivo de un personaje, cuando, en *The Darjeeling Limited*, el personaje de Jason Schwartzman toca una campana justo encima de su cabeza al pasar bajo una puerta para entrar a un monasterio.

Sin querer entrar en cuestiones demasiado técnicas referentes a las *lentes fotográficas*, enfocando aún los aspectos que pueden ser relevantes para una análisis de la imagen a partir de la alfabetización visual, sí podemos detenernos brevemente en la importancia que para un director de cine puede tener el trabajo con los diferentes tipos de objetivos que todo cineasta tiene a su disposición. Podemos distinguir básicamente tres grupos de familias de objetivos, en función de los cuales se modifica el campo de visión que se quiere mostrar y la profundidad de campo de la imagen. Nos encontramos con las focales normales, que proporcionan la máxima realidad posible de la reproducción; con las focales largas (o teleobjetivos), que disminuyen el ángulo de visión y la profundidad de campo, y, en consecuencia, contraen los planos dentro del cuadro y limitan la sensación de volumen; y las focales cortas (o grandes angulares), que proporcionan un mayor ángulo de visión y una mayor profundidad de campo, al tiempo que distorsionan la imagen pudiendo provocar fuertes aberraciones de curvatura de las líneas horizontales y verticales.

Ya hemos mencionado el interés de Wes Anderson por crear mundos con un toque artificial en el que sucedan sus historias y se ubiquen sus personajes. Pues bien, uno de los elementos

fundamentales que el director parece utilizar para lograr este propósito parece ser su afición a utilizar focales cortas en sus imágenes, que ejercen una intensa deformación sobre lo filmado y convierten en plásticas curvas las líneas horizontales y verticales, sobre todo en las zonas periféricas de la imagen. A Wes Anderson no sólo no parece importarle esta deformación de la imagen que consigue con el gran angular, sino que parece evidente que la busca y la prefiere, en la medida en que inyecta ese añadido de artificialidad que hemos comentado. Sólo en su última película, *The Darjeeling Limited*, Anderson parece interesado en la utilización más frecuente de las lentes largas, que aplastan y contraen el espacio, quizás para mejor transmitir el ambiente abigarrado y ajetreado de las calles y espacios de la India, en los que los personajes se sienten siempre rodeados de gente. También podemos observar que las utiliza para crear un efecto casi “documental” en algunos momentos, como cuando los hermanos llegan a la ciudad, y Anderson, filmando la acción desde cierta distancia en lo alto de un edificio, los encuadra con lentes teleobjetivo como si la acción se estuviera desarrollando realmente y las personas en ese lugar no supieran que se está llevando a cabo el rodaje de una película.

Dentro del lenguaje cinematográfico, un elemento fundamental es el que atañe al *movimiento de la cámara*. Según Miquel Porter (1994, p.34), los principales movimientos resultan de cuatro distintas posibilidades: los que ocurren en el interior de la cámara (cámara lenta y cámara rápida), los que ocurren por el giro

de ésta sobre su eje (panorámica), los derivados de la traslación de la cámara (*travelling*) y, finalmente, los ocasionados por una variación de la focal de la cámara (*zoom*). Todos ellos alcanzan diferentes resultados expresivos. Así, cuando la cámara está fija, se guarda una cierta distancia con respecto a lo que se narra (personajes, objetos y situaciones se presentan como vistos desde una ventana abierta al mundo), mientras que cuando la cámara es dinámica se provoca una sensación de intensa participación, de perfección de la mirada, de un narrador omnisciente que va dirigiendo nuestra atención.

A Wes Anderson le gusta planificar a menudo mediante planos perfectamente estáticos, en los que la acción se fragmenta en distintos encuadres y la cámara adopta una posición fija y sólida respecto a aquello que retrata en cada uno de ellos. Pero, igualmente, junto a esta tendencia, es posible apreciar en su cine una fuerte inclinación hacia la planificación mediante movimientos de cámara. Los *travellings* gustan al público receptor porque les hace ser espectador cercano de los hechos, casi co-protagonistas del relato. Las películas de Wes abundan, por ejemplo, en movimientos de cámara muy cortos, simplemente acompañando a un personaje cuando se sienta o se levanta de algún sitio, o cuando se mueve lateralmente hacia otro. En esos cortos trayectos de la cámara acompañando a los personajes, Anderson nos está colocando en la piel de los mismos, como si ellos “movieran” el plano. Ésta es una cuestión interesante a tener en cuenta, cuando pensamos en la alfabetización visual, porque los movimientos de cámara del director a menudo tienen que ver con el punto de vista del personaje de la

película o con su estado emocional y suelen tener un marcado carácter subjetivo.

