

EL MARAVILLOSO mundo de Tim Burton



Año 2013

Director: Luis Barreras

**Área Temática:
Comunicación y Arte**

Alumna: Florencia Suárez



El maravilloso
mundo
de

Tim Barto

Escrita por:
Florencia Suárez



Datos personales de la autora

Nombre: Florencia Anabela Sol Suárez

Legajo: 18286/6

Domicilio: 483 n° 2577

(Gonnet – La Plata)

Teléfono: 221 154192302 / 221 4841767

Correo electrónico: flor_89lp@hotmail.com

Sede de la Facultad: Diagonal 113 y calle 63 (La Plata)





El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Director: Luis Barreras

Programa de investigación: Comunicación y Arte

Fecha de presentación: Julio de 2013

Resumen: Tras la revisión de la filmografía de Tim Burton, esta Tesis de Grado propone revelar cuáles son los elementos, las unidades narrativas, que hacen de su contenido uno no convencional y contrahegemónico respecto a los parámetros establecidos por Hollywood y, específicamente, por uno de los más grandes autores en la historia del cine, el hegemónico Disney, que seguiría teniendo influencia sobre él.

Partiendo de esta oposición, se seguirá el objetivo de analizar tanto las características de la compañía de Mickey Mouse como las de Burton, enmarcándolos en la Industria Cultural norteamericana, desde 1984 hasta el 2011. Respecto a la primera, se hablará de su historia, desarrollo y consolidación en el mercado no sólo de su país sino también a nivel mundial a través de sus cintas, merchandising y parques temáticos, elementos que representan su evidente poder hegemónico. En lo concerniente al segundo, se desglosarán los elementos de las películas seleccionadas de su filmografía para detectar en ellas no sólo sus temáticas, personajes y universos subversivos, sino también aquello que repite del sistema que denuncia.

Todo ello se realizará a través de la aplicación del análisis estructural del relato propuesto por Roland Barthes, el cual se utilizará a fin de deconstruir más detalladamente los componentes de los films elegidos para construir un significado.

Palabras claves: Análisis del relato cinematográfico – cine – unidades narrativas – hegemonía – contrahegemonía – industria cultural



Agradecimientos

Quisiera agradecer a mi familia por el ininterrumpido apoyo durante mis cuatro años de cursadas y año y medio de desarrollo de esta Tesis: a mi mamá por el constante aliento ya que sin él nunca habría llegado a donde estoy; a mí papá por el buen humor aún en épocas de crisis; a mi hermana gemela, Julieta, con quien comparto el amor por Tim Burton y su peculiar visión del mundo; y a mi hermana mayor, Celeste, que me sirvió de inquebrantable recordatorio que debía saldar mi gran deuda pendiente a través de esta investigación.

Asimismo, debo mencionar a mis amigos, Giuliana (de Keeza – Ilustraciones) y Johann, los cuales tienen toda mi gratitud por alentarme en cada paso y prestarme su infinito talento para el diseño de las tapas, los dibujos que aparecen en la portada y primeras páginas.

Haciendo honor a la temática del proyecto, no puedo dejar de agradecer a unos hermosos e incomprensidos *freaks*, por lo que aprovecho para reconocer a mis ángeles que, a falta de compañero/a de Tesis, fueron mis firmes compañías durante la carrera y la elaboración de cada una de estas páginas, sea de noche o de día: M., S., K., N., B., y A. Siempre van a estar en mi corazón.

Agradezco también a mi Director de Tesis, Luis Barreras, que me ayudó en el recorrido del temible ambiente tesístico y quien también, gracias a su teórico de **Análisis y Crítica de Medios**, me inspiró a interesarme más en el séptimo arte, lo que derivó en el desarrollo de esta Tesis.

Por último, quisiera dedicarle este trabajo al profesor Jorge Di Masi quien, sin conocerme, me ayudó a cumplir uno de mis grandes sueños y me hizo creer que nada es imposible.



Índice

Introducción: ¿por qué no el cine?.....	8
Capítulo I: el cine como medio de comunicación masivo.....	20
⊗ El mundo se mueve ante una tela blanca.....	21
⊗ El cine y los medios de comunicación.....	23
⊗ Un medio de comunicación olvidado.....	28
⊗ Espectáculo → comunicación → masificación.....	30
⊗ Un lenguaje más.....	31
⊗ En síntesis... ..	37
Capítulo II: la comunicación y sus teorías.....	39
⊗ La teoría hipodérmica.....	41
⊗ El paradigma de Lasswell.....	43
⊗ La persuasión en la comunicación.....	45
⊗ Estudios empíricos sobre el terreno.....	47
⊗ La teoría funcionalista en la comunicación.....	49
⊗ Teoría crítica.....	53
⊗ Comunicación y tecnologías: un avance paralelo.....	57
⊗ Una segunda comunicación.....	58
⊗ En síntesis... ..	63
Capítulo III: el aporte metodológico y el relato cinematográfico de Barthes.....	66
⊗ Relatando historias.....	68
⊗ Clasificaciones y diferenciaciones.....	72
⊗ Estructura/s del relato cinematográfico.....	75
⊗ Roland Barthes y su análisis del relato.....	80
⊗ Metz y la estructura del relato.....	85
⊗ En síntesis... ..	88

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Capítulo IV: Hegemonía y contrahegemonía en producciones cinematográficas norteamericanas.....	90
Ⓢ Cinematografía, un país y una hegemonía planetaria.....	91
Ⓢ ¿Dominación mundial o hegemonía planetaria?.....	96
Ⓢ Una visión del mundo.....	99
Ⓢ Producciones contrahegemónicas, una forma de expresar el inconformismo.....	101
Ⓢ Identificación con la fórmula → repetición de la fórmula.....	102
Ⓢ El público, la industria y las empresas.....	106
Ⓢ En síntesis... ..	110
Capítulo V: Tim Burton y la fábrica de sueños.....	113
Ⓢ Un ratón y una empresa.....	115
Ⓢ Disney y dos categorías para su aplicación.....	120
Ⓢ Las idas y vueltas de un director de cine.....	125
Ⓢ En síntesis... ..	133
Capítulo VI: Frankenweenie y un contexto no apropiado.....	136
Ⓢ Argumento.....	141
Ⓢ Frankenweenie escena a escena.....	142
Ⓢ La funcionalidad de Frankenweenie.....	146
Ⓢ Los personajes y su accionar.....	150
Ⓢ En síntesis... ..	151
Capítulo VII: Beetlejuice, la muerte desde la comedia.....	154
Ⓢ Argumento.....	160
Ⓢ Beetlejuice escena a escena.....	163
Ⓢ La funcionalidad de Beetlejuice.....	167
Ⓢ Los personajes y su accionar.....	172
Ⓢ En síntesis... ..	176
Capítulo VIII: Edward Scissorhands y el contraste entre lo hegemónico y contrahegemónico.....	177
Ⓢ Argumento.....	182
Ⓢ Edward Scissorhands escena a escena.....	186
Ⓢ La funcionalidad de Edward Scissorhands.....	189
Ⓢ Los personajes y su accionar.....	194
Ⓢ En síntesis... ..	197
Capítulo IX: The Nightmare Before Christmas y la vuelta a Disney.....	200
Ⓢ Argumento.....	206
Ⓢ The Nightmare Before Christmas escena a escena.....	209
Ⓢ La funcionalidad de The Nightmare Before Christmas.....	211
Ⓢ Los personajes y su accionar.....	215
Ⓢ En síntesis... ..	218
Capítulo X: Sleepy Hollow y una constante pelea entre lo racional e irracional.....	220
Ⓢ Argumento.....	225
Ⓢ Sleepy Hollow escena a escena.....	229
Ⓢ La funcionalidad de Sleepy Hollow.....	232
Ⓢ Los personajes y su accionar.....	236
Ⓢ En síntesis... ..	239

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Capítulo XI: Big Fish y la realidad vs. ficción con los <i>freaks</i> al volante.....	241
Ⓢ Argumento.....	246
Ⓢ Big Fish escena a escena.....	250
Ⓢ La funcionalidad de Big Fish.....	253
Ⓢ Los personajes y su accionar.....	255
Ⓢ En síntesis... ..	259
Capítulo XII: Charlie and the chocolate factory: el ticket dorado hacia la aceptación de los <i>freaks</i>	261
Ⓢ Argumento.....	265
Ⓢ Charlie and the chocolate factory escena a escena.....	271
Ⓢ La funcionalidad de Charlie and the chocolate factory.....	275
Ⓢ Los personajes y su accionar.....	279
Ⓢ En síntesis... ..	283
Capítulo XIII: Corpse Bride: la atractiva muerte vs. la aburrida y exigente vida.....	285
Ⓢ Argumento.....	290
Ⓢ Corpse Bride escena a escena.....	293
Ⓢ La funcionalidad de Corpse Bride.....	296
Ⓢ Los personajes y su accionar.....	301
Ⓢ En síntesis... ..	304
Capítulo XIV: Alice in Wonderland: la influencia de Disney vs. la contrahegemonía de Burton.....	306
Ⓢ Argumento.....	312
Ⓢ Alice in Wonderland escena a escena.....	318
Ⓢ La funcionalidad de Alice in Wonderland.....	320
Ⓢ Los personajes y su accionar.....	325
Ⓢ En síntesis... ..	328
Conclusiones: One person's craziness is another person's reality.....	330
Bibliografía.....	340
Apéndice.....	353
Ⓢ Filmografía de Tim Burton: Fichas técnicas	354
Ⓢ Letras de canciones dentro de la filmografía de Tim Burton.....	361
Ⓢ The Nightmare Before Christmas.....	361
Ⓢ Charlie and the chocolate factory.....	375
Ⓢ Corpse Bride.....	378
Ⓢ Alice in Wonderland.....	385
Ⓢ Listado de películas estrenadas en Argentina durante el 2012.....	386



INTRODUCCIÓN:

¿Por qué no el cine?

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

"Vale la pena pelear por las visiones de uno. ¿Por qué desperdiciar tu vida haciéndole realidad los sueños a otro?"

Tim Burton

Es curioso que siempre que se pide ejemplos sobre los medios de comunicación masivos, la gran mayoría de las personas olvida mencionar a las películas. Nunca falta la radio, la televisión, los periódicos e inclusive las revistas pero el cine no aparece hasta que se realiza un análisis más profundo. Inclusive con las distintas teorías que investigan los aspectos comunicativos en diferentes soportes, sucede lo mismo: incontables hipótesis y posturas se debaten desde los comienzos del siglo XX sobre los ya mencionados media, olvidando, quizás, a uno de los inventos más importantes que iniciado por los hermanos Lumière en 1896.

Recién en los últimos años, pequeñas indagaciones se están realizando y profundizando sobre esta temática nada novedosa pero sí necesitada de opiniones y revisiones históricas, por la evidente falta de atención que sufrió por mucho tiempo. Tal vez, el hecho de que siempre haya sido considerada (y, en ciertos círculos, mantiene esa postura) como fuente de entretenimiento, imposibilita potenciales averiguaciones. Pero, lo que es seguro es que no sólo es un medio de comunicación, sino que también es masivo, lo cual indica que debe ser tratado y estudiado como tal: con una ideología y finalidad específica, muy distinta a la simple diversión de los públicos.

En relación a lo anteriormente dicho, cabe mencionar lo que las Naciones Unidas piensan al respecto de tan olvidado medio de comunicación: *hacia 1910 aproximadamente, cada uno apenas conocía algo más que su ciudad y no tenía otro horizonte, pero el cine nos ha convertido a todos, querámoslo o no, en ciudadanos del mundo. En la era de la televisión el niño no tiene más que tocar un botón para que el universo entero aparezca en la pantalla del televisor, celular o monitor de una computadora.*

En este contexto donde la globalización hace que, hoy, una película se estrene simultáneamente en Estados Unidos, como en Argentina y Japón, lugares tan alejados y diferentes entre sí, las producciones cinematográficas continúan repitiendo y dando a conocer sus distintas posturas respecto a diferentes temáticas o, siendo más específico, *worldviews*¹, los cuales empiezan a ser asociados con una imagen e

¹ La concepción surgida de Clifford Geertz hace referencia a *"la imagen que se tiene de una manera de que son las cosas en la realidad, su concepto de naturaleza, de sí misma, de la*

inclusive, en casos específicos, pueden derivar en relaciones más personales con sus espectadores.

El ejemplo más claro de ello se realiza a través de la **Walt Disney Co.** o la empresa del ratón más famoso del mundo, Mickey Mouse. De hecho, la autora avalada por la Universidad de Texas, Annalee Ward, dice que la compañía posee una "*habilidad de comunicar no sólo un sentido de una dominación acerca de la manera de ver el mundo o worldview*"², sino que también promueve una "*participación voluntaria de la audiencia en esa manera*"³. Por otra parte, respecto a las influencias, ella afirma que "*hay una omnipotencia del alcance de Disney en las distintas esferas de la vida cotidiana [...]. Puede definir e inclusive dictar asunciones básicas acerca de la vida cotidiana y las relaciones sociales*"⁴.

De la misma manera se expresa William Powers en el *Washington Post* al calificar al centro absoluto del poder de Disney en los niños ya que en ellos la influencia de los productos de la compañía es muy fuerte: les enseñan lecciones de vida y así construyen sus sueños. Luego, los niños se convierten en adultos y siguen *queriendo/apoyando* a Disney por su previa ayuda a construir su forma de ver el mundo.

Por otro lado, la crítica cinematográfica de la revista argentina, **El Amante**, Marina Yuszczuk afirma que Disney no sólo tiene sus propias temáticas (como la búsqueda del amor y la visión de la mujer como frágil sumado al no cambiar las cosas sino mantenerlas como son⁵), sino también una filosofía, dibujos con figuras humanas identificables que quedan en la mente de las personas utilizándolos como recurso didáctico, todo lo cual indica que, teniendo en cuenta la teoría sobre los autores cinematográficos (que separa los convencionales de aquellos que en cada parte de su filmografía imprimen un sello personal, conociendo el sentido último de la obra que

sociedad'. En Vicio Rueda, Marco y Yáñez, Segundo Moreno: **Cosmos, hombre y sacralidad: lecturas dirigidas de antropología religiosa**. Ediciones Abya-Yala. Ecuador. 1997.

² Ward, Annalee: **Mouse Morality: the rhetoric of Disney animated film**. University of Texas Press. Estados Unidos. 2002.

³ Ídem.

⁴ Ídem.

⁵ Lo cual puede ser ejemplificado con la canción de la popular película para televisión **High School Musical** (2006), "*Stick to the statues qud*", que habla sobre la no subversión respecto a las posiciones de cada grupo dentro la secundaria así como también la prohibición de ir contra la corriente.

crea), un autor no tiene que ser necesariamente una persona pues en Disney se prolonga más allá de la muerte del iniciador.

De esta manera se ve cómo, dentro de la industria cinematográfica, algunas productoras tienen más poder (avalado por el público) que otras o, dicho de otra forma, *hegemonía*, reflejada en sus producciones anuales, las cuales reafirman sus puntos de vista y ayudan a su reinado planetario. Cabe aclararse que esta palabra es entendida por Antonio Gramsci como un liderazgo moral, político e intelectual sobre un grupo de subordinados, siempre y cuando éstos lo reconozcan como legítimo.

Debido a esa gran influencia hegemónica, pocos son los proyectos y directores que buscan otra salida, una alternativa *contrahegemónica* a lo que poco a poco fue conformando una *Industria Cultural*⁶ hollywoodense. Uno de ellos es **Tim Burton**, un norteamericano nacido en Burbank en 1958 que, tras iniciar sus estudios cinematográficos en la Universidad de Disney, *CalArts*, pelea por poner su sello personal a sus inusuales producciones que se alejan por completo a lo convencional y aceptado como *normal* en la industria, aún cuando ésta insista (y, en ocasiones, logre) hacerse presente en cada una de sus propuestas rentables.

Un ejemplo de esta subversión, como será ampliada en los próximos capítulos, puede hallarse en la presencia de oposiciones dentro de las caracterizaciones de las personas que aparecen en sus relatos, pues "*los personajes aparentemente inscritos dentro de los parámetros de lo que se conoce como normalidad son los más extraños, absurdos y extravagantes, mientras que los personajes anormales, sean payasos, fantasmas, monstruos o criminales, tienen en el fondo aspiraciones más cotidianas*"⁷. Ellos, dicho en palabras del crítico Santiago García, son los *freaks burtonianos* y son usados y desechados por los verdaderos enemigos: los hipócritas defensores de un orden inquebrantable (al menos hasta **Big Fish** [2004], donde el *outsider* protagónico empieza a encontrar su lugar en el mundo).

⁶ El término, acuñado por Max Horkheimer y Theodor Adorno, refiere a la capacidad de la industria de producir bienes culturales para satisfacer necesidades iguales a través de productos estándar que "*pueden ser consumidos rápidamente incluso en estado de distracción. Pero cada uno de ellos es un modelo del gigantesco mecanismo económico que mantiene a todos bajo presión desde el comienzo, en el trabajo y en el descanso que se le asemeja*". En Adorno, Theodor y Horkheimer, Max: **Dialéctica del Iluminismo**. Editorial Sudamericana. Argentina. 1988.

⁷ Fernández Valentí, Tomás: "*Estudio Tim Burton: explorando otros mundos. Parte I'*". Revista Dirigido por... España. 1997

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Ahora bien, ¿por qué sucede eso?, ¿qué factores históricos son relevantes a la hora de pensar el cine de Tim Burton como representante contrahegemónico en una industria que no hace más que expandirse a diario?

Al respecto, cabe recordarse que desde 1919 el mundo cinematográfico empieza a verse poblado de producciones hechas en base a unas anteriores, proceso que pasa a denominarse *remake*. Hasta el día de hoy, se pueden encontrar entre 600 y 700 títulos que fueron tomados de los originales para modernizarlos, copiarlos o tomarlos como base inspiracional para un creciente mercado de Hollywood, cuya originalidad cada vez sorprende menos.

De hecho, según la página IMDB (Internet Movie Database), en el 2013 se estarían estrenando 19 películas que cumplen con las características de *ideas no originales*⁸ pues a las *remakes* se suman los *reboots* (misma historia, diferente reparto), las secuelas, precuelas y las producciones basadas en *novelas best-seller*.

En ese contexto, un poco de rareza, excentricismo y defensa de lo no convencional aparece como un refresco de tanta repetición y monotonía, donde productoras proveedoras de información, así como entretenimiento, han frenado la búsqueda de renovación en pos de mantener la comodidad del *status-quo* y la reproducción de cintas estándar para un público masificado. Dicho en otras palabras, a través de una propuesta diferente, se estaría buscando una alternativa que vaya en contra del convencionalismo de la Industria Cultural hollywoodense.

Para ponerlo en palabras más claras, Tim Burton dice que "*cuando trabajas en Hollywood tienes que aprender a convertirte en el mayor mentiroso del reino. Yo no soy una persona mental en el sentido literal, no tengo todas las respuestas y me guío más por las percepciones, más por la vida surreal, que por la real. Yo soy un artista, no un ejecutivo, y como tal peleo contra el sistema*"⁹. Afirmación que responde a sus características contrahegemónicas que se verán en los próximos capítulos.

Sin embargo y, como se vino afirmando, el ir contra la corriente tiene dos peligros inminentes: uno, como afirma Cristina Peña Marín, es el de ser copiado por el

⁸ "2013: The Year of Sequels, Prequels, Remakes, and Reboots". Artículo publicado por el usuario *moviebriviews*. www.imdb.com/list/qspKP4GRCZo

⁹ Martínez, Angélica: Entrevista a Tim Burton "*Mis películas son mi mundo*". La Voz de Galicia. España. Abril 2010.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

sistema al que critica para incorporarlo dentro de su red; y el segundo refiere a la derrota de la idea original, de la libertad por la presión de los poderes hegemónicos.

Burton transita por una línea delgada del medio, cayendo de un lado y del otro, mostrando a veces una característica subversiva y no convencional respecto a las temáticas y al tratamiento; aunque, a veces, se deja ser gobernado por unas ideas repetidas hasta el cansancio en la historia del cine. Y todo esto sucede porque a pesar de combatir de manera ardua a las empresas para presentar su *worldview*, el cineasta californiano no puede dejar de mostrar, en cada una de sus cintas, que aún permanece influenciado por el reinado disneyano, pues ciertos elementos, recursos y temáticas convencionales aparecen constantemente en su filmografía.

Es imposible no pensar en que, tal como el propio García dice, uno de los peores temores de Disney es la libertad, lo que termina siendo reflejado inevitablemente en la cinematografía pues *detrás de cada producción industrial hay una ideología. Todas las películas dan un significado, una mirada del mundo*, la cual termina por hacerse presente no sólo en sus cintas, sino en la de ciertos directores que, poco a poco, empiezan a tomar ese punto de vista como propio.

Ahora bien, esa relación (Disney/Burton) es el origen de esta Tesis de grado cuya propuesta se basa no sólo en enumerar las características hegemónicas de Disney y evidenciar por qué continúa su soberanía después de 90 años en el mercado, sino también en caracterizar a la filmografía de Tim Burton como parte de un **relato** contrahegemónico, por sus personajes, escenarios y, principalmente, *worldview*, alejándose de los cánones establecidos por la Industria Cultural cinematográfica. Todo ello sin dejar de lado la influencia que aún se mantiene por parte de la primera, en pequeñas cantidades al principio (cuestiones temáticas y las formas en que se abordan) y luego de manera más evidente.

Para lograrlo, se propone primeramente la metodología del **Análisis estructural del relato cinematográfico** propuesta por Roland Barthes quien, basándose principalmente en historias escritas, caracteriza a los relatos como parte del mundo en cualquiera de sus formatos por lo que los deconstruye en pequeñas unidades narrativas a partir de la cual se les otorga un sentido que ayuda a construir el principal. Por ello, como se verá en el **Capítulo III: El aporte metodológico y el relato cinematográfico de Barthes**, el autor habla de niveles de descripción a partir

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

de los cuales será analizada cada una de las películas de Tim Burton no solamente para hallar el significado sino también para establecer comparaciones con lo propuesto por Disney:

- ☉ **Funciones:** entendiendo que todo lo que aparece en el relato tiene una funcionalidad específica y no está al azar.
- ☉ **Acción:** la realizada por los personajes/actantes quienes se transforman en protagonistas de su escena.
- ☉ **Narración:** diferenciando al narrador del autor o creador de la historia, pudiendo coincidir (o no) a la hora de contar un relato.

Por otro lado, para ahondar más en la temática de la Tesis y estructurar los pasos a seguir para entender la relación hegemónica/contrahegemónica de Burton y Disney, se proponen diversos objetivos, siendo el general el de *describir y analizar las unidades narrativas propias del relato hegemónico de Disney dentro de su relato cinematográfico, perteneciente a la Industria Cultural, en las películas de visión contrahegemónica del director Tim Burton, desde sus inicios en 1984 hasta el 2011.*

Por otro lado, los específicos, desglosando el ya mencionado, son los siguientes: *identificar las unidades narrativas que pertenecen a las producciones ideadas y producidas por Disney; determinar cuáles de las unidades narrativas de Disney pertenecen a su relato cinematográfico como ícono hegemónico mundial; establecer las características que hacen que el relato de Disney se enliste como parte de la industria cultural mundial; caracterizar y determinar las unidades narrativas predominantes en el relato de Disney presentes en las películas de Tim Burton; precisar qué rasgos de las películas de Tim Burton componen características contrahegemónicas, o sea, que son opuestas o alternativas a aquellas afirmadas por Disney.*

Cabe mencionarse que, de acuerdo a los requisitos académicos, esta investigación se enmarca dentro del Programa de Investigación de **Comunicación y Arte**, perteneciente a la Facultad de Periodismo y Comunicación de la Universidad Nacional de La Plata pues, como dice Andrew Tudor, *"el cine es un arte vital y una parte omnipresente en nuestro escenario cultural"*¹⁰. Por otra parte, siguiendo los

¹⁰ Tudor, Andrew: **Cine y comunicación social**. Colección Comunicación Visual. España. 1974.

objetivos establecidos por su director, el profesor Carlos Vallina, se toma a las producciones cinematográficas como obras de arte constructoras de sentido colectivo, social e histórico pues, a través de diferentes relatos, intentan darle forma a lo inexpresado, otorgándole un sentido.

Este último punto cobra una suma importancia especialmente tras el abordaje teórico que se da en los primeros capítulos pues se verá cómo la comunicación empieza a interesarse no solamente en el emisor sino también en quien recibe las informaciones y, tras varios intentos fallidos, se entenderá que cada uno de los procesos comunicativos, sean personales o masivos, se construyen a partir de ambos lados o, dicho en otras palabras, cobran un sentido en el cual influye el contexto social no sólo de los creadores de películas, como es el caso de esta investigación específica, sino también de los espectadores, quienes varían de edad, género, nacionalidad, etc. todo lo cual conforma a la cultura y, como bien afirman los directores del Programa, la propia comunicación.

Dentro de los objetos de este programa, se incluyen a las películas por su característica comunicativa además de expresiva, así como también su historicidad o contexto que, como se verá en los capítulos relacionados a las producciones de Tim Burton, influenciará de sobremanera en las distintas *worldviews* reflejadas en cada una de sus obras. Si bien no se focalizará en la relación entre el arte y la sociedad, en el **Capítulo II: La comunicación y sus teorías**, se mencionará los distintos aportes realizados al respecto y se mostrará cómo, de distintas maneras, el espectador termina construyendo su propia interpretación de cada cinta, identificándose con ella o no.

En este punto, es válido recordar que tanto el Programa como quien escribe estas líneas adhieren a la perspectiva que traen a colación André Gaudreault y François Jost al referir a la comunicación realizada a través de las películas como relatos ***ficcionales*** y ***documentales*** puesto que, como se verá en los primeros capítulos, si bien al cine se lo consideraba como puro y exclusivo entretenimiento (sin contenido ideológico) y, por ende, ficcional, en la actualidad se sabe que, si bien puede poseer un contenido inventado e imaginado por un grupo de personas, éste no es 100% irreal puesto que, como se viene mencionando, muestra el contexto social de sus creadores

además de contener ciertos aspectos de la sociedad en la que es difundido (aún si se trata de una cinta acerca del siglo XVIII)¹¹.

Debido a todo lo anteriormente dicho, se pretende, entonces, realizar un análisis de diversas películas entendiendo que, tal como dice el miembro de la Asociación Española de Historiadores de Cine, Francisco Gómez Tarín, hay dos pasos elementales para comprender un texto fílmico, a saber¹²:

- ☉ *Descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir = describir)*
- ☉ *Establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que le permiten constituir un "todo significante" (reconstruir = interpretar)*

A partir de esto se tomarán diversas unidades de observación, elementos espacio-temporales y universo de análisis tratando de abarcar el mayor número posible de producciones manteniendo un criterio de selección a partir del cual se dejarán de lado aquellos filmes que a primera vista no presenten influencias disneyanas y/o hayan sido originados por un encargo de una productora que no sea Disney.

De esa primera pre-selección, se destacan nueve producciones (tanto corto como largometrajes), a saber:

- ☉ **Frankenweenie** (1984)
- ☉ **Beetlejuice** (1988)
- ☉ **Edward Scissorhands** (1990)
- ☉ **The Nightmare Before Christmas** (1993)
- ☉ **Sleepy Hollow** (1999)
- ☉ **Big Fish** (2004)
- ☉ **Charlie and the chocolate factory** (2005)
- ☉ **Corpse Bride** (2005)
- ☉ **Alice in Wonderland** (2010)

¹¹ Al respecto, cabe recordar la película de Roland Emmerich, **Independence Day** (1996), protagonizada por Will Smith y Jeff Goldblum en la cual, ante el terror ocasionado por los ataques alienígenas en una contemporaneidad alternativa, Estados Unidos es quien idea la forma de derrotarlos para luego informar al mundo sobre su éxito. Definitivamente, a pesar de su contenido ficcional, mantiene, desde su punto de vista, su *documentalidad* o realidad respecto a su hegemonía sobre el resto del mundo; hecho que se repite al pie de la letra en el 2013 con la cinta de Marc Forster, **World War Z**.

¹² Gómez Tarín, Francisco Javier: "*Hacia un método de análisis del texto fílmico*". www.apolo.uji.es/fjgt/Covilha%20analisis.pdf

Tomando de base a estas producciones cinematográficas, entonces, se propone una identificación de las mismas como relatos primero para luego ser caracterizadas tanto como producciones contrahegemónicas de Tim Burton así como también influenciadas por la hegemonía Disney. Para ello, se intentará responder a la siguiente pregunta derivada la problemática detallada en los párrafos anteriores: *¿Cuáles son las unidades narrativas del relato hegemónico de Disney presentes en las películas contrahegemónicas de Tim Burton entre 1984 y 2011?*

Partiendo de esa interrogación, se propone dividir a la investigación en dos grandes partes, una teórica y una analítica. La primera de ellas se focalizará no sólo en las teorías comunicativas que llevan al cine a ser interpretado como un medio de comunicación masivo sino también los derivados de ellas como la Industria Cultural y su presencia e influencia en la hegemonía/contrahegemonía así como también el planteamiento metodológico sobre el *relato cinematográfico*. La segunda, contendrá el análisis propiamente dicho, aportando informaciones sobre la conformación de Disney y la biografía de Burton, ambas influenciadas por un contexto que ayuda a la formación de sus respectivas *worldviews*, además de, claro está, el análisis propio de cada una de las nueve cintas cinematográficas.

Para lograr lo anteriormente expuesto, se tendrán en cuenta diversos conceptos que se desarrollarán a lo largo de los primeros capítulos de la Tesis, siendo éstos: la *comunicación* y el *cine como su medio de expresión* (**Capítulo II**); el *relato cinematográfico* (**Capítulo III**); la *hegemonía, contrahegemonía, Industria cultural y worldview* (**Capítulo IV**); todos los cuales se verán aplicados como parte del universo cinematográfico de los autores Burton y Disney en el **Capítulo V: Tim Burton y la fábrica de sueños**; para luego comenzar el análisis particular de cada una de las producciones a partir del **Capítulo VI: Frankenweenie y un contexto no apropiado**, hasta llegar a las **Conclusiones** al respecto de lo investigado y culminar con el **Anexo** en el cual se encontrarán no sólo las fichas técnicas de las cintas sino también un detalle de las letras de las canciones que forman parte del universo burtonesco de manera tan importante como sus personajes.

En síntesis...

El cine es arte; significa y resignifica las concepciones comunicacionales así como también las sociales, políticas, religiosas, económicas, etc.; posee una ideología que refleja a su industria productora por lo que se transforma en funcional a un objetivo, sea el del mercado o el cultural; todo lo cual lo lleva a identificarlo como un medio de comunicación. Entonces, *¿por qué no el cine?*

Tal vez su grado de ficción sumado a su característica de divertir y distraer a veces se interpone en su característica documental, reflectora de la realidad pero nunca la anula. Aún cuando desde los altos cargos de la industria se quiera disfrazar al cine como películas entretenidas sin ningún contenido ideológico, jamás podrán lograrlo puesto que las unidades narrativas siguen allí. Sea en lo propuesto por Disney o Tim Burton, las huellas de los autores son imposibles de borrar y eso es lo que plantea Barthes desde su análisis estructural.

Respecto a la identificación como arte, el cine por ser una mercancía no borra su cualidad artística sino que, de hecho, esa información involucrada y creencia se suma a su caracterización puesto que es gracias a ellas que, tal como se afirma en el Programa de Investigación de la Facultad, *el arte se transforma en una fuente inagotable de conocimiento de comunicabilidades humanas* puesto que, como se verá en los análisis de las películas burtonianas, a través de las imágenes se transmite mucho más que una historia, un relato.

En síntesis, como representantes del cine, Disney y Burton ejemplifican dos polos artísticos supuestamente opuestos pero que respetan ese expreso deseo de mostrar un mundo ficcional y documental al mismo tiempo, respetando su propia *visión del mundo*, la cual intenta dejar su marca en el terreno de la Industria Cultural y los públicos. De todas formas, no por ello el arte se pierde, sino que transmite otras cuestiones.

En otras palabras, en los próximos capítulos se estudiará cuál de las grandes posiciones, apoyadas por una *worldview* característica, tiene más peso en su filmografía y qué pasará con la Industria Cultural cinematográfica tras el éxito/fracaso en su empresa por mantener a todos sus soldaditos/autores/directores dentro del mismo lado de la vereda. Todo enmarcado dentro de un medio de comunicación

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

olvidado como tal pero con una importancia suprema por considerarse como reflector de una ideología particular que alcanza un nivel mundial, el cine.



CAPÍTULO I:

El cine como medio de comunicación masivo

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

"Estamos en un mundo cinematografiado pues el individuo de las sociedades modernas acaba viendo el mundo como si éste fuera cine, ya que el cine crea gafas inconscientes con las cuales aquel ve o vive la realidad"

Gilles Lipovetsky

El mundo se mueve ante una tela blanca

Cuando a una persona se le menciona el cine, enseguida aparecen en su pensamiento distintas imágenes relacionadas no sólo a las películas sino también a las formas que tienen éstas para ser proyectadas. Sin embargo, pocas son las definiciones que lo asocian a lo que es: un medio de comunicación masivo. En los últimos años, este rol se debatió con el más conocido, que es el ser el *séptimo arte*. Es necesario aclarar que ambos no se anulan mutuamente, sino que se compenetran al formar imágenes que se reproducen a lo largo de los años no sólo en las pantallas, sino también en la vida cotidiana de todo ser humano.

Cabe mencionarse que, como esta investigación se basa en cintas seleccionadas de la filmografía de Tim Burton, este apartado servirá para ilustrar de manera precisa primero una breve introducción respecto a la historia del cine, así como también la forma no sólo en que la cinematografía se encuentra en un estado en que algunos de sus productos son considerados como parte de un arte único e irrepetible (hecho que se profundizará cuando se aluda a la teoría de los autores, que asemeja a los directores con pintores o escultores por su interés de dejar una huella personal) sino también, y más importante, la forma en que Hollywood se vale de su masividad y alcance mundial para difundir una ideología de manera rápida y poco perceptible.

Si bien, el cine cumplió hace poco su centenario, día a día las películas se abren camino para ser tan importantes en cotidianidad como lo son otros medios más recorridos tales la televisión, radio o los periódicos. Y, a pesar de que éstos últimos son constantemente tildados de tal o cual ideología, siempre se deja de lado al cine, pensando como que es algo puro, que transmite una historia con el fin de entretener y nada más. Esa concepción está muy equivocada: el cine, específicamente las películas, como cualquier otro dispositivo que transmite información, tiene un creador que las piensa y filma desde una postura respecto a la sociedad, que puede inferirse tras un análisis crítico algo minucioso. Pero ahí está.

A pesar de eso, en los últimos tiempos son cada vez más los estudios al respecto, que llevan a multiplicar la bibliografía en relación al cine como medio

comunicativo y ya no como un mero dispositivo de entretenimiento. En las páginas siguientes, se verá cómo es que este simple número de feria se transformó en uno de los más poderosos medios de comunicación a nivel mundial y, principalmente, una de las herramientas más utilizadas para reproducir la ideología e Industria Cultural de cada país.

Si bien hay una fecha estipulada desde la cual se dice que nace el cine, incontables son los intentos realizados por el ser humano no sólo para obtener imágenes en movimiento, sino también para contar historias acompañadas de ilustraciones realizadas para ayudar a que los oyentes/lectores se compenentren de una manera más directa con los relatos. Ejemplos de éstos son los distintos juguetes ópticos y artes de sombras que se crean con el fin de divertir y, a la vez, asombrar a los distintos públicos.

De todos esos intentos, cabe destacar a Eadweard Muybridge¹³, el más cercano a inventar el cine ya que su obsesión por el movimiento lo lleva a fotografiar con tantas cámaras que, al ser pasadas las fotografías con velocidad, crea la sensación de haber alcanzado el éxito mediante un pequeño proyector individual en el que se transmiten sus imágenes con la ilusión de movimiento.

Sin embargo y, como es de conocimiento popular, el cine propiamente nace el 28 de diciembre de 1895 de la mano de Louis y Auguste Lumière¹⁴, quienes realizan su primera exhibición pública y comercial en el Gran Café de Bulevar de los Capuchinos, que ocasiona grandes cambios en la historia cultural del mundo.