Wes Anderson con frecuencia utiliza también los movimientos de cámara para filmar secuencias largas sin cortes de montaje, pasando de unos personajes a otros, por ejemplo, a través de repetidos barridos que van y vuelven dentro de una misma escena. El barrido es en realidad una panorámica efectuada de forma rápida, y otorga una sensación de vértigo y velocidad que reproduce bastante bien el movimiento ocular. Mediante muchos de estos movimientos, Anderson describe trayectorias lineales, de derecha a izquierda, de arriba abajo, etc., con las que, en efecto, parece aspirar a retratar el mundo del mismo modo en que éste sería captado por una mirada humana, por los ojos de una persona que fuera desplazando su mirada sobre todo aquello que acontece. Y, del mismo modo, parece que él se sirve de estos movimientos casi como para dar un orden al espacio, vale decir, un orden artificial que también ayuda a desnaturalizar lo que vemos: la coreografía perfecta de los movimientos de cámara con los movimientos, salidas, entradas, desplazamientos, etc., de los actores enfrenta en todo momento al espectador con una fuerte artificialidad.

Pero un aspecto relacionado con la cuestión del movimiento es también el de la estabilidad de la cámara en este tipo de planos. En el caso de los *travellings*, lo más habitual en las películas de Wes Anderson es que la cámara se sitúe sobre un carrito o sobre una grúa, que al deslizarse sobre vías o ruedas, realiza movimientos

fluidos. En otras ocasiones, sin embargo, un operador carga con la cámara sobre el hombro, lo que siempre va da lugar a una cierta inestabilidad del encuadre. Wes Anderson combina ambas situaciones en sus películas y el efecto es totalmente deliberado por parte de su director. En *Rushmore*, por ejemplo, utiliza cámara en mano cuando termina la representación teatral que Max dirige a partir de la película *Serpico*, en un plano en el que vemos a Max y al actor protagonista de su obra regresar a los camerinos por un pasillo. El uso de la cámara en mano señala el *crescendo* de la tensión que finalmente estalla en ese momento entre Max, molesto porque el actor olvidó una línea de su guión, y el actor, molesto porque Max insista en reprocharle precisamente eso. Y en *Los Tenenbaums*, Anderson utiliza también la cámara en mano, por ejemplo, durante la escena introductoria de Chas, en la que éste hace un ensayo de evacuación de la casa en que vive con sus dos hijos³. La cámara en mano traduce bien el caos de la situación, y, de un modo más simbólico, el caos emocional del personaje, en plena crisis nerviosa después de la muerte de su mujer.

Hay finalmente otro tipo de movimientos que podríamos decir que ocurren en el interior de la cámara y que afectan a la velocidad con la que la película circula dentro de la misma. En este

³ *Los Tenenbaums* cuenta la historia de una familia neoyorquina, en la que Royal Tenenbaum (Gene Hackman) y su mujer Etheline (Anjelica Huton) han tenido tres hijos –Chas (Ben Stiller), Richie (Luke Wilson) y Margot (Gwyneth Paltrow)- y se han separado. Los hijos han brillado desde que eran jóvenes en los más diversos ámbitos, pero al comienzo del filme se encuentran en situaciones de crisis y de fracaso. El padre, Royal Tenenbaum, abandonó a la familia hace quince años y ahora vuelve, fingiendo un cáncer de estómago, para recuperar el calor filial y conyugal. A lo largo de seis semanas indagará en las personalidades de cada uno de sus vástagos, intentará reconquistar a su mujer e intentará conocer a los dos nietos que Chas había intentado mantener alejados de su influencia.

caso, el aparato de filmación puede generar dos movimientos posibles, la cámara lenta y el acelerado o cámara rápida, en distintos grados posibles. Los cineastas juegan con las distintas velocidades de cámara desde hace mucho tiempo y Wes Anderson ha convertido en particular los planos a cámara lenta en una de sus principales señas de identidad como cineasta. No es casualidad, por ejemplo, que todas sus películas salvo la última, *The Darjeeling Limited*, se cierren con planos a cámara lenta. Pero incluso en *Darjeeling* hay un plano a cámara lenta crucial muy cerca del final, cuando los tres hermanos logran subirse de nuevo a un tren igual que habíamos visto hacer a Peter al comienzo de la película. La cámara lenta, en momentos como esos, rodea de un *pathos* enorme a esos mismos personajes que habíamos visto como excéntricos en muchos otros momentos, y de repente parece radiografiar el dolor o la tristeza acumulada con la que cargan y que queda expuesta y desnuda para que el espectador la vea.