A partir de entonces, el cine empieza a ser considerado como una forma de entretenimiento más. Sin ir más lejos, eso es lo que piensan sus propios creadores: *"lo primero que llama la atención es el desprecio que les inspiró siempre su invención. Ni*

¹³ Seudónimo de Edward James Muggeridge (1830-1904). Fue un fotógrafo e investigador que desde 1872 se abocó a la realización de un experimento para demostrar que, durante una carrera hípica, los caballos no apoyaban sus cascos en el suelo durante unos segundos. Para lograrlo, mejoró la técnica fotográfica mediante la invención del obturador y mejoramiento de los negativos. Luego, colocó 24 cámaras, cuyos obturadores estaban unidos por hilos que el animal rompía a medida que iba pasando por esos sectores, lo cual produjo una serie de fotografías que, al ser reproducidas velozmente, creaban la sensación de movimiento.

¹⁴ Auguste Marie Louis Nicolas (1862-1954) y Louis Jean (1864-1948) eran hijos de Antoine, dueño de un taller fotográfico gracias al cual pudieron experimentar diversas técnicas para incorporar el movimiento a las fotografías. En 1894 patentaron el *cinematógrafo*, un aparato que servía a la vez como cámara y como proyector con el cual realizaron sus primeras presentaciones. Sin embargo, teniendo en cuenta la perspectiva del fracaso, abandonaron la industria cinematográfica para dedicarse a las ciencias.

*uno ni otro consideraron nunca el cine como un medio de expresión artística. La gran pantalla no fue para ellos más que un espectáculo de feria*¹⁵.

Ya desde el año siguiente a su invención, diversos objetos que pueden reproducir imágenes en movimiento se empiezan a patentar a lo largo y ancho del planeta, así como a exportarse a otros sectores no productores. Cabe aclarar que en ese contexto, las películas no son lo que estamos acostumbrados a ver ahora en el cine: se tratan de cortometrajes (aunque en esa época no existía el término) con una duración de apenas un minuto o, a veces un poco más.

A lo largo de los años, diferentes productores cinematográficos van incorporando innovaciones para convocar a un número cada vez más grande de espectadores. Es así que, por ejemplo, en 1896, George Méliès introduce los trucos, maquetas, efectos especiales, luz artificial y la ciencia ficción como temática de sus películas (siendo que antes lo que se intentaba retratar era la vida cotidiana); en 1898 "Valdemar Poulsen realiza las primeras grabaciones sonoras sobre un soporte magnético"¹⁶; en los años subsiguientes se empiezan a experimentar con primeros planos (1900), movimientos de cámara (1907), extensión en la duración de las cintas (1907), guiones (1912), profundidad de campo (1912), pasando por el surgimiento de nuevos géneros, tipo el *slapstick* o burlesco (1912) así como la incorporación de dibujos animados, con Walt Disney, por ejemplo, quien en 1921 "realiza sus primeras animaciones dentro de su serial *Laugh-O-Grams*"¹⁷. Por otra parte, ya en 1927 se estrena **The Jazz Singer**, la primera película con sonido y canciones que abre la etapa de cine sonoro a nivel mundial.

A partir de entonces, directores, actores, productores ocasionan pequeños cambios en las producciones que llevan a potenciar a la industria cinematográfica haciendo que se empiece a organizar de tal manera que pudiese ser reproducida en cualquier rincón del planeta.

El cine y los medios de comunicación

Como se dijo anteriormente, el cine es un medio de comunicación masivo. A pesar de ello, hay una escasa la relación que entre uno y otro término a principios de

¹⁵ Memba, Javier: **Historia del cine universal**. T&B Editores. España. 2008.

¹⁶ Ídem.

¹⁷ Ídem.

su historia. Si bien el estudio del segundo es amplio, no es tan así el de las industrias cinematográficas. Recién a principios de la década de los 50, específicamente en 1951, se empieza a repensar el cine desde Francia gracias a una revista llamada ***Cahiers du Cinéma*** fundada por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca. Desde sus notas, se pretende influenciar en las teorías de cine además de incorporar una visión crítica y enfatizar sobre el tema autoral, que reevalúa a los directores de la creciente industria hollywoodense para separarlos entre autores y no. Asimismo, sus redactores (principalmente directores de cine) son los responsables de la *Nouvelle Vague* o Nueva Ola que renueva al cine francés de la época.

Sin embargo, ***Cahiers du Cinéma*** no es el primer medio de comunicación gráfico que habla sobre una industria creciente creada más de medio siglo atrás. Según informa el periódico *New Empress*¹⁸, casi desde la aparición de esa nueva forma de ver la realidad, distintos redactores dedican líneas sobre lo que se ve en la pantalla blanca:

- ☉ ***Cinematography and Bioscope Magazine***: podrían considerarse como protorevistas por su cualidad de focalizarse más en una discusión al respecto de temáticas y desarrollos que involucran a la gente que trabaja para la industria cinematográfica. De todas formas, en sus páginas también cuentan con cortas críticas a distintas producciones.
- ☉ ***The Kinematograph and Lantern Weekly***: su aparición en la industria en 1907 aporta otra focalización respecto a los negocios dentro del mundo del cine, además de proveer cortas reseñas de las diferentes cintas de la época.
- ☉ ***Variety***: desde 1905, la revista *Variety* se impone primero en New York y luego en Hollywood a través de la utilización de un lenguaje propio que la lleva a ser reconocida a nivel mundial como una de las autoridades máximas en lo que refiere a la industria cinematográfica.
- ☉ ***Picturegoer***: fundada en 1913 hasta su desaparición en 1960, *Picturegoer* es uno de los periódicos más consumidos dentro de su área por sus notas que mezclan informaciones con consejos para sus lectores.
- ☉ Cabe mencionarse que ***Cahiers du cinéma*** continúa su publicación en Francia no sólo manteniendo su formato de revista sino incorporando, gracias a su

¹⁸ Para más detalles se puede consultar el artículo redactado por Cox, Helen: "In Focus: Film Magazine History: A Snapshot" en New Empress Magazine online. 2011. <http://newempressmagazine.com/2011/04/in-focus-film-magazine-history-a-snapshot/>

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

compra por parte de *Le Monde*, otros formatos como libros especializados sobre directores, películas y otras temáticas relacionadas con el cine.

- ☉ ***The Hollywood Reporter***: junto a *Variety*, es considerada como una de las fuentes de información sobre el mundo cinematográfico más importante del mundo al contar no sólo con una publicación gráfica sino también con una website y aplicaciones para los smartphones, entre otros.
- ☉ ***Movieline***: durante sus 24 años de existencia (1985-2009) los redactores de la revista mantienen la característica de poseer una conducta despectiva respecto a las cintas y los actores, aportando notas no particularmente positivas.
- ☉ ***Empire***: aún siendo editada, la revista del Reino Unido iniciada en 1989 es una de las más apreciadas por los cinéfilos.
- ☉ ***Cinerama***: una publicación española iniciada en 1992 que en la actualidad mantiene su presencia a través de su página web, logrando una participación más directa con sus lectores.
- ☉ ***Hotdog***: desde el 2000 al 2006, *Hotdog* aporta una visión extravagante y refrescante respecto a las películas más taquilleras.
- ☉ ***Cinemanía***: es una revista española fundada en 1995 de alcance mundial, cuya postura humorística e irónica llama la atención tanto de los cinéfilos como los nuevos interesados en el cine.

Es digno de mención que, en Argentina, las publicaciones gráficas más conocidas son:

- ☉ ***El amante***: surgida en 1991, la publicación bonaerense aporta críticas, opiniones, análisis y una variedad de debates respecto a los últimos estrenos además de proponer a su staff como profesores de distintas materias complementarias al estudio del cine. En el 2011 pasa a ser digital, dejando de lado su versión en papel.
- ☉ ***La cosa***: fundada en 1995 se caracteriza por ser una de las más populares dentro del público cinéfilo argentino por su carácter informal y desestructurado a la hora de presentar las críticas, además de la constante interacción con el público mediante la realización de *premieres* y sorteos.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

En este punto, cabe mencionarse que las publicaciones gráficas (y sus derivados en páginas web) no son los únicos medios por los que se puede acceder a la información cinematográfica puesto que, con el avance de la tecnología, hay un número ilimitado de portales que ofrecen su punto de vista respecto al séptimo arte, además de páginas en las redes sociales y blogs, siendo tal vez el más conocido a nivel mundial *Rotten Tomatoes*, donde a los usuarios se les permite calificar a las cintas así como también criticarlas.

Asimismo, desde la popularización de la televisión, las películas empiezan a formar parte no sólo de la grilla de programación sino también de secciones en los noticieros y programas especializados desde donde se aporta un punto de vista respecto a las últimas novedades. Vale la pena recordar que, inclusive, se crean canales para hablar pura y exclusivamente del séptimo arte, como lo es *E!* con sus contribuciones no sólo sobre los estrenos sino también sobre la vida de los artistas, noticias del espectáculo y chismes.

Para finalizar, la radio tampoco deja de hacer eco del mundo cinematográfico puesto que hay centenares de programas que, o bien se dedican a analizar durante un lapso las cintas (por lo general, a estrenarse) o se encuentran dentro del área especializado y utilizan sus minutos al aire para abarcar un amplio contenido cultural no solamente relacionado con el cine, sino también con el teatro y otras actividades culturales.

De todas formas, hay una diferencia importante entre el estudio cinematográfico desde el punto de vista de una revista, cuya información se basa, generalmente, en un análisis de lo observado en la pantalla más que un estudio profundo y teórico en el cual se indaga a varios autores para dar una nueva visión, todo lo cual se verá en las próximas páginas.

El significado de las imágenes cinematográficas

Respecto al estudio propiamente teórico y cinematográfico, a pesar de que, como se mencionó anteriormente, el séptimo arte no tiene muchas indagaciones, y los

pocos existentes son difíciles de encontrar (en su mayoría se encuentran en inglés o francés), varios autores plantean una investigación al respecto desde distintas perspectivas, siempre manteniendo una relación directa entre lo que acontece en las producciones con el contexto en que se realizan.

Francesco Casetti escribe que *"un filme es un testimonio de las corrientes intelectuales, estéticas y filosóficas de su época"*¹⁹ y no puede estar más acertado. Una película no es simplemente una historia con personajes con los que uno se puede identificar y, que además, está adornada por efectos especiales; es muchísimo más: cada director, productor, guionista e inclusive los actores reflejan en las escenas no sólo sus vivencias hasta ese momento sino también, y más importante, muestran su punto de vista respecto a la sociedad en que están viviendo. O, dicho en un término que se abordará en los siguientes capítulos, su *worldview*.

Nunca importa si lo que filman es sobre el pasado, presente o futuro, esa marca interpretativa de la realidad siempre está presente. En otras palabras, *"podemos encontrar no sólo las huellas de quien opera gracias y a través de las imágenes y los sonidos, sino también el modo en que estas huellas se insertan en arquitecturas y dinámicas concretas. [...] Y todo esto, por decirlo así, a partir de la manera en que las imágenes y los sonidos se disponen y operan: en una palabra, «dentro» del film, verdadero espejo y a la vez motor esencial del acto comunicativo en el que está implicado"*²⁰.

Profundizando el tema de la relación cine/contexto, en un trabajo realizado para una universidad chilena, los profesores Carmen Pereira Domínguez, Jordi Solé Blanch y Luis Fernando Valero Iglesias, presentan una relación no solamente entre el cine y el mundo contemporáneo, sino también un paralelismo con la globalización, o sea, los avances tecnológicos que llevaron a que ésta sea una era digitalizada, a partir de un análisis de la película **Babel** (2006), dirigida por Alejandro González Iñárritu, donde se cuestiona si, en realidad, estamos tan conectados como pensamos.

Según los autores, el cine sirve no sólo para contarnos historias, sino también para *"proyectar múltiples formas de representación de la realidad y de los tiempos que vivimos, donde se entrecruzan nuestros deseos y nuestros miedos. Es un dispositivo de*

¹⁹ Casetti, Francesco: **Teorías del cine. 1945-1990**. Ediciones Cátedra. España. 1994.

²⁰ Casetti, Francesco y Di Chio, Federico: **Cómo analizar un film**. Paidós. España. 1991.

*espectáculo, pero también de comunicación, capaz de sensibilizarse con los problemas actuales*²¹.

Como se ve, ahora es cuando se está dejando de lado la espectacularidad del cine para ser interpretado como algo más, como un medio de comunicación masivo que no sólo transmite sensaciones, sino y principalmente, transmite proyecciones, ideologías, interpretaciones de la realidad misma. Todo esto sucede a partir de considerar al cine como una **fuentes de conocimiento** "que a diferencia de lo que a menudo se aprende en la enseñanza formal, es capaz de conectar el placer con el significado"²².

Un medio de comunicación olvidado

Tal como se planteó en la introducción, es curioso notar que las personas siempre se olvidan de catalogar al cine como un ejemplo más de los medios de comunicación cotidianos. Siempre aparecen los diarios, los noticieros, los portales online y hasta las revistas pero el cine muy pocas veces. Es que, como también se mencionó anteriormente, hay una tendencia mantenida por la creencia popular, que se basa en la costumbre, de que las películas sólo sirven para entretener y no para transmitir información, rol que en la actualidad es el más relevante ya que "el cine debe comunicar en un mundo incomunicado"²³.

Es desde esta concepción que la licenciada Mabel Tassara afirma, desde el Congreso REDCOM (Red de Carreras de Comunicación Social y Periodismo de la República Argentina), que "un proceso de comunicación se ha definido como aquel que pone en juego un sistema de significación y un proceso humano de interpretación: un proceso de significación que, sea o no humana su fuente de producción, solicita una respuesta interpretativa del destinatario. [Entonces,] podemos acordar que esto sucede en la espectación cinematográfica"²⁴. De esto se concluye que, como todo participante del proceso comunicativo, el film también tiene una potencialidad para

²¹ Pereira Domínguez, Carmen; Solé Blanch, Jordi; y Valero Iglesias, Luis Fernando: "Babel: Cine y comunicación en un mundo globalizado". Artículo publicado en la revista Polis. Universidad Bolivariana. Chile. 2010.

²² Ídem.

²³ Fuentes, C: "Babel". Artículo publicado en *El País*. España. 2007.

²⁴ Tassara, Mabel: "La comunicación en el film desde el enfoque de su configuración retórica", Ponencia expuesta para el décimo REDCOM: "Conectados, Hipersegmentados y Desinformados en la Era de la Globalización". Argentina. 2008.

comunicar, o sea para "*construir realidades, comunicar emociones, transmitir información de manera más o menos específica*"²⁵.

A partir de entonces, y ya considerando al cine como un medio comunicativo consolidado, varios autores despliegan comparaciones no sólo entre las películas y otros iniciadores de procesos de interacción, sino también con una situación más predominante que se da a gran escala en el mundo entero: la **comunicación de masas**.

El concepto de masa, referido a un sujeto colectivo, surge tras la aparición de la sociedad industrial, donde gran cantidad de mano de obra fue reemplazada por maquinarias, dejando a la gente con tiempo de ocio y recreación. Este fenómeno llamó la atención de los empresarios, quienes empezaron a ver a esa cantidad de personas como homogéneas, anónimas y potenciales consumistas, por lo que empezaron a fomentar el consumo de diversos artículos masificados, o sea: reproducidos a gran escala y sin diferencias entre unos y otros.

Respecto a su definición específica, según José Ortega y Gasset, "*masa es todo aquel que no se valora a sí mismo por razones especiales, sino que se siente «como todo el mundo», y, sin embargo, no se angustia, se siente a sabor al sentirse idéntico a los demás*"²⁶. Por otra parte, si bien el diccionario de la Real Academia Española define a la masa simplemente como "*muchedumbre o conjunto numeroso de personas*", otras definiciones no comparten la misma perspectiva: "*[Al surgimiento de las masas] no puede definirse como muchedumbre, pues ésta pre-existe en espacios propios y diferenciados, mientras las masas se aglomeran en los mejores espacios públicos (políticos, religiosos, económicos, sociales, entre otros). La sociedad se constituye por minorías y masas. Las masas la forman los hombres-medios, no diferenciados entre sí, sino que repite en sí un tipo genérico*"²⁷.

Volviendo al tema de los medios de comunicación como expresión de lo masivo, según Cristina Peña Marín, catedrática de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, "*los medios adoptan el lenguaje, valores, estética que atribuyen a la media de sus receptores. [...] Son cómplices con el status*

²⁵ Ídem.

²⁶ Ortega y Gasset, José: "*La rebelión de las masas*". Revista de Occidente. España. 1975.

²⁷ Bedregal Calvinisti, Alfredo: "*La constitución del hombre-masa desde las perspectivas de Étienne de la Boétie, José Ortega y Gasset, Erich Fromm, David Riesmann*". Ponencia para el Doctorado de Sociología y Política de la Universidad Pontificia de Salamanca. España. 2011.

*quo: aceptan y refuerzan lo que ya está asentado como 'saber común' o como norma, no lo cuestionar'*²⁸. Como se ve, la concepción de masas en los media, generalmente, no es aplicada como una adjetivación positiva, sino todo lo contrario, porque, según se entiende, pretendería homogeneizar al público, de por sí heterogéneo.

Espectáculo → comunicación → masificación

Como en toda teoría, los autores difieren respecto a la caracterización de los medios de comunicación masivos ya que, como se explicitó anteriormente, hay un gran porcentaje que hace una asimilación siempre desde una perspectiva negativa. Sin embargo, otros, como Andrew Tudor opinan diferente: *"la comunicación de masas es un caso especial del proceso de comunicación en general [...]. No quiere decir, como algunos han sugerido, que las comunicaciones de masas sean una versión inferior de las comunicaciones interpersonales; pueden ser igualmente complejas, sutiles o efectivas"*²⁹.

Como se mencionó en el párrafo anterior, habría una primera línea de investigación respecto a la comunicación de masas: la clásica, como denomina Tudor, era analizada por diferentes autores como simple o inferior, priorizando la supuesta riqueza y complejidad de la interacción personal. *"El público del cine a oscuras, el que se sienta en los palcos de los teatros o atisba detrás de sus periódicos no se consideraba parte integrante de una situación de interacción social. La comunicación de masas no era un proceso social; era simplemente un proceso"*³⁰.

A partir de estas definiciones, se puede establecer un paralelismo con lo que más adelante se entenderá como **Teoría de la aguja hipodérmica** (se explicará detalladamente en el **Capítulo 2: La comunicación y sus teorías**) que básicamente expone un modelo de comunicación en donde los receptores aparecen como pasivos y manipulables a partir de medios de comunicación que bombardean o *inyectan* informaciones para que ellos consuman y tomen como cierta. Dicho de otra manera, para los expositores de esta postura, *"son los medios de comunicación los que crean sus concepciones; no existe ningún elemento de interacción. Pasa un mensaje a través*

²⁸ Peña Marín, Cristina: *"Comunicación de masas"*. Apunte de cátedra de la Universidad Complutense de Madrid. España.

²⁹ Tudor, Andrew: **Cine y comunicación social**. Colección Comunicación Visual. España. 1974.

³⁰ Ídem.

*del medio, es entendido por el receptor en los términos dictados por el comunicador y aquel resulta afectado en consecuencia*³¹.

Según esta visión de la teoría sobre los medios masivos de comunicación, hay una especie de dictadura en la que los medios saben qué es lo más recomendable, lo bueno para el público y se lo impone, sin tener en cuenta no sólo su posibilidad del *feedback*, sino también todo el bagaje contextual que cada sujeto aporta al proceso comunicativo. Sin embargo se demostró que, como se rescata en el prólogo del libro de Tudor, *“la comunicación cinematográfica es una verdadera interacción entre el mensaje y su público”*³², que no es un receptáculo pasivo sino que interactúa y tiene un rol creativo.

Asimismo, en ese apartado se menciona a la gente que ve las películas como una parte importante de la interacción por considerar que *“no hay un público cinematográfico, sino muchos públicos, adictos a ciertas estrellas favoritas, fieles a ciertos géneros estereotipados con sus convenciones específicas de lenguaje”*³³. Este punto toma relevancia por considerar al receptor de una forma diferente a como era en un principio (el próximo capítulo indaga más sobre esta cuestión), convirtiéndolo en un verdadero factor de relevancia dentro del proceso comunicacional.

En este sentido, a pesar de tratarse de un medio masivo y no de una comunicación interpersonal, según Tudor, en ambos grupos participantes hay una variada serie de atributos que se incorporan al sencillo esquema de **Comunicador←→Medio←→Receptor** ya que *“es de esperar la existencia de todo tipo de factores que incidan sobre lo que se dice, cuándo se dice y cómo”*³⁴. Estos influyentes son *culturales, de personalidad, orgánicos y sociales*, cada uno de los cuales posee una historia de trasfondo, haciendo que intervengan en el proceso comunicativo de manera diferente, evidentemente influyendo en la interpretación.

Un lenguaje más

Cada película, cuando es filmada, se crea con la utilización de un lenguaje por fuera de los conocidos, ya que su finalidad es transmitir algo sea una idea, una visión

³¹ Tudor, Andrew: Op. Cit.

³² R.G.: Prólogo para Tudor, Andrew: Op. Cit.

³³ Ídem.

³⁴ Tudor, Andrew: Op. Cit.

del mundo, un sentimiento, etc. El cine como tal, sirve para entablar una relación entre el público y el mundo así como poseer un espacio propio, que vendría a ser lo fílmico. Cabe destacar que, tal como afirma Pier Paolo Pasolini, *"lo que decisivamente distingue al cine de los lenguajes naturales es que es internacional y universal, aún cuando se puede llegar a diferenciar etnográfica e históricamente"*³⁵.

Entonces, como todo lenguaje, las producciones cinematográficas cuentan con una serie de características propias que son utilizadas para transmitir el mensaje de manera menos difusa. Los autores difieren respecto a si hay, o no, un número limitado de estos elementos ya que hasta el más mínimo detalle ayuda a conformar un contenido sólido. Ejemplos de ellos son: el espacio fílmico, las imágenes, la música, los sonidos, las palabras (y la forma en que son expresadas), el color, el montaje, el encuadre, el tipo de plano que se usa, el tiempo, la fotografía, los efectos especiales, los movimientos, etc.

El lenguaje cinematográfico se aplica diariamente, de acuerdo a la línea de Pasolini, ya que, según su postura, *"en realidad, mientras vivimos hacemos cine: prácticamente mientras existimos, actuamos. Todas las acciones de la vida conforman una película natural y viva"*³⁶. Por otra parte, el susodicho lenguaje refuerza la postura de que el cine comunica, además de que forma parte de la vida cotidiana. Este enfoque es aceptado no sólo por los teóricos sino también por los creadores del cine.

Un ejemplo de lo anteriormente expuesto, lo da George Lucas, cineasta creador de la saga de **Star Wars** (iniciada en 1977), entre otras, quien dice que *"tenemos que enseñar comprensivamente a la comunicación, en todas sus formas. Hoy trabajamos con la palabra escrita o hablada como sinónimo de la forma primordial de comunicación pero también debemos entender la importancia de los gráficos, la música y el cine, que están tan, y en algunos casos más, entrelazados con la cultura de la gente joven. Vivimos y trabajamos en un mundo sofisticadamente visual, por lo que debemos ser más sofisticados y usar todas las formas de comunicación, no sólo la palabra escrita"*³⁷.

³⁵ Staniscia, Simona: **Visualising Pasolini's Film Theory**. LCC SGD MAGD. 2008.

³⁶ Pasolini, Pier Paolo: **Empirismo Erético**. Editorial Bloomington. Indiana University Press. Estados Unidos. 1988.

³⁷ En Daly, James: *"Life on the screen: visual literacy in education"*. Entrevista a George Lucas para Edutopia, perteneciente a The George Lucas Educational Foundation. Estados Unidos. 2011. Traducción propia. Página: www.edutopia.org/lucas-visual-literacy

Respecto a la aplicación del término, ya desde la década del 20, varias posturas plantean al cine con un lenguaje específico pero es Christian Metz, semiólogo y teórico cinematográfico francés, quien idea una aproximación más científica respecto a la temática: definiendo a un lenguaje como un sistema de signos destinados a la comunicación, determina a la producción fílmica como un sistema textual, *"con una imagen enteramente subordinada a una estructura externa por su significativa articulación"*³⁸.

Por otro lado, según Metz, *"lo que diferencia al lenguaje cinematográfico de la lengua es su aspecto tan poco sistemático: las diversas unidades significativas mínimas en él no tienen significado estable y universal, y es lo que conduce a clasificar al cine entre otras totalidades significantes, tales como las que forman las artes o los grandes medios culturales de expresión"*³⁹.

Por su parte, Cándido Fernández, secretario de la Cátedra de historia y Estética de la Cinematografía de la Universidad de Valladolid, afirma que *"convertido en lenguaje gracias a una escritura propia que se encarna en cada realizador con la apariencia de un estilo, el cine se ha convertido en medio de comunicación, de información y de propaganda, lo cual, por supuesto, no es contradictorio con su cualidad de arte"*⁴⁰.

Asimismo, Marcel Martín en su obra reconocida sobre el mundo cinematográfico, cita a varias posturas respecto a la compleja asimilación del cine como lenguaje: *"para Jean Cocteau, por ejemplo, una película es una escritura en imágenes, aunque Alexandre Arnoux considere que el cine es un lenguaje de imágenes con su vocabulario, su sintaxis, sus flexiones, sus elipsis, sus convenciones y su gramática; Jean Epstein ve en él a la lengua universal, y Luis Delluc afirma que un buen film es un buen teorema"*⁴¹.

En relación a la especificación de los elementos que conforman al lenguaje cinematográfico, hay que darle la razón a Metz, quien afirma que *"no hay que buscar un sistema estricto de signos"*⁴². Sin embargo, otros autores se arriesgan al enumerar una lista relevante a la hora de analizar el lenguaje para comprender de una manera más profunda las producciones del séptimo arte.

³⁸ <http://reconstruction.eserver.org/022/deleuze.htm#1>

³⁹ Martín, Marcel: **El lenguaje del cine**. Editorial Gedisa. España. 2002.

⁴⁰ Fernández, Cándido: **Iniciación al lenguaje del cine**. Libro del Ministerio de Cultura de Madrid. España. 1976.

⁴¹ Martín, Marcel: Op. Cit.

⁴² Martín, Marcel: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Uno de ellos es Enrique Pulecio Mariño, quien dice que encuentra que el cine está compuesto por códigos propios y una serie de códigos no específicos. Respecto a este último, él sugiere que el cine no sólo los acepta, sino que los integra a su lenguaje⁴³:

- ☉ Música extradiegética.
- ☉ Créditos.
- ☉ Textos escritos.
- ☉ Palabras (en su contenido).
- ☉ Mímica y gestos de los actores (sacados del teatro o la vida).
- ☉ Objetos en cada plano.
- ☉ Vestidos como "signos sociales", uniformes, insignias.
- ☉ Roles de los personajes y temas de la historia (esperanza, amor, heroísmo), dejando de lado los específicamente cinematográficos como la ciencia ficción o western.
- ☉ Sonidos diversos.
- ☉ Combinación de imágenes/sonidos/palabras.

Por su parte y en correspondencia a lo que se mencionaba párrafos más arriba, debe decirse que todo lenguaje es también ideológico, "*puesto que la ideología está en todas partes, en todo lugar. [...] Todo lo que significa es signo en la ideología*"⁴⁴. Dicho en otras palabras, este medio es el utilizado por el cine para demostrar sus concepciones del mundo o, mejor dicho, las *worldviews* de sus realizadores. En este sentido, Javier Balsa asevera que la ideología es siempre funcional respecto de alguna relación de dominación social, o sea, que ayuda a su legitimación; lo que quiere decir que no todos los elementos de la cultura son parte de una ideología.

Del otro lado, cabe mencionarse que el lenguaje es a tal punto importante en la cinematografía porque es el nexo conector entre lo que el director/autor de una película quiera transmitir con lo que el espectador pueda interpretar. Aunque, tal como afirma Andrew Tudor, no hay fórmulas mágicas que permitan que esa deducción se

⁴³ Pulecio Mariño, Enrique: **El cine: Análisis y Estética**. Obra del Ministerio de Cultura de Colombia. 2008.

⁴⁴ Angenot, Marc: **Interdiscursividades. De hegemonía y disidencias**. Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba. Argentina. 1998.

haga al pie de la letra. De ahí la gran variedad de críticas que se producen tras los estrenos semanales; pero esa es otra cuestión.

Estas especificaciones son relevantes para comprender los distintos ejes del cine como medio de comunicación, como aparato ideológico y como lenguaje; aspectos que siguen definiéndose a diario pero que, de a poco, se aproximan a una caracterización sólida y estable en una sociedad que está siendo reflejada a través de los lentes de las cámaras de cineastas tanto del cine comercial como el independiente.

Para ir cerrando, no puede dejarse de lado otra de las características del cine, que, si bien la comparte con otros formatos (como el literario), no deja de tener importancia en su ámbito: los **géneros cinematográficos** que, según diferentes autores, tienen la capacidad de ser multifuncionales pues *“según la mayoría de los críticos, los géneros aportan las fórmulas que rigen a la producción; los géneros constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos; las decisiones de programación parten, ante todo, de criterios de género; la interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género”*⁴⁵. Si bien hasta la actualidad se discute sobre su especificación, cantidad y sub-géneros, en la filmografía de los directores hollywoodenses predominan los siguientes:

- ☉ **Documental:** con la característica de ser meramente informativo más que ficcional.
- ☉ **Policial:** por lo general introduce una lucha entre el bien y el mal representado en policías o investigadores que combaten al crimen.
- ☉ **Drama:** focalizado en un conflicto que debe ser resuelto por los personajes protagónicos.
- ☉ **Fantasía:** muestra mundos donde todo es posible ya que tanto su universo como habitantes pueden ser invenciones o basados en la realidad pero mezclados con elementos, por ejemplo, mágicos.
- ☉ **Comedia:** con el objetivo de hacer reír al público, presenta distintas situaciones (sean cómicas o no) con humor e ironía.

⁴⁵ Altman, Rick: **Los géneros cinematográficos**. Editorial Paidós. Argentina. En: <http://www.fba.unlp.edu.ar/medios/biblio/Altman-Los-Generos-Cinematograficos.pdf>

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

- ☉ **Musical:** este puede estar acompañado de la presencia de otro género pues se caracteriza por la irrupción de canciones a lo largo de la trama, sean coreografiadas o no.
- ☉ **Western:** refiere a un periodo histórico norteamericano con vaqueros y criminales bien distinguidos de los sheriff-buscadores-de-justicia.
- ☉ **Acción:** por lo general, presenta un enfrentamiento físicamente violento entre el bien y el mal.
- ☉ **Terror:** uno de los géneros más populares en la última década por su protagonismo a través de los *remakes*, se basa en propuestas que utilizan el suspenso y el miedo para provocar sobresaltos en los espectadores.
- ☉ **Romántico:** sea comedia romántica o un drama romántico, siempre se origina en una relación amorosa entre personas.
- ☉ **Biopic:** son las películas basadas en historias de vida de una o más personas.
- ☉ **Aventura:** con protagonistas valientes que buscan un objetivo y se enfrentan a diferentes obstáculos que ponen en riesgo su vida.
- ☉ **Thriller:** con una especie de terror psicológico, su objetivo se logra mediante la utilización del suspenso que ocasiona tensión y ansiedad por saber lo que sucede.
- ☉ **Bélico:** representado en las películas sobre guerras.
- ☉ **Gánsteres:** a pesar de tratarse, también de un enfrentamiento entre criminales y justicieros, en este género se prioriza el punto de vista de los primeros.
- ☉ **Ciencia-ficción:** generalmente ubicado en el futuro, introduce situaciones desconocidas para los habitantes humanos (o no), quienes deben investigar lo anormal para retornar a un estado de paz.
- ☉ **Épico:** refiere a las grandes producciones centradas en conflictos bélicos históricos, como por ejemplo, **The birth of a Nation** (1915) dirigida por David Griffith.

Para cerrar, se puede afirmar que tanto el lenguaje como el género cinematográfico son particularidades de una de las formas más novedosas de transmitir información pues mientras el primero es el nexo entre los autores y los públicos, el segundo establece un universo de expectativas sobre lo que puede

encontrarse en las cintas para que, a fin de cuentas, la comunicación se realice de la manera más transparente posible.

En síntesis...

Dos siglos ya pasaron desde que los hermanos Lumière idearon un proyecto que, sin saberlo, cambiaría la historia del mundo para siempre. Primero como entretenimiento de feria para luego pasar a reflejar pensamientos de los países, como por ejemplo sucedió durante las Guerras Mundiales (imposible olvidar la serie de documentales dirigidos por Leni Riefenstahl sobre el nazismo) o cualquier conflicto o estado de paz que aconteciese en cualquier punto del globo. El cine fue y sigue siendo un medio de comunicación que llega a todos.

Considerarlo o no como medio masivo, entendiendo que la concepción puede ser pensada como negativa, es discutible sólo desde el punto de vista de la aplicación de la teoría: los públicos no son manipulables ni pasivos, cada uno tiene una serie de factores que los ayudan con la interpretación de las producciones, en este caso, cinematográficas. Las producciones sí son masivas y se pueden ver en los simples hechos de que una cinta norteamericana, por ejemplo, se estrena simultáneamente en varias partes del globo debido a su importancia entre los públicos (y, claro está, el pánico de que los DVDs piratas le ganen de antemano a la industria).

Si bien, como se verá en el próximo capítulo, algunas teorías plantean a los espectadores como simples recibidores de informaciones, las más actuales los visualizan como usuarios con posibilidad del *feedback*. Algunos se preguntarán cómo puede suceder eso con las películas, siendo que éstas están cien por ciento dadas y no dejan nada a la imaginación. Pues bien, puede suceder que para cada uno una escena, un sonido, una imagen, signifiquen cosas diferentes y así es cómo contribuyen con la cinta.

Asimismo, como se vio, el cine tiene su lenguaje y género propio, sus elementos que lo ayudan a separarse de otros medios que transmiten informaciones tales como el teatro o la fotografía. Sin embargo, como se trata de uno de los medios más novedosos, pide prestado códigos de sus antecesores para poder llegar a más cantidad de personas. Pero no por eso deja de innovarse a diario y no sólo sus

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

historias, sino también mediante sus tecnologías que buscan cumplir un único objetivo y es el tratar de reflejar la vida diaria en la pantalla.

No por nada Tim Burton dice que el cine *“nos golpea en nuestros sueños y en nuestro subconsciente. Supongo que varía de generación en generación, pero las películas son realmente una forma de terapia y operan sobre nuestro inconsciente del mismo modo que, en su día, los cuentos de hadas”*⁴⁶.

⁴⁶ Burton, Tim en Salisbury, Mark: **Tim Burton por Tim Burton**. Editorial Alba. España. 2009.



CAPÍTULO II:

La comunicación y sus teorías

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

"Es imposible no comunicar: actividad o inactividad, palabras o silencio, tienen siempre valor de mensaje; influyen sobre los demás, quienes, a su vez, no pueden dejar de responder a tales comunicaciones y, por ende, también comunican"

Paul Watzlawick

Hasta ahora, se dijo que el cine era un medio de comunicación masivo y, además, se explicitó el por qué la utilización del último término puede considerarse como negativo. Sin embargo, no se destinó ninguna línea a definir tal vez la palabra más importante no sólo dentro de la carrera de Periodismo y Comunicación Social, sino también una relevante a la hora de entender al cine. En este caso, el diccionario de la Real Academia Española propone varias definiciones sobre lo que se entiende por **comunicación**:

1. Acción y efecto de comunicar o comunicarse.
2. Trato, correspondencia entre dos o más personas.
3. Transmisión de señales mediante un código común al emisor y al receptor.

Sin embargo, la temática no sólo sobre su definición sino también sobre su ejecución sigue siendo muy debatida aún en la actualidad. Teóricos provenientes de las ciencias sociales principalmente, dedican décadas de estudio y propuestas respecto a los participantes de un proceso complejo para algunos y simples para otros, para obtener una visión más o menos aceptable a nivel mundial sobre algo tan cotidiano y a la vez tan difícil de definir.