Igualmente interesante para la alfabetización visual es el *formato cinematográfico*. Éste viene definido por su ratio, que expresa la relación entre el lado vertical y el lado horizontal de una imagen. Los formatos cinematográficos se pueden dividir básicamente en dos grupos: los cuadrados y los panorámicos o rectangulares. Los formatos “cuadrados” son los característicos de los comienzos y la época clásica del cine. Los formatos anamórficos surgen alrededor de los años 50, como una estrategia comercial para intentar hacer el cine más espectacular y frenar el impacto económico de la llegada

de la televisión a los hogares, que se presumía iba a provocar un descenso en la asistencia de público a las salas. Este tipo de formatos están basados en el empleo de lentes anamórficas, que comprimen lateralmente la imagen durante el rodaje y luego en la proyección la desanamorfizan para lograr una espectacular ratio.

Wes Anderson ha rodado todas sus películas salvo la primera en formato anamórfico, y a día de hoy puede considerársele como uno de los directores que lo emplean de un modo más expresivo e interesante. El formato influye lógicamente en la composición: no es lo mismo componer en un formato que en otro, las dimensiones, las proporciones son muy diferentes. El formato anamórfico, por ejemplo, proporciona al cineasta una mayor porción de “lienzo” para llenar. Y quizás sea éste uno de los motivos principales por los que Wes Anderson lo ha convertido en su formato favorito. Y es que una de sus principales características como cineasta y estilista se ve enormemente favorecida por la utilización de este formato: su obsesión por abarrotar la mayoría de encuadres de sus películas con mil detalles. Se ha dicho que Anderson trabaja sus imágenes casi como un miniaturista, colocando multitud de elementos dentro de ellos y esperando que el espectador pueda haber apreciado el conjunto de ellos sólo después de un tercer o cuarto visionado de sus películas. No por casualidad, su primera y única película rodada en un formato más cuadrado, *Bottle Rocket*, no manifiesta el mismo impulso “miniaturista” que es posible detectar en todos los demás filmes que el director ha realizado.

Podría decirse, además, que el formato rectangular permite al director equiparar aún más la “escena” cinematográfica con la

“escena teatral”, de acuerdo con ese impulso por acercar ambas formas artísticas que es posible percibir con insistencia en todos sus trabajos, y a menudo encontramos de hecho secuencias ambientadas en un teatro (desde *Rushmore* hasta *Life Aquatic*) y planos del escenario tomados frontalmente a éste, en los que la horizontalidad de la imagen cinematográfica se adapta a la perfección a la de la representación teatral. En general, esta obsesión de Wes Anderson por realzar la artificialidad de su puesta en escena es uno de los aspectos por los cuales su cine ha sido más criticado, como si diera preponderancia al estilo sobre la sustancia y los detalles se interpusieran en la historia y entre el espectador y los personajes. Al contrario de otros virtuosos, sin embargo, cabe insistir en que Wes Anderson no hace películas de imágenes: su visión no incita a anteponer la forma sobre el fondo, sino que la técnica está siempre puesta al servicio de contar una historia y traducir unas emociones.

El *montaje* va a ser otro aspecto de la gramática cinematográfica que nos parece fundamental para analizar una imagen. Cuando hablamos de cine, una cosa es el montaje mecánico, que es la operación simplemente de ensamblaje de los fragmentos rodados, que puede realizar un técnico especialista, en un orden que corresponde a la voluntad de los guionistas o autores del filme. Y otra cosa diferente es el montaje creativo, es decir la cadencia y ritmo con que se unen los fragmentos y se mantiene el interés, dando un valor añadido de artísticidad, y que suele supervisar el director. Los grandes creadores supervisan tal tarea o se encargan ellos

mismos de ella y Wes Anderson (que ha contado con tres montadores diferentes a lo largo de su carrera, Dylan Tichenor, David Moritz y Andrew Weisblum), no es una excepción. El montaje, en este sentido, puede ser un montaje invisible, transparente, o puede ser un montaje a base de cortes que llamen la atención sobre sí mismos, que rompan las reglas de la continuidad entre planos e introduzcan una ruptura que puede traducir algún efecto determinado dentro de la historia.