Si bien la intención de los cinéfilos escritores de la revista francesa mencionada en el capítulo anterior fue el profundizar sobre el casi no analizado mundo cinematográfico, también se elaboraron y elaboran propuestas sobre los cuestionados medios de comunicación masivos, la recepción y, principalmente, la influencia de éstos sobre los receptores, quienes eran catalogados principalmente como pasivos, contrariamente a lo que ahora se defiende.

Es importante entender a la comunicación para entender al cine, especialmente y a la historia de ese estudio para saber cómo se llega a la inclusión de la **Industria Cultural** como un factor de relevancia máxima para la hegemonía de Hollywood (específicamente de Disney) puesto que, al transformarse lentamente en un negocio en donde cada detalle es calculado para evitar pérdidas económicas, el aporte de Adorno y Horkheimer no deja de tener validez, ni siquiera aún hoy en día.

En las próximas páginas, entonces, se verán no sólo teorías de la comunicación, sino también sus interpretaciones sobre los públicos, audiencias o espectadores. Sea cual sea la denominación, éstos empiezan como simples receptores sin capacidad del *feedback*, para luego transformarse en participantes no sólo del proceso simple de comunicación sino también a nivel masivo puesto que, como se ve aún hoy, si bien pareciese que la industria cinematográfica hace lo que le plazca, tiene cierto interés en seguir los gustos y exigencias del público, incluyendo escenas, diálogos y actores que sean funcionales a su propuesta (de acuerdo a la **Teoría funcionalista**, que se verá más adelante, por ejemplo). Aunque el tema de si es el mercado el que impone las necesidades o no, es una discusión aún abierta.

La teoría hipodérmica

Esta concepción, surgida post Primer Guerra Mundial (1930), habla de la **manipulación** del público respecto a los mensajes de los medios de comunicación, como una especie de inyección de información sobre las personas pasivas, sin que éstas duden sobre su veracidad. Sin importar la diversidad entre ellos, afirma que *“cada miembro del público de masas es personal y directamente atacado por el mensaje”*⁴⁷. La teoría se basa no en datos o relevamientos empíricos sino más bien en un análisis de la naturaleza humana, a partir de la cual las personas *“podrían ser uniformemente controladas por sus instintos biológicos ya que reaccionan más o menos uniformemente a cualquier estímulo que venga”*⁴⁸.

Es importante recalcar lo que se empezó a esbozar en el capítulo anterior sobre la definición de lo que se entendía como sociedad de masas, especialmente los integrantes: *“la masa puede definirse, como hecho psicológico, sin necesidad de esperar a que aparezcan los individuos en aglomeración. Delante de una sola persona podemos saber si es masa o no. Masa es todo aquel que no se valora a sí mismo -en bien o en mal- por razones especiales, sino que se siente «como todo el mundo» y, sin embargo, no se angustia, se siente a saber al sentirse idéntico a los demás”*⁴⁹. Esta definición, se completa con otras de autores diferentes quienes califican a los miembros de las masas como personas no preocupadas por las individualidades o

⁴⁷ En Wolf, Mauro: **La investigación de la comunicación de masas**. Editorial Paidós. Buenos Aires. 1985.

⁴⁸ Lowery, Shearon . y DeFleur, Melvin: **Milestones in mass communication research: Media effects**. Editorial Longman. Nueva York. 1995.

⁴⁹ Ortega y Gasset, José: **La rebelión de las masas**. Editorial Espasa-Calpe. Madrid. 2005.

personalidades, sino que su unificación se basa en aquellos componentes homogéneos que comparten.

Según Mauro Wolf, hay rasgos que caracterizan tanto a la estructura como al comportamiento de las masas:

1. Están compuestas por *“una agregación homogénea de individuos que son sustancialmente iguales, no diferenciables, aunque procedan de ambientes distintos, heterogéneos, y de todos los grupos sociales”*⁵⁰.
2. Las personas de las masas no se conocen, es más, no poseen posibilidades de interactuar.
3. Las masas no tienen tradiciones, ni reglas de comportamiento, *leadership* o estructura organizativa.

Cabe agregar un cuarto punto:

4. Los individuos que la conforman son pensados como pasivos, indefensos, totalmente manipulables y sin capacidad de filtrar la información recibida.

Asimismo, sumado a estas especificaciones, Charles Wright Mills considera en sus escritos que *“cada individuo es un átomo aislado que reacciona por separado a las órdenes y a las sugerencias de los medios de comunicación de masas monopolizados”*⁵¹.

Esta teoría, como se mencionó anteriormente, basa su estructura en la estrecha relación entre estímulo/respuesta, ya que todo comportamiento se podría explicar a través de ella. Según esto, los medios de comunicación son todopoderosos lo que llevaría a ejercer una influencia instantánea y modificadora sobre los sujetos que son atacados o inyectados por la propaganda⁵², quienes seguirían un camino previamente establecido.

Para citar un ejemplo, es imposible no resaltar lo acontecido durante la primera transmisión radial de la adaptación de la novela de H.G. Wells, **La Guerra de los Mundos**: en 1938, Orson Welles, famoso director de cine conocido por **Citizen Kane** (1941), en el contexto del programa *The Mercury Theatre on the Air* de la radio Columbia Broadcasting System, realizó un capítulo basado en el escrito de Wells, el cual, mediante boletines informativos, daba a conocer sobre la invasión alienígena

⁵⁰ Wolf, Mauro: Op. Cit.

⁵¹ Wright, Charles: **Functional analysis and mass communication**. Oxford Journals: Public Opinion Quarterly 24. 1960.

⁵² Cabe mencionar que en el período de la Post Guerra, se analizaba principalmente la influencia de las propagandas sobre los públicos ya que esa era la principal preocupación.

descrita en la novela. La cuestión es que, como el programa no contaba con pausas o cortes de ningún tipo, algunos oyentes pensaron que la información era fidedigna por lo que entraron en pánico.

Los medios de la época reflejaron el miedo surgido a través del segmento radial mediante no menos de doce mil artículos dedicados a la supuesta invasión de Marte. A partir de entonces, se realizaron incontables estudios que utilizaron al incidente como ejemplo de la forma en que los medios influyen a las personas.

Cabe mencionar que esta teoría no analiza los efectos, sino que los *da por supuestos*. Esto último está recalcado en el trabajo de Raymond Bauer quien se refiere a la audiencia como "*impermeable a la influencia*"⁵³, lo cual hace dejar de lado la supuesta estabilidad de la teoría hipodérmica.

El paradigma de Lasswell

Unos años más tarde de la postulación de la Teoría de la Aguja Hipodérmica y, aún siendo ésta aplicada para la interpretación del rol de los medios de comunicación, otras posturas empiezan a surgir. Uno de estos casos es el de Lasswell⁵⁴, quien afirma que "*una manera conveniente de describir un acto de comunicación es la que surge de la contestación a las siguientes preguntas: ¿Quién dice qué en qué canal a quién y con qué efecto?*"⁵⁵.

Según su punto de vista, cada una de las partes de nuevos enfoques abre a una especialización analítica respecto a los mensajes enviados desde los medios de comunicación que, generalmente, se estudia por separado. Para Lasswell, el *quién* responde al rol del comunicador y deriva en el análisis de control; el *qué* lleva a un análisis de contenido; mientras que el *canal*, sea radio, televisión o cine, analizan los medios; también, se debe tener en cuenta *a quién* se dirige, o sea, las personas a las que llegan los medios, especificando así el análisis de audiencia; pero, si lo que se busca es la *consecuencia* específica que se logra en las personas receptoras, el hincapié se hará en una indagación referida a el análisis de los efectos.

⁵³ Bauer, Raymond: "*The obstinate audience: The influence process from the point of view of social communication*". En *American Psychologist* - 19. 1964.

⁵⁴ Harold D. Lasswell (1902-1978) fue uno de los primeros ensayistas sobre la comunicación. A partir de 1927, gracias a su libro **Técnicas de propaganda en la Guerra Mundial** inicia el período de análisis entre el público y los supuestos efectos que los medios ejercen sobre él. En 1948, tras la Segunda Guerra Mundial en la cual fue Jefe de la División Experimental para el Estudio de Comunicaciones de Tiempo de guerra en la Biblioteca de Congreso, formuló su paradigma que se sostiene hasta la actualidad.

⁵⁵ Lasswell, Harold D.: **Estructura y función de la comunicación en la sociedad**. Publicado en Moragas Spá, Miguel: **Sociología de la comunicación de masas. Tomo II**. Editorial Gustavo Gilli. Barcelona. 1985.

El modelo de Lasswell, tal como afirma Wolf, corrobora "el postulado de que la iniciativa sea exclusivamente del comunicador y de que los efectos sean exclusivamente sobre el público"⁵⁶. Por otra parte, Moragas agrega que "más que la causa, es el síntoma de una etapa y una tendencia de la investigación sobre la comunicación de masas que centra su atención en los efectos. El paradigma refleja la tendencia generalizada de la sociología de la comunicación de masas a sobrevalorar la influencia de las técnicas sobre el público, un público que no tiene otra función en el proceso comunicativo que ser el receptor pasivo de un mensaje que, necesariamente, y frente a su impotencia, conseguirá los efectos previstos"⁵⁷.

Este paradigma se basa en la postura biológica de estímulo/respuesta ya el estímulo/contenido generado por el sujeto se difunde por un canal que llega a objeto/sociedad pasiva, que emite los efectos pero no realiza ninguna clase de *feedback* o retroalimentación, quedando el sujeto como único activo en el proceso comunicativo.

Este modelo es criticado ya que está basado en un análisis de la propaganda política y, por ende, depende mucho de ella. Esto conlleva a que, si bien gracias a ella se empieza a analizar y delimitar los objetos de estudio de la comunicación, faltan aún detalles respecto a la interrelación existente entre emisor y receptor.

Por último, cabe mencionar algunas caracterizaciones que Lasswell propone respecto a la comunicación de masas:

1. Los procesos son asimétricos ya que los comunicadores/emisores son activos mientras que los destinatarios/receptores son pasivos.
2. Toda comunicación tiene una finalidad: se busca un efecto relacionado con el contenido del mensaje.
3. Tanto emisor como receptor están aislados y no dependen de sus "relaciones sociales, situacionales, culturales en las que se producen los procesos comunicativos"⁵⁸.

Por otra parte, el trabajo de Bauer es uno de los que logra que esta profundización, por así decirlo, de la teoría de la aguja hipodérmica (recordemos que, a pesar de sus diferencias, ambas tratan al individuo receptor como uno manipulable y totalmente pasivo) fuera superada ya que, según sus palabras, "la audiencia se

⁵⁶ Wolf, Mauro: Op. Cit.

⁵⁷ Moragas Spá, Miguel: Op. Cit.

⁵⁸ En Wolf, Mauro. Op. Cit.

*mostraba intratable. Las personas decidían ellas solas si ponerse a la escucha o no. E incluso cuando escuchaban, la comunicación podía resultar carente de efectos o de efectos opuestos a los previstos*⁵⁹. Como afirma él, a partir de entonces, los estudios debían focalizarse en el público, teniendo ahora en cuenta a su contexto.

La persuasión en la comunicación

En la década de 1940, surge una nueva teoría que, si bien no supera a la de la Aguja Hipodérmica, sí postula distintas caracterizaciones que la separan de ésta: la **corriente empírico-experimental** propone analizar los componentes del proceso comunicativo (emisor-mensaje-receptor) por separado para así cuestionar el postulado de *estímulo → respuesta mecanizada* y suponer que en realidad se trata de una persuasión que puede fallar.

Esta teoría, basada en las aproximaciones psicológicas de Carl Hovland⁶⁰, toma en cuenta el *background* o contexto de cada persona ya que es ello lo que puede influenciar en el efecto que el mensaje provoque. De Fleur afirma esa postura al decir que *“desde el momento en que existen diferencias individuales en las características de la personalidad entre los miembros del público, es lógico deducir que en los efectos habrá variantes correspondientes a dichas diferencias individuales”*⁶¹.

Debe destacarse las consideraciones de Hovland, quien considera diversos factores que llevaban al resultado del mensaje emitido⁶²:

1. **El Comunicador:** la persona o grupo de personas percibidas como originadoras de la comunicación, así como su fiabilidad, intenciones y afiliaciones. Se destaca principalmente su credibilidad.
2. **El contenido de la comunicación:** *atractivos motivantes* (estímulos que despiertan estados emocionales o son capaces de proveer incentivos para lograr la aceptación de la nueva opinión y/o rechazar la original); *organización de argumentos persuasivos* (los distintos tipos y la forma en que están organizados influenciarían en lo que la audiencia piensa durante la exposición a la comunicación y también en el efecto de su aceptación o

⁵⁹ Bauer, Raymond: Op. Cit.

⁶⁰ Carl Iver Hovland (1912 – 1961) fue un psicólogo cuyo trabajo con la Universidad de Yale (Estados Unidos) lo llevó a desarrollar teorías respecto a los cambios de actitudes y persuasión.

⁶¹ DeFleur, Melvin en Mauro, Wolf: Op.Cit.

⁶² Traducción propia de las caracterizaciones descritas en: Hovland, Carl: **Communication and persuasion**. Estados Unidos. 1959.

rechazo. Está demostrado, por ejemplo, que si los mensajes son bilaterales, o sea con un pro y contra, son más eficaces que el resto).

3. **La predisposición de la audiencia:** *motivos de conformidad grupal* (la influencia del comunicador dependería de la adherencia de cada sujeto a grupos de normas); *factores individuales de la personalidad* (algunas personas son más predispuestas a responder a la persuasión mientras que otras son más resistentes. Estas diferencias pueden surgir de diversas habilidades, como la capacidad de entender el significado de lo que otros dicen, o motivos).
4. **Respuestas:** *declarada expresión de una nueva opinión* (si la persuasión es efectiva, usualmente hay un cambio en la conducta verbal: cada vez que se puede, la nueva opinión será expresada, teniendo influencia en la convicción interna); *retención del cambio de opinión* (se produce una aceptación de la nueva opinión pero no hay un acuerdo respecto a la causa, la cual puede ser por espontaneidad o, también, puede olvidar las razones que lo llevaron a adherir).

Es pertinente agregar que Hovland especifica que *“la efectividad de la persuasión dentro de la comunicación depende no sólo del éxito de inducir un cambio de opinión momentáneo, sino también que pueda crear, sobre la resistencia sostenida, un cambio respecto a las subsecuentes presiones que también participar”*⁶³.

Por lo general, el método de la persuasión se utiliza en las campañas electorales, por lo que la mayoría de sus estudios provienen del análisis de éstas. Según Hovland, lo que se debe tener en cuenta a la hora de emitir un mensaje son esas características personales ya que, *“para que un mensaje persuasivo cambie la actitud y la conducta, tiene que cambiar previamente los pensamientos o creencias del receptor del mensaje”*⁶⁴. A partir de esto, se plantean diferentes características que explicarían el éxito o fracaso de los mensajes según las variaciones dentro del público:

- ☉ **Interés por adquirir información:** se debe tener en cuenta a las personas desinteresadas en informarse ya que son los más difíciles de alcanzar.
- ☉ **Exposición selectiva:** si bien hay muchísimos medios de comunicación, no todos llegan por igual al mismo público ya que algunos miembros de la población se inclinan a recibir la información, por ejemplo, a través de una

⁶³ Hovland, Carl: Op. Cit.

⁶⁴ Huici, C. y Morales, J.F.: **Psicología Social**. Capítulo 13: *Moya, Miguel: Persuasión y cambio de actitudes*. Editorial UNED. Madrid. 2000.

radio en vez de una televisión. Esto debe ser así porque *“las campañas de persuasión son recibidas sobre todo por personas que ya están de acuerdo con las opiniones presentadas o que en cualquier caso están ya sensibilizadas a los temas propuestos”*⁶⁵.

- ☉ **Percepción selectiva:** tal como lo afirma Klapper, todas las personas tienen una predisposición psicológica que hace que perciban de una manera diferente cada información que reciben. Debido a esto, las opiniones parecidas a las propias serían interpretadas con un grado de aproximación mayor al existente (campo de aceptación⁶⁶) mientras que las opuestas se verán como propagandistas o inaceptables, *“generando un efecto de contraste que hace percibir la distancia entre las propias opiniones y las del mensaje como mayor de lo que en realidad es”*⁶⁷ (campo de rechazo⁶⁸).
- ☉ **Memorización selectiva:** así como sucede con la categoría anterior, las personas tienden a recordar las opiniones más parecidas a las suyas. Por otra parte, cabe mencionar el **efecto latente** que significa que, *“en algunos casos, mientras inmediatamente después de la exposición al mensaje, la eficacia de persuasión resulta casi nula, con el paso del tiempo resulta aumentada”*⁶⁹.

Estudios empíricos sobre el terreno

Como la teoría anterior, ésta se basa en las consecuencias, los efectos de los medios de comunicación sobre el público. Sin embargo, no sigue la propuesta de la persuasión sino la de la **influencia**, ya que ésta forma parte de la vida cotidiana, más allá de las comunicaciones masivas.

*“Emparentada con la investigación sociológica sobre el terreno”*⁷⁰, se propuso relacionar los procesos de comunicación de masas con las características del contexto social en el que se producían, pues consideraban que los efectos provocados por los

⁶⁵ Wolf, Mauro: Op. Cit.

⁶⁶ Dentro de la teoría de la asimilación-contraste propuesta en Hovland, C.I., Harvey, O.J. y Sherif, M.: *“Assimilation and Contrast Effects in Reactions to Communication and Attitude Change”*. En Journal of Abnormal and Social Psychology, Vol. 55. Publicado por la American Psychological Association. Estados Unidos. 1957.

⁶⁷ En Wolf, Mauro: Op. Cit.

⁶⁸ Hovland, C.I., Harvey, O.J. y Sherif, M.: Op. Cit.

⁶⁹ Wolf, Mauro: Op. Cit.

⁷⁰ Investigación realizada no en un lugar al azar, sino en el espacio en donde transcurren los hechos o fenómenos a analizar. Es una rama de las ciencias naturales o sociales demasiado amplia como para detallar las distintas metodologías o recursos que se pueden utilizar.

*medios de comunicación de masas dependían de las fuerzas sociales dominantes en un determinado período*⁷¹.

Según Wolf, varios estudios destacan distintos elementos de esta teoría manera reductivista pero, contrariamente a lo que se cree, son muchas más las indagaciones que se realizaron en base a la propuesta, teniendo en cuenta a fenómenos sociales amplios, no sólo a los referidos a los efectos de los medios de comunicación. De esta manera, se continúa la crítica a la Teoría de la Aguja Hipodérmica, proponiendo *“relacionar los procesos de comunicación de masas con las características del contexto social en que se producen”*⁷².

Los estudios empíricos sobre el terreno o de los efectos limitados se relacionan con dos indagaciones específicas⁷³:

☉ **Los estudios sobre el consumo de los media**, principalmente, se basan en un análisis de la audiencia radial de 1940. Lazarsfeld propone el estudio de los atractivos de los programas mediante un análisis de contenido, o sea, especificando lo que los oyentes deducen de él; características de los escuchas; y sus gratificaciones, que refiere a lo que cada propuesta radial significa para quien lo oye.

Este análisis sirve para los estudios sobre el terreno debido a que, gracias a él, se empieza a comprender que, para entender las *“comunicaciones de masas, hay que focalizar la atención sobre el ámbito social más amplio en el que operan y del que forman parte”*⁷⁴.

☉ **Contexto y efecto de los media**: la segunda rama de investigación, desarrollada durante la Segunda Guerra Mundial, se basa en la medición de los efectos de las campañas electorales a modo de explicitar los distintos *“procesos de formación de opinión en determinadas comunidades sociales”*⁷⁵.

Esta indagación específica, se basa en los estudios de Lazarsfeld respecto a una elección presidencial norteamericana en Ohio. Para el autor, *“las funciones de los medios serían: la supervisión o vigilancia del entorno, la correlación entre los grupos sociales, y la transmisión de una herencia social de una generación a*

⁷¹ Toranzo, Amabilia: *“En torno a la recepción”*. Artículo publicado en la Revista Confluencia n°3. Argentina. 2003.

⁷² Wolf, Mauro: Op. Cit.

⁷³ Especificación analizada por Lazarsfeld, Paul Felix: **Radio and the Printed Page. An Introduction to the Study of Radio and Its Role in the Communication of Ideas**. Editorial DUELL, SLOAN AND PEARCE. Estados Unidos. 1940.

⁷⁴ Wolf, Mauro: Op. Cit.

⁷⁵ Ídem.

otra⁷⁶. Su propósito es el de explicitar la influencia de los medios de comunicación sobre los votantes de la campaña, según su pertenencia a ciertas categorías sociales. A partir de allí, surge que las comunicaciones de masas tienen tres efectos:

- ☉ *Efecto de activación*: que supone una predisposición existente en el sujeto, la cual es activada tras la campaña.
- ☉ *Efecto de reforzamiento*: que mantiene la intención de voto tomada con anterioridad.
- ☉ *Efecto de conversión*: la campaña logra su objetivo, haciendo que el sujeto cambie de parecer.

Respecto a los resultados, Lazarsfeld pone en relieve la aparición de los **líderes de opinión**, "*mediadores entre los mass media y los demás individuos menos interesados o menos partícipes en la campaña presidencial*"⁷⁷. De esta forma, se origina el concepto del Flujo de la comunicación en dos etapas o *Two-step Flow of Communication*.

Cabe aclarar que ésta es sólo una manera en que se forman las actitudes individuales, otra es la aparición de las opiniones: "*las situaciones sociales, de las que la campaña política es un ejemplo, exigen constantemente la elaboración de acciones u opiniones*"⁷⁸.

Esta postura, si bien es criticada desde distintos aspectos, tal como su tendencia a medir los efectos a corto plazo o escasez de generalizaciones, presenta un límite en sus consecuencias, lo que origina a la *Teoría de los efectos limitados* ya que la eficacia de la comunicación depende de otros procesos, además del contexto en el que vive el individuo que se comunica. Tal como afirma Berelson en 1948: *ciertos tipos de comunicación acerca de ciertos tipos de asuntos presentados a ciertos tipos de personas en ciertas condiciones, originan ciertos tipos de efectos*.

La teoría funcionalista en la comunicación

El funcionalismo, que surge en Europa en la década del treinta, se asocia principalmente a la postura de Emile Durkheim y se caracteriza por su priorización al

⁷⁶ Toranzo, Amabilia: Op. Cit.

⁷⁷ Wolf, Mauro: Op. Cit.

⁷⁸ Berelson, Bernard; Gaudet, Hazel y Lazarsfeld, Paul: **The people's choice: How the voter makes up his mind in a presidential campaign**. Columbia University Press. Estados Unidos. 1944.

trabajo de campo en contraposición a la investigación en gabinete o laboratorio. *“Su base ideológica es concebir a la sociedad como un sistema natural o un cuerpo orgánico. Así como las ciencias biológicas conciben a los órganos de un cuerpo a partir de sus funciones y disfunciones, sus posibilidades de crecimiento y los virus o agentes exógenos que atentan contra él, las ciencias sociales conciben a la sociedad como una estructura que debe permanecer sana, debe progresar, evolucionar y crecer”*⁷⁹.

En su aplicación respecto a la comunicación, cabe aclarar que *“representa básicamente una visión global de los medios de comunicación de masas en su conjunto”*⁸⁰ y, a diferencia con las teorías anteriormente expuestas, se pregunta sobre las **funciones** sociales que desempeñan estas comunicaciones. De esta forma, se afirma la existencia de efectos de los medios de comunicación sobre los sujetos, siendo éstos *“objetivamente demostrables”*⁸¹. Asimismo, ya no se trata de analizar una situación específica, sino la cotidiana.

Es así que se empieza a estudiar a la sociedad como un organismo con distintas partes que fortalecen su mantenimiento, transformando de esta manera a los sujetos, quienes pasan a ser funcionales para los fines de la sociedad, buscando la solución de cuatro imperativos funcionales o problemas⁸² y no viceversa. De esta forma, *“los seres humanos aparecen como drogados culturales impulsados a actuar según el estímulo de valores culturales interiorizados que regulan su actividad”*⁸³.

Talcott Parsons, sociólogo estadounidense, afirma que la sociedad es un organismo o sistema complejo compuesto por subsistemas, cuya función es la de solucionar cualquier conflicto que se presente en él.

Por otra parte, Charles Wright, especifica cuáles son las tres funciones sociales de los medios de comunicación dentro de la sociedad:

1. **Función de atribuir prestigio:** legitima a personas, grupos o acciones y tendencias, las cuales reciben apoyo o atención favorable de los media.

⁷⁹ Cicalese, Gabriela: **Teoría de la comunicación. Herramientas para descifrar la comunicación humana**. Editorial La Crujía. Buenos Aires. 2000.

⁸⁰ Wolf, Mauro: Op. Cit.

⁸¹ Wolf, Mauro: Op. Cit.

⁸² Según Mauro Wolf, éstos serían: la conservación del modelo mediante la interiorización de la cultura en los individuos; la adaptación al ambiente; la persecución de distintas finalidades relacionadas a la supervivencia; y la integración, que refiere a que todas las partes que forman el organismo que es la sociedad deben estar relacionadas entre sí.

⁸³ Giddens, Anthony: **Perfiles y Críticas en Teoría Social**. En Aronson, P. y Conrado, H. (compiladores): **La Teoría Social de Anthony Giddens**. Colección Cuadernos de Sociología, Serie Teoría, EUDEBA, Buenos Aires, 1999.

2. **Función de fortalecer las normas sociales:** *“la información de los medios de comunicación de masas refuerza el control social en las grandes sociedades”*⁸⁴. Esta función, relacionada con la ética, hace referencia a que, si se publican desviaciones, se reafirmará una moral o norma social dentro de la opinión pública.
3. **Disfunción narcotizante:** se habla disfunción porque no es una acción positiva, sino todo lo contrario porque se pueden generar efectos contrarios a los buscados. En este caso, refiriéndose a la influencia de los medios de comunicación, Lazarsfeld observa que la información excesivamente difundida puede derivar en una constante búsqueda de lo privado. Por otra parte, una persona informada puede considerarse lo suficientemente participante como para no actuar para resolver los problemas.

Por otra parte, la investigación de Lazarsfeld-Merton, también incluye una cuarta función:

4. **Función de atribuir al conformismo:** ésta proviene de la información que se difunde así como también de aquella que se calla. Esto sucede así porque *“los medios de comunicación comercializados ignoran los objetivos sociales cuando van en contra del beneficio económico”*⁸⁵.

Según Wolf, a diferencia de las teorías anteriormente expuestas, la funcionalista no desaparece del todo, sino que influye en otras corrientes de estudio que siguen sus indagaciones hasta la actualidad. Una de ellas es el estudio de los efectos denominado **Hipótesis de los usos y gratificaciones**, que propone un cambio en el postulado de E→R ya que afirma que los individuos no responden a lo que los medios le imponen, sino que cada uno elige qué información recibir, o sea, a qué estímulo responder, según sus características personales. De esta forma, estos usuarios **activos** atienden a sus necesidades y buscan la gratificación correspondiente.

Esta nueva visión plantea un cambio de perspectiva en las indagaciones ya que se empieza a analizar desde el punto de vista de los receptores, las personas y su qué hacer con los medios de comunicación, y no viceversa. En este caso, *“la influencia de*

⁸⁴ Wright, Charles: Op. Cit.

⁸⁵ Lazarsfeld, Paul y Merton, Robert: **Mass communication, popular taste and organized social action**. Editorial Lyman Bryson. Estados Unidos. 1948.

*las comunicaciones de masas sería incomprensible si no se considera su importancia respecto a los criterios de experiencia y a los contextos situacionales del público*⁸⁶.

Por ese motivo, se ve a la audiencia como capaz de emitir mensajes de retorno, así como capaz de utilizar la información recibida, mediante una interpretación. Es entonces, que desde esta teoría, se explicita sobre un emisor y receptor **activos** en el proceso comunicativo.

Esta hipótesis, sustentada principalmente por las investigaciones de Elihu Katz, Michael Gurevitch y Jay Blumler, se basa en 5 características⁸⁷:

1. La audiencia es activa.
2. La relación entre las necesidades y la elección de los medios de comunicación dependen del destinatario. En este caso, los autores resaltan que utilizar la palabra efecto podría llegar a confundir: *"sugiere que la televisión hace algo a los niños. Nada puede estar más alejado del hecho: son los niños los que están más activos en esta relación. Son ellos los que usan a la televisión más que a la inversa"*⁸⁸.
3. Hay otras fuentes de satisfacción de las necesidades: no sólo están los medios de comunicación.
4. La misma audiencia aporta datos que son usados por los media para la creación de distintas metas.
5. Deben analizarse las orientaciones de la audiencia, dejando de lado los juicios de valor sobre el significado cultural de los medios de comunicación.

De esta categorización, se establece que las clases de las necesidades están relacionadas con el contexto en el que cada sujeto se mueve ya que el consumo de los mass media varía, a medida de que el ambiente y/o la necesidad cambien. Por otra parte, en otro texto, dos de los autores hablan de cinco clases de necesidades que los receptores buscan satisfacer a través de los media⁸⁹:

- ☉ **Necesidades cognoscitivas:** relacionadas a la información, conocimiento y entendimiento.

⁸⁶ Wolf, Mauro: Op. Cit.

⁸⁷ Blumler, Jay; Gurevitch, Michael y Katz Elihu: *"Uses and Gratifications Research"*. En The Public Opinion Quarterly. Volumen 37. 1974.

⁸⁸ Schramm, W.; Lyle J. y Parker E.: **Television in the lives of ozu children**. Stanford University Press. Estados Unidos. 1961.

⁸⁹ Gurevitch, Michael; Haas, Hadassah y Katz, Elihu: **On the use of the Mass Media for important things**. En Annaberg School for Communication – Departamental Papers (ASC). Universidad de Pensilvania. Estados Unidos. 1973.

- ☉ **Necesidades afectivas:** relacionadas a la estética, el placer o la experiencia emocional.
- ☉ **Necesidades integradoras:** relacionadas a la credibilidad, confianza, estabilidad y estado. Éstas combinan tanto elementos cognitivos como afectivos.
- ☉ **Necesidades integradoras a nivel social:** relacionadas con el contacto con la familia, amigos y el mundo.
- ☉ **Necesidades de evasión:** relacionadas a escapar o liberar la tensión, lo cual hace débil el contacto con uno mismo y su rol social.

Cabe mencionar que, como lo plantea Elliott, *“el hecho de que exista tanta diferencia entre lo que refieren los sujetos sobre su consumo y su consumo real de media, y el hecho de que la fruición televisiva sea más una cuestión de disponibilidad que de selección, invalidan la idea de una audiencia activa”*⁹⁰. Asimismo, a esta problemática se suma las informaciones obtenidas de encuestas sobre las gratificaciones: los individuos, por lo general, responden con estereotipos en vez de su experiencia personal.

Para resumir y, retomando las palabras de Wolf, *“la hipótesis de los usos y gratificaciones tiende a acentuar una idea de audiencia como conjunto de individuos escindidos del ambiente y del contexto social que en cambio modela sus propias experiencias”*⁹¹. Sin embargo, como las anteriores propuestas, ésta también es superada pero se le otorga el mérito de continuar con el cambio del, hasta entonces, obsoleto modelo comunicativo.

Teoría crítica

Esta nueva visión de la comunicación forma parte de lo que se denomina **Escuela de Frankfurt**, integrada por pensadores de distintas disciplinas. En una época de desencanto, tras la Primera Guerra Mundial, *“el pensamiento crítico sólo podía existir como negación de todo lo que aparece, en su inmediatez, como verdad. [...] Expresaba la negación a comprometerse con criterios programáticos, rendimientos*

⁹⁰ Wolf, Mauro: Op. Cit

⁹¹ Ídem.

*materiales, consideraciones partidarias o praxis inmediatistas que, al no superar los horizontes de una realidad alineada, renunciaban a cuestionarla y trascenderla*⁹².

La Escuela de Frankfurt, formada en 1923 a través de la creación del Instituto para la Investigación Social (*Institut für Sozialforschung*) en una Alemania cuyo proletariado no había realizado la revolución que Marx había pronosticado, observa con melancolía y desilusión al mundo lleno de violencia, destrucción pero esperanzador respecto al futuro, en el que ven una posibilidad de superación de la contemporánea desventura. *“Nacida de su crítica de la razón, traducida en crítica histórica y crítica de la cultura burguesa, se propone, en sus inicios, rescatar la razón de las ideologías, en un mundo sumido en las luchas ideológicas y en tiempos en que la objetividad del conocimiento y la verdad son condenados en aras de la existencia y la autenticidad de la vivencia individual*⁹³.

En un principio, la idea es la de *“desarrollar un instituto en el que los estudios interdisciplinarios inspirados en el marxismo contribuirían a lograr una visión adecuada de la sociedad*⁹⁴ pero, con el ascenso del nazismo al poder alemán, los integrantes⁹⁵, entre los que se encontraban Max Horkheimer, Leo Löwenthal, Fratz Neuman, Erich Fromm, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Friedrich Pollock y Benjamin Walter (que no pertenece formalmente al Instituto pero se relaciona con Adorno) deben exiliarse no solamente por las creencias marxistas frankfurtianas, sino por su característica de ser judíos. Es de esa manera que la Escuela se traslada a Estados Unidos desde donde continúa con el trabajo por unos años.

Se debe tener en cuenta que la visión negativa que profesan los escritos de la Escuela (cabe aclarar que se denomina así no sólo a los que fueron parte del Instituto, sino a los que reflejan las mismas posturas, aún sin tener contacto con los miembros) se basan en un contexto también catastrófico: *“la guerra hizo añicos la estabilidad social europea; quebró la estructura económica sustentada sobre el libre cambio y la*

⁹² Waldman, Gilda: **Melancolía y utopía. La reflexión de la Escuela de Frankfurt sobre la crisis de la cultura.** Transcripción de la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. México. 1989.

⁹³ Del Palacio Díaz, Alejandro: **La escuela de Frankfurt: el destino trágico de la razón.** En Revista Casa del Tiempo. México. 2005.

⁹⁴ Santa Olalla Tovar, Miguel: Traducción del análisis histórico presentado en la web del Instituto para la Investigación Social de Frankfurt para “Boulesis.com” (www.boulesis.com/especial/escueladefrankfurt).

⁹⁵ Mayoritariamente eran *“investigadores de origen acomodado de sólida preparación académica, provenientes de distintas disciplinas, con inquietudes intelectuales diversas y unidos por un fuerte sentimiento de identidad grupal”*. G.W.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

*estructura política regida por el liberalismo y destruyó las ilusiones y la fe en toda seguridad, certidumbre o verdad propias del mundo anterior*⁹⁶.

Asimismo, otras características de su contexto son relevantes porque influyen de manera directa a su pensamiento⁹⁷:

- ☉ Transición al capitalismo monopolista e imperialismo.
- ☉ Teorías de Weber: racionalismo occidental en relación con el capitalismo, estado moderno, racionalidad científica, cultura y religión.
- ☉ Teorías de Marx: historia como sinónimo de lucha de clases y explotación de los trabajadores.
- ☉ Teorías de Freud: descubrimiento del subconsciente y análisis del autoritarismo y la irracionalidad.
- ☉ Crítica al positivismo por ser una expresión del conformismo.
- ☉ Teoría de la cultura: crítica a la occidental por considerarse dominante.

A partir de estas concepciones, la Escuela empieza a analizar la sociedad, teniendo en cuenta que *“ante la aparición de una sociedad de masas, las instituciones y mecanismos liberales revelan su insuficiencia, y con el notable desarrollo organizativo de la clase obrera se incorporan nuevas inquietudes a la estructura y pensamiento”*⁹⁸. Esto se suma a la incapacidad de incorporar nuevas brechas revolucionarias por incomprendimientos teóricos (e históricos) de la Segunda y Tercera Internacional así como también a la decadencia europea respecto a la cultura y literatura.

Considerando todo lo anteriormente expuesto, la Escuela de Frankfurt toma como eje central de su pensamiento a la problemática de la crítica cultural, *“focalizando su atención en la experiencia estética como vía de conocimiento, incorporando al psicoanálisis de manera complementaria al marxismo para comprender el por qué de la permanencia de estructuras sociales objetivamente superadas”*⁹⁹. Por otra parte, luego del exilio, se niegan a *“aceptar los rasgos de conformismo y adaptación propios de una sociedad de inmigrantes”*¹⁰⁰.