En principio, el montaje en las películas de Wes Anderson se limita a mostrar la acción y a transmitir las emociones del modo más comprensible para el espectador, sin buscar notas particularmente llamativas. Sin embargo, merece la pena llamar la atención sobre una secuencia dentro de su filmografía que destaca por su interesante uso del montaje desde el punto de vista de un empleo que podríamos denominar más “artístico” y de un modo similar a lo que podemos encontrar en algunas películas de la Nouvelle Vague francesa. Se trata de la secuencia del intento de suicidio de Richie en *The Royal Tenenbaums*, después de haberse enterado de los múltiples amantes y matrimonios que había tenido su hermana adoptiva, Margot, de la que está enamorado. En la secuencia, Wes Anderson encuadra al actor, Luke Wilson, mirando a la cámara como si estuviera mirándose en el espejo del cuarto de baño. Y, a lo largo de todo el desarrollo, Anderson realizará varios saltos bruscos de continuidad entre unos planos y otros, saltando dentro del mismo plano de Richie a varios momentos diferentes mientras se corta el pelo y la barba que había tenido hasta ese momento. Los saltos bruscos introducidos por el montaje sugieren la brecha y el desorden interior del personaje en un momento como ese. Al igual que los

planos brevísimos que de momentos anteriores de la película, Anderson intercala en el montaje también en ese momento, y que representan los recuerdos que parecen volar por la cabeza de Richie en ese momento, de manera fugaz y fragmentada.

El *color* es un elemento de la fotografía de una película que se suele emplear en función de su supuesto realismo, pero que también puede cumplir una función expresiva o metafórica determinada. El color, en este sentido, no es un elemento imprescindible de las imágenes. El color se puede utilizar con intenciones simbólicas o psicológicas: colores calientes (rojo, naranja, amarillo...) como productores de un efecto de humanidad y vida; o, por el contrario, colores fríos (verde, azul, violeta...), como transmisores de sensaciones de deshumanización y depresión. Lo fundamental del color en el cine, en definitiva, es que hable por sí mismo, y si la película tiene interés, el esquema de color ha sido elaborado y reflexionado por el cineasta, y no es solamente el que resulta de fotografiar sin más una realidad con película en color.

El color, en concreto, es uno de los elementos del lenguaje visual del cineasta texano más importantes y que él utiliza más conscientemente en sus películas. El color, en realidad, parece ser utilizado en su cine como elemento para reforzar la artificialidad del mundo creado por el director. De ahí, quizás, los tonos fuertemente saturados que Wes Anderson emplea, y que parecen remitir igualmente a los tiempos del Technicolor, un sistema que se popularizó y se generalizó en Hollywood en los años 40 y que nunca

pretendió ser realista, sino que conllevaba una saturación especial. Este fue el sistema de color en que rodó, por ejemplo, el gran director de fotografía Jack Cardiff sus obras maestras para Michael Powell y Emeric Pressburger, entre otras títulos como *The Life and Death of Colonel Blimp* (1943), *Black Narcissus* (1947), *A Matter of Life and Death* (1946) o *The Red Shoes* (1948). Higgins (2006) ha realizado un estudio interesante acerca de la alfabetización visual y el uso del color desde la perspectiva de la historia, pero que se une a nuestro presente estudio en tanto que ve la alfabetización visual como una herramienta fundamental para analizar pautas culturales que son transmitidas por la imagen mediante las herramientas a las que se recurren para crearla. Así, como ya lo hemos dicho, y concordando con Higgins, la imagen es una creación socio-histórica porque también está circunscrita a la técnica disponible en su momento.