⁹⁶ Waldman, Gilda: Op. Cit.

⁹⁷ <http://hispanismo.org/politica-y-sociedad/9752-la-escuela-de-frankfurt.html>

⁹⁸ Waldman, Gilda: Op. Cit.

⁹⁹ Horkheimer, Max: **Historia y Psicología. Teoría Crítica**. Editorial Amorrortu. Buenos Aires. 1968.

¹⁰⁰ Waldman, Gilda: Op. Cit.

A partir de estas visiones melancólicas, desencantadas y desilusionadas respecto a la realidad que les toca vivir, los representantes de la Escuela de Frankfurt elaboran una teoría crítica relacionada a la comunicación de masas, que enlazan con lo que se conoce como ***Industria cultural***, término que se profundizará en el **Capítulo IV: Hegemonía y contrahegemonía en producciones cinematográficas norteamericanas.**

Es importante resaltar, principalmente que la **Teoría crítica** surge en 1937 a través de la postura de Max Horkheimer, quien la plantea originalmente en su libro **Teoría tradicional y teoría crítica**¹⁰¹. Según sus palabras, esta postura se autoconsidera materialista ya que mezcla la realidad con la problemática social de la época. Busca "*hacer resurgir lo oculto, para no olvidar lo que yace bajo el peso aplastante de la lógica de la dominación, y para demostrar los vejámenes de una realidad disfrazada de razón, que comprueba que terror y civilización son inseparables*"¹⁰². A partir de ello, plantea un rechazo de relación entre pensamiento y realidad, por ser ambas heterogéneas (***dialéctica negativa***) y nunca coincidentes, originando así una postura crítica de la sociedad que señala al positivismo como un dogma hueco¹⁰³.

Asimismo, pretende combinar concepciones marxistas con freudianas (tal como el análisis del inconsciente), para utilizar distintos factores y así alcanzar su objetivo; que el análisis de la sociedad lograra o se destinara a cambiar el mundo.

Entonces, para lograr el ambicioso objetivo, los integrantes analizan a la sociedad utilizando a la teoría desde su punto de vista, lo que deriva en definir al conocimiento como constitución y no reproducción de la sociedad. Lo cual es así porque se lo considera como de procedente empírico.

Retomando uno de los puntos anteriores, y siguiendo la concepción marxista de que "*las ideas de la clase dominante son en todas las épocas, las ideas dominantes*"¹⁰⁴, cabe aclarar que se asocia el conocimiento propio de cada momento histórico con el orden existente, al cual se adapta y somete.

¹⁰¹ Actualmente, se puede encontrar editado por la Editorial Paidós.

¹⁰² Adorno, Theodor y Horkheimer, Max: **La dialéctica del iluminismo**. Biblioteca de Filosofía, Editorial Nacional. Madrid. Digitalización por Diego Burd. 2004

¹⁰³ Waldman, Gilda: Op. Cit.

¹⁰⁴ Marx, Karl: **La ideología alemana**. Editorial Nuestra América. Colección: Clásicos del marxismo. Buenos Aires. 2010.

A partir de todo lo expuesto, se concluye que la finalidad de esta teoría es “convertirse en un impulso de desquiciamiento de toda certeza, en una ruptura de mitos y supuestos dados, en una tendencia a despertar a la razón de su letargo, en un compromiso con la posibilidad de lo diferente, en un rechazo a la opacidad de un mundo reducido a mera facticidad, en un pensar lo impensable”¹⁰⁵. A pesar de eso, y con el paso del tiempo, el pensamiento de la Teoría Crítica es olvidado o incorporado a aquella sociedad que tanto cuestiona, transformando el futuro temido en la realidad actual.

Comunicación y tecnologías: un avance paralelo

Muchas propuestas surgen anterior, paralela o posteriormente a la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt. La mayoría de ellas, se condicen con el contexto en el que se proponen, siempre teniendo en cuenta un paralelismo clave entre la comunicación humana y los avances tanto culturales, históricos como tecnológicos. Tal es así que los teóricos empiezan a hablar de una *sociedad de la información*¹⁰⁶, en donde las teorías matemáticas y cibernéticas dejan de referirse solamente a las ciencias exactas para ser utilizadas como formas interpretativas de la interacción social.

Estas teorías plantean a la comunicación “como un flujo dinámico de informaciones que atraviesa un canal para poner en contacto un emisor y un destinatario”¹⁰⁷. A partir de esta definición, se entiende al **Modelo matemático de la información** (1948) como el buscador de una interacción más rápida y con la menor interferencia posible. Sus propulsores, Claude Shannon y Warren Weaver buscan originalmente mejorar la comunicación electrónica mediante una propuesta lineal: el receptor sólo puede decodificar el mensaje recibido. Como tal, fue rechazado por ignorar a los individuos reales y principalmente la posibilidad del *feedback*.

La **Escuela de Palo Alto**, California, es donde surgen las principales críticas al modelo establecido anteriormente, afirmando que el contexto sociocultural tiene suma

¹⁰⁵ Waldman, Gilda: Op. Cit

¹⁰⁶ La denominación se habría originado en Japón alrededor de 1960, aunque se lo asocia a la sociedad post-industrial, siendo utilizada por primera vez por Daniel Bell (sociólogo) en 1973.

¹⁰⁷ Martínez Terrero, José: **Teorías de comunicación**. Universidad Católica Andrés Bello. Venezuela. 2006.

relevancia en los procesos de comunicación. Sus máximos exponentes, Paul Watzlawick y Gregory Bateson afirman lo siguiente¹⁰⁸:

1. La comunicación se funda en procesos relacionales. Lo importante no es cada elemento por separado, sino su interconexión.
2. Cualquier actividad humana posee valor comunicativo. De ahí su célebre frase: *"es imposible no comunicar: actividad o inactividad, palabras o silencio, tienen siempre valor de mensaje; influyen sobre los demás, quienes, a su vez, no pueden dejar de responder a tales comunicaciones y, por ende, también comunicar"*¹⁰⁹.

Por otra parte, no se puede dejar de considerar, asimismo, a la **Teoría cibernética de la comunicación**, la cual intenta subsanar la ausencia de la retroalimentación en el modelo de Shannon y Weaver, tomando a la interacción más como un proceso: *"feedback implica a aquello que llega al final del proceso de comunicación y que provoca una reacción en el receptor, esta reacción influye también en el polo emisor"*¹¹⁰.

Como se mencionó en los párrafos anteriores, la interpretación sobre la comunicación se realiza de la mano con los avances tecnológicos y principalmente culturales. Esto puede verse reflejado en el trabajo de Marshall McLuhan, quien incorpora al proceso comunicativo a los grandes medios de comunicación, ya que son ellos los que generan grandes impactos en las sociedades. Esto, posteriormente, deriva en lo que ahora se conoce como **Sociedad de la información**, con una predominancia de la comunicación vía informática.

Una segunda comunicación

Para ir cerrando, no se puede dejar de lado a las teorías sobre **comunicación alternativa o popular**¹¹¹, especialmente aquellas que se utilizan en América Latina. Si bien estos no son enfoques teóricos como los presentados anteriormente, presentan

¹⁰⁸ Martínez Terrero, José: Op. Cit.

¹⁰⁹ Watzlawick, Paul; Beavin Bavelas, Janet y Jackson, Don: **Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas**. Empresa Editorial Herder. Barcelona. 1997.

¹¹⁰ Anónimo: *"Teorías de la comunicación"*. Apuntes de cátedra de la Licenciatura en Ciencias Políticas. 2011.

¹¹¹ Su principal objetivo es el de provocar un cambio oponiéndose o diferenciándose de los mensajes vigentes de la estructura dominante,

características similares en distintos países que, durante las décadas de los '60/'70 contaban con un Estado Benefactor, originado a partir de corrientes de liberación nacional. En ese momento, los nuevos proyectos, *"comprendían a la comunicación como un hecho cultural movilizado por el imperativo de otorgarle voz a los sectores históricamente enmudecidos. Se fundaron en la postura crítica hacia los medios masivos de comunicación, generando espacios alternativos de comunicación"*¹¹².

Los estudiosos plantean una diferencia dentro de esta nueva postura: la comunicación alternativa se puede plantear tanto desde el **contenido** (siendo éste diferente o trasgresor, cuya finalidad es la de cambiar o innovar el rubro) como desde la **estructura** (principalmente en los medios de comunicación masivos, cuya subsistencia depende de una financiación privada que busca vender la información por un objetivo netamente comercial; contrariamente a lo planteado por una alternativa: al no ser comerciales, su único fin es difundir una ideología).

Un claro ejemplo de esta corriente es la Agencia de Noticias Clandestina (ANCLA)¹¹³, creada por Rodolfo Walsh, que se utilizó como herramienta política ofensiva. Desde allí se promovía que cada receptor se transforme en emisor también, pero principalmente terminó convirtiéndose en un medio de comunicación alternativa al ser uno de los pocos que denunciaba las violaciones de derechos humanos, así como diferentes noticias para el mundo.

Por otro lado, para entender el por qué se puede producir una comunicación alternativa, cabe mencionarse que, desde la década del 50, América Latina empieza a realizar aportes a la investigación comunicacional desde distintos puntos de vista, algunos ya expresados, como el funcionalista y el estudio de los efectos, pasando por el estructuralismo y la teoría crítica. Desde los sesenta, según Jesús Martín-Barbero, predomina una etapa ideologista cuyo objetivo está *"centrado en descubrir y denunciar, articulando aquellas matrices epistemológicas con una posición de crítica política, las estratagemas mediante las cuales la ideología dominante penetra el*

¹¹² Anónimo: *"Teorías de la comunicación"*. Op. Cit.

¹¹³ Agencia de noticias que funcionó en Argentina desde junio de 1976 a septiembre de 1977, cuyos propulsores, algunos periodistas y/o militantes, fueron perseguidos, torturados e inclusive desaparecidos. La licenciada en Comunicación Social, Natalia Vinelli, realizó una investigación sobre ANCLA posicionándola, específicamente, como un medio de comunicación alternativa en: **"ANCLA: Una aproximación desde la alternatividad"**. Publicada en la siguiente página web: www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/ancla/ancla_08.htm

proceso de comunicación"¹¹⁴, resultando en considerar a los medios de comunicación puramente ideológicos mientras que los receptores son simples marionetas a las que se maneja sin rechistar, característica que se mantiene por varios años.

Ahora bien, retomando las palabras de Ileana Medina Hernández, "es importante destacar que la evolución del pensamiento comunicológico en América Latina ha estado particularmente marcada por una espesa politización. Los cruentos conflictos políticos que ha vivido nuestro continente han condicionado inevitablemente las posiciones de los pensadores, académicos e investigadores"¹¹⁵. Por ello, tras la vuelta a la democracia en el tercer mundo sumado al surgimiento de novedosas y modernas tecnologías, brota una nueva forma de interpretar a la comunicación, la cual no tiene barreras espaciales puesto que cualquiera, en cualquier parte del mundo, puede comunicarse con otro. Todo ello conforma una etapa en la cual hoy se está trabajando mediante nuevas teorías, debates y aportes de distintos teóricos.

A partir de esta recién incorporada manera de entender a la interacción, las propuestas vuelven a focalizarse en los receptores, quienes pasan a ser el foco de las últimas investigaciones y empiezan a ser considerados como constructores de sentidos, dejando de lado la linealidad con la que antes se interpretaba a los medios de comunicación; a todo lo cual, se suma una nueva interpretación sobre la relación comunicación/cultura por la nueva consideración de los "fenómenos comunicativos como prácticas culturales determinadas"¹¹⁶.

Para lograr eso, los autores se centran en estudios sobre la interacción cotidiana entre personas y con los medios de comunicación que tienen más cerca, sean la radio, televisión o periódicos puesto que lo que se busca es un cambio y, tal como afirma Medina Hernández, "¿quién puede hacerlo mejor que nosotros, los latinoamericanos, los del tercer mundo, los subdesarrollados, los consumidores de lo que Europa y Norteamérica producen, los que estamos no en el norte sino en el sur, no en la cima de la civilización, sino en el otro lado?"¹¹⁷

Dentro de estas investigaciones, cabe ser resaltada la de Martín-Barbero y la de Néstor García Canclini quienes, retomando el concepto de hegemonía de Gramsci (el cual será abordado en el **Capítulo IV: Hegemonía y contrahegemonía en producciones cinematográficas norteamericanas**), posicionan a la cultura como

¹¹⁴ Martín-Barbero, Jesús: **De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía**. Editorial Convenio Andrés Bello. Colombia. 1987.

¹¹⁵ Medina Hernández, Ileana: "Los estudios sobre comunicación masiva en América Latina". Revista Latina de Comunicación Social. (www.ull.es/publicaciones/latina/z8/enero.98.iliena.htm)

¹¹⁶ Medina Hernández, Ileana: Op. Cit.

¹¹⁷ Ídem.

potencial influyente lo que deriva a repensar a la comunicación, interpretando a la relación medio/receptor como "*conflicto y resistencia y como complicidad y cooperación*"¹¹⁸.

Haciendo hincapié en distintas producciones hegemónicas que, a lo largo de la historia, se utilizan para enculturalizar a las clases bajas, el primer autor refiere a la *literatura de cordel* cuya finalidad era ser leída en voz alta, ocasionando así "*un medio que, a diferencia del libro y semejanza del periódico, sale a buscar sus lectores a la calle*"¹¹⁹; a las imágenes, que representan *el libro de los pobres*, puesto que se utilizaban para producir un discurso accesible para todos; al melodrama, como el *gran espectáculo popular*, a diferencia de las obras de teatro, destinadas a públicos cultos. Según sus palabras, éste se transforma en "*el espejo de una conciencia colectiva*"¹²⁰. Por otro lado, también menciona al folletín, el cual era utilizado para reorientar los periódicos hacia el gran público; así como también retoma al cine para considerar sus géneros cinematográficos como repetidores de convenciones, especialmente el *western*, el cual ayuda a que Hollywood haga "*del cine un lenguaje universal y el primer medio masivo de una cultura trasnacional*"¹²¹.

Del lado de los medios de comunicación más modernos, Martín-Barbero dice que el cine mexicano se utilizaba para ponerle voz e imagen a la identidad nacional, mientras que el radioteatro argentino se transformó en "*un espacio de continuidad entre las tradiciones culturales de ese pueblo y la cultura de masa*"¹²².

Para finalizar, Martín-Barbero concluye que lo masivo como deformación de lo popular conlleva a entender que los medios no corrompen al arte, abandonando las posiciones etnocéntricas al respecto. Asimismo, hace énfasis en la legitimación, apropiación por parte de los receptores, quienes encuentran cierto grado de identificación, de los mensajes comunicacionales y no una aceptación pasiva.

Néstor García Canclini, por su parte, también es considerado como uno de los grandes expositores de este nuevo movimiento de interpretación de la comunicación. Para él, hay una especie de *filosofía del consenso*, a partir de la cual hay una complicidad entre subalternos y hegemónicos, hecho que es criticado por varios teóricos por considerar que, de esta forma, el autor está legitimando las formas actuales de poder.

¹¹⁸ Medina Hernández, Ileana: Op. Cit.

¹¹⁹ Martín-Barbero, Jesús: Op. Cit.

¹²⁰ Reboul, Pierre: "*Peuple Enfant, Peuple Roy ou Nodier, Melodrama et Revolution*". En *Revue des Sciences Humaines*. 1976.

¹²¹ Martín-Barbero, Jesús: Op. Cit.

¹²² Ídem.

Por otro lado, retoma el concepto de Industrias Culturales advirtiendo una potencial monopolización que puede derivar en *"la reducción de las ofertas en cada nación a lo que es internacionalmente lucrativo y el ahogo de las manifestaciones diversas o experimentales"*¹²³.

Es válido decir que García Canclini es el primero en acuñar la unificación de dos términos enmarcados en la relación entre comunicación/cultura: la **hibridación cultural**. Según sus palabras, este proceso se hace posible gracias a la expansión urbana puesto que se fomenta nuevas interacciones haciendo que lo tradicional y homogéneo se transforme en heterogéneo.

A modo de ejemplo, refiere a elementos que antes pertenecían a las clases altas y que, con las nuevas tecnologías, ahora están al alcance de cualquiera, sea a través de fotocopiadoras, videocaseteras, videoclips, videojuegos.

Para finalizar, y tras varias ejemplificaciones, el autor reflexiona sobre el rol de los medios de comunicación ya que, para otros teóricos, hay una oposición política explícita entre hegemónicos y subalternos. Sin embargo, él afirma que, tras las indagaciones contemporáneas, *"lo que hoy sabemos sobre las operaciones interculturales de los medios masivos y las nuevas tecnologías, sobre la reapropiación que hacen de ellos diversos receptores, nos aleja de las tesis sobre manipulación omnipotente de los grandes consorcios metropolitanos"*¹²⁴. De hecho, según su punto de vista, la propia hibridación hace que se cambie de perspectiva en lo que concierne a la hegemonía, ya que *"el poder no funcionaría si se ejerciera únicamente de burgueses a proletarios, de blancos a indígenas, de padres a hijos, de los medios a los receptores. Porque todas estas relaciones se entretajan unas con otras"*, derivando en una concepción de poder **oblicuo**.

A modo de cierre de este apartado latinoamericano, vale recordar las palabras de Medina Hernández quien alude al objetivo principal no sólo de Martín-Barbero sino también de García Canclini y del resto de los teóricos que, a diario, aportan más informaciones sobre la forma de comunicarse en el tercer mundo: *"todos los intentos decorosos de investigación científica que se hacen en el continente van en una dirección: la superación del subdesarrollo. En el caso de las ciencias de la comunicación, los aportes no pueden quizás aumentar directamente la producción"*

¹²³ García Canclini, Néstor en Altamirano, Carlos: **Términos críticos de sociología de la cultura**. Siglo XXI Editores. España. 2002.

¹²⁴ García Canclini, Néstor: **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad**. México. 1990.

*material o la eficiencia económica, pero se mueven en un terreno tanto o más importante: el de la democracia*¹²⁵.

En síntesis...