Por eso, la elección de Wes Anderson tiene consecuencias claras para la creación de sus imágenes. A él le gusta jugar con el color en sus películas, por ejemplo, dotando a sus escenas y decorados de alguna tonalidad dominante. Es posible mencionar, así, las tonalidades azules del episodio de los protagonistas en la aldea india en *The Darjeeling Limited*; o la tonalidad amarilla dominante en el interior del apartamento en el que sucede la acción del cortometraje *Hotel Chevalier*. Y, en medio de estos ambientes de color dominantes, Anderson también se distingue por la búsqueda del contraste mediante tonalidades que resalten en esos ambientes y que destacan algún elemento dentro del plano: en el mencionado *Hotel Chevalier*, por ejemplo, esto se produce a través de la utilización del

color rojo, que es el color de la moqueta en el suelo o de la rosa que acompaña a la bandeja con comida que llevan a los protagonistas a su habitación en el hotel.

Pero, muy especialmente, el color puede tener un significado emocional también para Wes Anderson. Un ejemplo claro de esto lo encontramos, nuevamente, en la secuencia mencionada más arriba del intento de suicidio de Richie en *The Royal Tenenbaums*. En la misma, el uso de un filtro de azul intenso enfría las emociones de esa escena y transmite a la perfección la falta de esperanza y motivación que lleva al personaje a intentar algo tan horrible como un suicidio. No hay sitio para ningún tono cálido en la escena, todo adquiere la misma tonalidad azulada fría, tanto los blancos, como los rojos, etc. Y, poco después, cuando el personaje enciende la luz del lavabo, el resplandor blanco resulta vacío y corta la imagen, sin producir ningún efecto de suavidad o comodidad.

Además de los códigos visuales presentes en un filme, la gramática audiovisual se compone del *sonido*, elemento en el que queremos detenernos antes de finalizar este repaso. El sonido es un elemento que, a pesar de la importancia que tiene en la configuración de los discursos narrativos audiovisuales, aún no se ha desprendido de una cierta minusvaloración en la apreciación crítica, y, sin embargo, tiene una gran capacidad para influir en el espectador y reforzar la experiencia de la película. Se pueden distinguir básicamente tres categorías de análisis relativas a las manifestaciones básicas del sonido en el filme: los diálogos (tanto la

voz procedente de personajes en cuadro como la voz en *off* de un narrador o de un monólogo interior), los ruidos o efectos de sonido y la música (que puede ser creada para la película, o compuesta por un mosaico de canciones ya existentes).

El sonido es uno de los aspectos más interesantes de analizar en el cine de Wes Anderson, y cobra un valor crucial, no sólo en su contenido, sino también en su tratamiento. Todos los ruidos presentes en el discurso audiovisual niegan, apoyan, refuerzan o complementan los elementos presentes en el campo visual. Los efectos de sonido en el cine de Anderson, por ejemplo, a menudo son irreales y cobran un valor subliminal, ligados a los estados emocionales de los personajes y reforzando de este modo algún sentimiento. Así sucede con el sonido de ese ambiente marino cuando Max en *Rushmore* encuentra en la biblioteca un libro sobre búsquedas oceanográficas. Mientras lee una frase escrita por un desconocido en el libro, en la banda sonora se escucha un ruido de gaviotas y de olas que nos introduce dentro de la cabeza del personaje en ese momento, al tiempo que él está siendo transportado a ese lugar.

Pero Anderson utiliza con maestría igualmente otro elemento del que se hace habitualmente menos uso del que se podría: el silencio. Un momento particularmente eficaz a este respecto es aquel en *The Royal Tenenbaums* en el que el joven paciente con el que trabaja el personaje de Bill Murray en esa película descubre el cuerpo ensangrentado de Richie cuando entra al baño después el intento de suicidio de éste. En el plano vemos al chico gritar, pero de su boca no oímos salir ningún sonido, lo que de pronto dota al momento de una gravedad emocional a la que es difícil sustraerse. Es

un efecto similar al que encontramos en una secuencia de *The Darjeeling Limited*, cuando, justo después de un accidente en el que Peter se hunde en un río con un niño indio, Anderson corta a una imagen en silencio absoluto mientras Jack corre por la orilla del río hacia el lugar donde su hermano ha caído. La eliminación del sonido en la banda sonora cobra un valor dramático especial, y sirve para reforzar a continuación, además, el impactante sonido del latido de un corazón, que en ese mismo momento comienza también a oírse irrealmente.

Y quizás no hay mejor manera de cerrar este análisis que llamando la atención sobre la música en las películas de Wes Anderson, que normalmente mezcla composiciones creadas específicamente para la película (para lo cual Anderson ha colaborado fundamentalmente con el músico Mark Mothersbaugh) y canciones preexistentes, con especial debilidad hacia la llamada “invasión británica” de los 60 y 70. Cada una de las películas del director americano se caracteriza por adoptar un estilo musical propio y diferente de las demás, aunque la presencia de la “British invasion”, con temas de los Kinks, los Clash o los Rolling Stones es una constante en todas ellas, independientemente del tema o el contexto en que se desarrollen, marcando, además, la predominancia de atormentadas voces masculinas que hacen coro con sus atormentados personajes. Al igual que los ruidos, la música mantiene una relación de complementariedad, enfatización, contradicción, etc., con las imágenes. La música puede servir para enriquecer, comentar,

corregir o dirigir una escena, y es necesario indicar que la utilización de canciones en las películas de Wes Anderson a menudo parece ir en la misma dirección que ya hemos comentado antes a propósito de otros recursos de afectar y sorprender emocionalmente al espectador, dentro de unas historias que parecen discurrir por las vías del absurdo o la extravagancia.

4. Ampliando los límites de la alfabetización visual

●● Si las imágenes no llegaron a sustituir las palabras, ellas

tienen al menos una influencia sin precedentes en lo que sabemos del mundo, en cómo lo pensamos y sentimos, más allá de la experiencia personal" (Duncun, 2002, p.16). El cine tiene una gran importancia en la presentación de ese nuevo lenguaje que marcará definitivamente el siglo XX y la historia que lo sigue. No obstante, el cineasta maneja un lenguaje propio, igual que lo hace un escritor. A través de cada elemento va tomando decisiones que afectan a la narración y al significado de la historia o al tipo de emociones que recibe el espectador. Llegados a este punto, parece necesario plantearnos la conveniencia de concienciarnos de la importancia de la alfabetización visual, en la actualidad de una cultura visual (Duncun, 2002) que valora la imagen por la imagen, tal como proponen los estudiosos y artistas auto-encajados en lo "posmoderno", liberando al analista de la comprensión de la imagen como un producto cultural, con intenciones y consecuencias. La propia relación entre la imagen artística y la propaganda se ve eclipsada por corrientes que

plantean la transformación de cualquier imagen en arte y ésta desprovista de ideologías más allá de la venta de un producto.

Es llamativo, por ejemplo, que en las propias películas de Wes Anderson esté tan presente la impronta de las marcas, no sólo las archiconocidas como Lacoste (*The Royal Tenenbauns*) o Louis Vuitton (*The Darjeeling Limited*), sino la presentación de los personajes casi como marcas registradas, como el gorro rojo de Steve Zissou y su equipo o el uniforme de la organización de Francis que usa Brenton (*The Darjeeling Limited*). Aparentemente, hay una apelación a ese vínculo entre imagen y propaganda o, más aún, entre el individuo contemporáneo, con sus melancolías y narcisismos, y su necesidad de presentarse detrás de una marca, de algo que le dé una identidad que él mismo no puede encontrar. Igualmente, nos gustaría plantear esta cuestión para futuras investigaciones, quizás también en el ámbito de la alfabetización visual.

Por lo general, el aprendizaje y enseñanza del lenguaje de las imágenes sigue siendo una cuestión bastante desatendida dentro del ámbito académico, desde las escuelas hasta la universidad. A pesar de vivir en una cultura visual, la enseñanza y aprendizaje de su lenguaje sigue brillando por su inexistencia o escasez, menospreciando un área del conocimiento que, igual que la escritura, puede ser enseñado y aprendido. Nuestra perspectiva aquí es clara: el lenguaje icónico ha de ser enseñado y aprendido en los centros donde se forman los estudiantes. El ejemplo que hemos presentado nos ha servido para, sucintamente, hacer un recorrido por una sintaxis

posible, aunque hay muchas otras formas de analizar una imagen. El concepto de alfabetización visual nos parece clave por ser interdisciplinario y permitir, en un mundo que demanda soluciones a la complejidad, abordajes desde diversas disciplinas.

Mucho ya se ha dicho en la academia respecto de la alfabetización visual, aunque no se haya llegado a cualquier consenso. Felizmente, el concepto ha rebasado los muros de la academia principalmente a través de uno de sus portavoces, que es Martin Scorsese. En una entrevista realizada para *Edutopia* (Cruickshank, 2006), él cuenta cómo en la casa de sus padres, una familia modesta de Brooklyn de la primera mitad del siglo XX, no abundaban los libros. Sin embargo, la televisión y las películas eran sus compañeras y sus padres a menudo lo llevaban al cine. Lo que vendría a ser su arte y forma de vida, hoy es *pan comido* para chicos de todo el mundo. De hecho, incluso en la escuela hay una tendencia creciente a incorporar medios visuales para transmitir contenidos didácticos: documentales, vídeos especialmente preparados para las clases, y también películas y contenidos televisivos. Se sabe que hoy, más que nunca, los chicos aprenden más fácilmente a través de las imágenes, porque es el medio con el cual están más familiarizados⁴.

⁴ El propio Martin Scorsese es el impulsor desde hace pocos años de una iniciativa para la enseñanza y aprendizaje de las imágenes llamada *The Story of Movies*, que el director describe como "an interdisciplinary curriculum introducing students to classic cinema and the cultural, historical, and artistic significance of film" (Cruickshank, 2006). Se trata de un proyecto dedicado a ayudar a los estudiantes en las escuelas y universidades a "leer" el lenguaje visual de las películas, respaldado por la Film Foundation del propio Scorsese, una fundación que el director italoamericano creó en 1990 junto a otros colegas del medio, como Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick, Robert Altman, Clint Eastwood, Woody Allen, Steven Spielberg o George Lucas. El currículo de *The Story of Movies* está disponible gratuitamente para que lo utilicen profesores en la enseñanza media a través de registro en la página web:

<http://www.vpw.com/partner/movies/index.htm>.

Los elementos de análisis de las imágenes son cruciales, por ende, en tanto que herramientas para la comprensión de la propia cultura en la que estamos insertados. No podríamos jamás comprender la historia de la humanidad sin la escritura y su impacto en la forma que pensamos y actuamos (el mismo derecho es un ejemplo de eso) e, igualmente, no podemos pensar la historia del siglo XX hacia adelante sin el lenguaje visual y sus consecuencias para el cambio del hombre individual y socialmente.



5. Bibliografía

- Avgerinou, M. y Ericsson, J. (1997). "A review of the concept of Visual Literacy" en *British Journal of Educational Technology*, vol 28, 4, pp. 280-291.
- Carrière, J-C. (1995). *A linguagem secreta do cinema*. São Paulo: Editora Nova Fronteira.
- Carmona, R. (1993). *Cómo se Comenta un Texto Fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Cruickshank, D., Martin Scorsese. "Teaching Visual Literacy" en *Edutopia*, Octubre 2006. Disponible desde Internet en: <<http://www.edutopia.org/martin-scorsese-teaching-visual-literacy>> [con acceso el 10-04-2008]
- Dondis, D. A. (2003). *La Sintaxis de la Imagen: Introducción al Alfabeto Visual*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Duncun, P. (2002). "Visual Culture Art Education: Why, What and How" en *Jade 21.1*, NSEAD, pp. 14-23.
- Higgins, S. (2006). *Teaching Film Form: building Visual Literacy through the History of Film*. Disponible en Internet en: <http://elisu.gcal.ac.uk/diverse2006/ppts/Teaching%20Film%20Form.doc> [con acceso el 17-04-2008]
- Knight, L. (2004). "The Critical Eye: how visual literacy has become a vital tool for negotiating modern culture". Presentado en *Literacies and Numeracies Exposed Conference*, Universidad de Canberra, Septiembre de 2004. Disponible desde Internet en: http://203.14.38.168/literacy/uploads/LKnight_criticaleye.pdf [con acceso el 02-04-2008]
- Messaris, P. (1998). "Visual Aspects of Media Literacy" en *Journal of Communication*, invierno, pp. 70-80.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Porter, M. (1994). *Las Claves del Cine y Otros Medios Audiovisuales*, Barcelona: Planeta.
- Yáñez, M., "Wes Anderson en Segundo Grado" en *Miradas de Cine*, nº 36, Marzo 2005. Disponible desde Internet en <http://www.miradas.net/2005/n36/criticas/03_lifeaquatic.html> [con acceso el 28-03-2008].