Incontables autores en distintos idiomas participaron y siguen participando en el debate mundial sobre qué se entiende por comunicación. A pesar de que tanto el emisor como el receptor siempre están presentes en las estructuras, a partir de ello, las posturas varían. Sin embargo, en la actualidad se asevera que no existe pasividad no sólo en un proceso comunicativo entre dos, sino tampoco en los grandes intercambios de información originados por las corporaciones mediáticas. Sin ir más lejos, es cada vez más común la participación de los ciudadanos en procesos informativos (enviando imágenes o testimonios) que luego son transmitidos por los canales propios a un medio de comunicación masivo.

En el cine no es diferente. Si bien un director presenta su visión del mundo en cada producción, finalmente son los espectadores los que lo analizan, incorporan y reproducen según su propia contextualización. Y a esta conclusión se pudo llegar tras pasar por las etapas anteriormente mencionadas. Las teorías de la Aguja Hipodérmica (que habla de una manipulación de las masas, considerándolas no sólo como homogéneas sino como receptoras pasivas en el proceso); el modelo de Lasswell (que focaliza su atención en la propaganda política, considerando sus efectos en un público aún pasivo); la corriente empírico-experimental (la cual, finalmente, empieza a considerar el contexto como influencia de los efectos); los estudios empíricos sobre el terreno (que, además, suma al esquema los líderes de opinión); el funcionalismo (centralizado más en un trabajo de campo y el análisis de la vida cotidiana, atendiendo los efectos de los medios de comunicación en ella, siendo éstos funcionales en la sociedad); la hipótesis de usos y gratificaciones (que postula la respuesta a un estímulo según características personales, lo que otorgaba más participación por parte de los receptores); la escuela de Frankfurt y su teoría crítica (desencantada con la sociedad, ve cómo los grandes grupos hegemónicos transmiten los mismos mensajes para una masa a través de la *Industria Cultural*); los modelos matemáticos, de Palo Alto y cibernéticos dentro de la Sociedad de la Información (que tratan, paso a paso, considerar un *feedback* en el proceso comunicativo, así como la influencia de los

¹²⁵ Medina Hernández, Ileana: Op. Cit.

medios de comunicación); la comunicación alternativa (que la entiende como un hecho cultural, proponiendo opciones a los medios e informaciones hegemónicas), la relación comunicación/cultura (propuesta como una superación de la concepción del receptor *pasivo* para entender a la interacción como parte de la aplicación de un poder oblicuo, gracias a los entretrejos sociales) son sólo algunas instancias de investigación en la cual el emisor no es el único que provee la información para ser incorporada por la otra parte sin resignificación alguna.

De hecho, varias de estas teorías son retomadas para los análisis pertinentes a las producciones de Tim Burton: por un lado, se prioriza la postura funcionalista ya que, tal como sucede con la propuesta social sobre considerar a la sociedad como un cuerpo donde todo cumple un objetivo, en el cine acontece lo mismo porque generalmente, cuando un director/autor¹²⁶ produce un filme, todo lo que aparece en él es funcional a su relato, nada es gratuito ni está allí por casualidad.

Por otro lado, la Teoría Crítica también encuentra su ejemplificación en la filmografía del cineasta pues, como se verá en los capítulos referentes a cada una de las películas, su postura subversiva se transforma en una clara rebelión en contra del conformismo contra el que tanto peleaban desde la Escuela de Frankfurt. Así como también sucede con el tema de la Industria Cultural cuyo eje cinematográfico puede ubicarse, hoy en día, en Hollywood y, específicamente, en Disney.

Cabe, asimismo, mencionar el caso de las comunicaciones alternativas ya que, tal como fueron definidas, refieren a medios de comunicación contrahegemónicos, o sea, que exponen una evidente diferencia a lo establecido como correcto, cotidiano y convencional. En el caso de Burton, y teniendo en cuenta que el cine es un medio, como también se explayará en los apartados siguientes, también se trataría de una variante a lo común en lo que respecta al contenido; una nueva opción de reflejar las mismas temáticas desde otro punto de vista.

Es necesario aclarar que, tal como se está estableciendo en estas líneas, el principal eje de este trabajo se basa en la emisión de los mensajes y no tanto en su recepción. Por ello, rescatando las palabras de Cristina Peña Marín escritas para la Universidad de Madrid, "*los estudios sobre los mensajes, sobre los modelos, la visión del mundo que un cierto conjunto de textos conforma, ilustran únicamente acerca de lo que es emitido. Pero saber cómo ha podido influir eso a los receptores exige otro*

¹²⁶ Definición que se abordará en el **Capítulo V: Tim Burton y la fábrica de sueños.**

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

*tipo de estudios muy distinto*¹²⁷, los cuales no podrán ser representados en este espacio.

De todas formas, como se verá en las siguientes páginas, los públicos nunca pueden ser dejados de lado a la hora de pensar en un film ya que es por y para ellos que es creado, elemento relevante para mantener a pie una industria como lo es la hollywoodense.

¹²⁷ Peña Marín, Cristina: "*Comunicación de masas*". Artículo para la Universidad Complutense de Madrid.



CAPÍTULO III:

El aporte metodológico y el relato cinematográfico de Barthes

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

"La lectura de un relato siempre implica un trabajo de desciframiento, el reconocimiento de sus estructuras, la definición de su género, el estudio del orden temporal construido y finalmente la asignación del sentido"

Enrique Pulecio Mariño

Hasta ahora, en las páginas anteriores se puede encontrar una exhaustiva investigación al respecto no solamente del cine sino su posición como un medio de comunicación masivo olvidado pero de suma importancia por el alcance de su ideología a un público sin límite de edad en un nivel mundial. En este capítulo se planteará la **metodología** a utilizar de ahora en más puesto que se entiende que todo trabajo indagatorio debe fundar sus bases en una y más si, como se pretende, se analizarán un número explícito de cintas de acuerdo a ciertos postulados formulados por varios autores pero, principalmente, Roland Barthes quien hace el aporte más importante en lo que es el estudio sobre el *relato cinematográfico*.

Ahora bien, al realizar una investigación sobre un objeto de estudio, distintas son las propuestas que pueden utilizarse a fin no sólo de cumplir los objetivos planeados, sino también de obtener un resultado lo más exhaustivo posible. Debido a eso, para este proyecto se decidió la aplicación del **paradigma cualitativo**, el cual, como se sabe, es uno de los más utilizados dentro de la rama de las ciencias sociales por buscar la descripción de la realidad tal cual la experimentan los protagonistas.

En ese sentido, su objetivo es el de "*interpretar sensiblemente exacta la vida social y cultural de quienes participan*"¹²⁸ por lo que consiste en "*descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones y comportamientos que son observables, [incorporando] lo que los participantes dicen, sus experiencias, actitudes, creencias, pensamientos y reflexiones... tal y como son expresadas por ellos mismos y no como uno los describe*"¹²⁹.

Debe aclararse que, aunque no sea el caso de esta indagación, en los últimos años los investigadores optan por una aplicación no pura, ya que cada vez es más corriente su combinación con la metodología **cuantitativa**. Ésta última proviene de las ciencias exactas y se apoya en datos, números, estadísticas basadas en cuestionarios, censos o porcentajes, que proveen una información numérica respecto al objeto de estudio. Si se asociaran estos paradigmas a las 5W periodísticas, se podría decir que el

¹²⁸ Gutiérrez, Lidia: "*Paradigmas cuantitativo y cualitativo en la investigación socio-educativa: proyección y reflexiones*". En Revista Paradigma. Venezuela. 1993-1996.

¹²⁹ Montero, Martha: "*La investigación cualitativa en el campo educativo*". Revista La Educación. España. 1984.

cualitativo responde al *por qué* y el *cómo*; mientras que el cuantitativo se focaliza más en el *cuál*, *dónde*, *cuándo*, *cuánto*.

En esta investigación, es importante resaltar el papel que juega el paradigma elegido ya que, como se verá, no se tratará al objeto de estudio a partir de un análisis superficial ni tampoco de un aporte de números relacionados a los espectadores, las ganancias, etc. Lo principal será la descripción e interpretación de las películas, a partir de los estudios de distintos autores, entrevistas y puntos de vista y, principalmente, mediante la utilización **Análisis del relato cinematográfico** propuesto por Roland Barthes, en conjunción con otros teóricos.

Cabe mencionarse que uno de los ejes más relevantes de la metodología que se llevará a cabo es rescatado por la autora Lidia Gutiérrez, quien afirma que se enfatiza "*el significado (la interpretación que hace el autor de su realidad), contexto (aspectos que forman parte de la vida social, cultural, histórica, física del actor), perspectiva holística (concepción del escenario, los participantes y las actividades como un todo), cultura (qué hace el actor, qué sabe el actor y qué cosa construye y utiliza)*"¹³⁰, haciendo que el análisis sea lo más riguroso posible.

Relatando historias

Respecto a la metodología específica a utilizar, como sucede con toda nueva concepción, autores de distintas disciplinas aportan sus puntos de vistas respecto a lo que entienden por **relato**. Algunos lo relacionan con la narración, otros especifican sus diferencias con el discurso o hablan de que deben tener un inicio y un fin, mientras que los demás se encargan de detallar su estructuración para un análisis correcto. Sin embargo, el estudio no está terminado y aún hoy genera controversias. Al ser un concepto tan complejo y, como se verá, tan variado, hay autores que sugieren metodologías distintas no sólo para diferenciar el relato literario del cinematográfico, sino también dentro de cada categoría.

Habiendo especificado lo anterior, cabe aclarar que quien da origen a la aplicación del **relato cinematográfico** es el pionero, Edwin S. Porter¹³¹ con su cinta

¹³⁰ Gutiérrez, Lidia: Op.Cit.

¹³¹ (1870-1941): Director de cine norteamericano que trabajó para Edison, convirtiéndose en el jefe de su estudio a partir de 1902.

titulada **Salvamento de un incendio** (1902), novedosa película de seis minutos de duración cuya originalidad se basa en el montaje paralelo de dos escenas o, tal como dice, Gian Piero Brunetta en su libro, el aporte de Porter "revela una estructura narrativa orgánicamente desplegada en torno a un núcleo y subdividida según la lógica sucesión de imágenes"¹³² o, dicho en otras palabras, una nueva forma de hacer, mirar e interpretar al cine.

¿Qué es el relato?

Respecto a un controvertido acercamiento a su definición, Barthes afirma su existencia a lo largo de la historia de la humanidad ya que "puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación de todas sustancias. [Además de estar presente] en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades [...], es transhistórico, transcultural; el relato está allí, como la vida"¹³³.

Por su parte, Albert Laffay agrega que "un relato es todo lo contrario de un mundo"¹³⁴. Esto se refiere a que todo acontecimiento que lo compone, a diferencia de lo que sucede cotidianamente, tiene un sentido específico. Que no se sepa cuál es a primera vista, es otra cuestión, pero no por eso deja de tenerlo. Por otra parte, este autor afirma que "el relato es un procedimiento por el cual nos sustraemos lo más posible a la falta de estilo de los acontecimientos del mundo y nos damos la alegría de los acontecimientos limitados en el tiempo si no en el espacio"¹³⁵, afirmando, asimismo que lo esencial de él es la espera, que podría no ser colmada nunca.

No se debe dejar de lado las definiciones de diccionario, las cuales apuntan a una narración de un acontecimiento, sea éste real o imaginario a través de vías orales o escritas; sin hacer referencia a las imágenes o sonidos. Sin embargo, los autores André Gaudreault y François Jost consideran que esas descripciones no alcanzan para definir lo que en realidad es un relato cinematográfico, específicamente, por lo que

¹³² Brunetta, Gian Piero: **Nacimiento del relato cinematográfico**. Editorial Cátedra. Madrid. 1987.

¹³³ Barthes, Roland: "Introducción al análisis estructural de los relatos". Dentro de la compilación: **Análisis estructural del relato**. Editorial Tiempo Contemporáneo. Argentina. 1970.

¹³⁴ Laffay, Albert: **Lógica del cine. Creación y espectáculo**. Nueva colección labor. España. 1988.

¹³⁵ Ídem.

crearon un libro homónimo con una investigación al respecto. En él, se encuentra una serie de caracterizaciones, creadas por Christian Metz, basadas en el evidente reconocimiento del relato en clara diferenciación con lo que no es¹³⁶:

- ☉ **Un relato tiene un inicio y un final**, lo que es igual a decir que está clausurado. Esta postura adhiere a la visión anteriormente expuesta de Laffay ya que los eventos cotidianos no tienen un punto de partida y desenlace, por así decirlo. Es decir, las películas, en este caso, empiezan y terminan una historia, contrariamente a lo que acontece en el mundo.
- ☉ **El relato es una secuencia doblemente temporal** porque posee una temporalidad de lo que narra y otra, diferente, derivada del acto narrativo en sí. Dicho en otras palabras, es diferente el tiempo transcurrido en la sucesión de los acontecimientos, al tiempo de duración de una película.
- ☉ Dentro del relato, hay narración y descripción (ya que no todo en él responde a la doble temporalidad). Asimismo, **toda narración es un discurso**, entendiendo a este último como "*una serie de enunciados que remite necesariamente a un sujeto de la enunciación. Lo cual no quiere decir que todo discurso narre: podemos hablar para argumentar, demostrar, enseñar, etc.*"¹³⁷.
- ☉ **La percepción del relato «irrealiza» la cosa narrada**. Esto se refiere a que, cuando un espectador se encuentra con un relato, enseguida se da cuenta de que no es la realidad, nunca se confunde, aún cuando narre historias verdaderas.
- ☉ **Un relato es un conjunto de acontecimientos**, siendo éstos las unidades fundamentales. Esto es relevante porque, si no acontece nada, se estaría en el terreno descriptivo, no narrativo.

A partir de esta caracterización, Metz sintetiza la definición del relato diciendo que es "*un discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos*"¹³⁸. Por otra parte, Gaudreault y Jost agregan que hay una diferencia

¹³⁶ Caracterización detallada en: Gaudreault, André y Jost, François: **El relato cinematográfico. Cine y narratología**. Editorial Paidós. España. 1995.

¹³⁷ Gaudreault, André y Jost, François: Op. Cit.

¹³⁸ Metz, Christian: **Remarques pour une phénoménologie du narratif**. Essais sur la signification au cinéma. Francia. 2003.

entre historia y relato, siendo la primera la "serie cronológica de los acontecimientos relatados"¹³⁹, mientras que el segundo es la manera en que son relatados.

Paralelamente, el semiólogo Claude Bremond define al relato diciendo que "integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción"¹⁴⁰. Asimismo, especifica que estos acontecimientos deben estar ordenados e integrados en la unidad de acción, además de la obligatoriedad de estar relacionado directamente con la realidad de la cual emerge para respetar las convenciones de su universo y evitar que el relato sea ininteligible.

Por su parte, el teórico Francis Vanoye lo define como una "representación de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito"¹⁴¹, agregando que "el relato no sería sólo algo que tiene existencia fuera de nosotros, sería un objeto proferido por alguien, un sujeto, una instancia narradora, porque para que haya relato es necesario que alguien lo produzca, un relator y un destinatario; es decir implica un circuito de comunicación en el que todo mensaje es un código descifrado por el receptor, o bien interpretado por él"¹⁴². Considerando lo anterior, cabe resaltar la presencia de nuevos factores en la constitución de un relato. El mismo autor, agrega otro elemento a la especificación sobre cómo diferenciarlo de lo que no es: los *títulos*. Según sus palabras, siempre está presente y tiene diversas funciones¹⁴³:

- ☉ Llama la atención al receptor por su retórica.
- ☉ Anticipa o promete contenido específico.
- ☉ Produce un efecto de orden psicológico.
- ☉ Produce una relación diferente con cada espectador u otros títulos.
- ☉ Denota los efectos que pueda llegar a producir en el público.

Respecto a estos últimos aportes realizados por Vanoye, el crítico de cine y teórico André Bazin afirma desde 1958 que uno de los ejes más relevantes del relato es su *estilo* porque "se convierte en [su] dinámica interna, viene a ser casi como la energía con relación a la materia, o si se quiere como la física específica de la obra; es

¹³⁹ Gaudreault, André y Jost, François: Op. Cit.

¹⁴⁰ Bremond, Claude: **Logique du récit**. Francia. 1973.

¹⁴¹ Pulecio Mariño, Enrique: Op.Cit.

¹⁴² Vanoye, Francis: **Récit écrit, récit filmique**. Ediciones CEDIC. 1979.

¹⁴³ Pulecio Mariño: Op. Cit.

él quien dispone una realidad fragmentada sobre el espectro estético de la narración, quien polariza las limaduras de los hechos sin modificar su composición química¹⁴⁴ y en esto influye el productor, creador, director, o como quieran llamarle. Pero más adelante se volverá sobre esto.

Clasificaciones y diferenciaciones

Es importante remarcar que el enfoque de esta investigación es hacia el relato cinematográfico, en diferenciación al literario y que es el que menos está indagado por diversos autores, siempre teniendo en cuenta la corta historia del cine en el mundo. Sin embargo, hay otros teóricos que sí se abocan a detallar cómo las imágenes cuentan otras historias y dan otros sentidos a los relatos.

Uno de ellos es el ya mencionado Albert Laffay, de quien se retoma la siguiente afirmación básica pero verídica: *“entre un relato filmado y un relato leído o contado, al menos hay la enorme separación de dos materias primeras tan alejadas como lo están por una parte las palabras y por otra las fotografías animadas. En un caso se trata de hacerme gozar del lenguaje y en el segundo de mostrarme bella y cautivadora una visión directa o casi directa de las cosas”*¹⁴⁵.

Por otra parte, hay otra diferenciación relacionada al tiempo en que transcurren ambos relatos: *“en la medida en que los acontecimientos son visibles adquieren exactamente el tiempo que ocuparían en la realidad. El cine, o más bien sus elementos, poseen un ritmo sobre el tiempo universal, el tiempo verdadero, mientras que el tiempo de una novela es un tiempo imaginario”*¹⁴⁶. Agregando a esta percepción, Pulecio Mariño especifica dos tipos de lecturas que diferencian a los relatos:

- ☉ **Relato literario:** *“el ritmo de la lectura nos lo impone el texto. [...] Si con el libro puede existir una lectura morosa, también es posible pensar en una lectura rápida”*¹⁴⁷.
- ☉ **Relato cinematográfico:** no hay variedad de ritmos de lecturas siendo que sólo está la opción de ser simples espectadores de películas, sin posibilidad de

¹⁴⁴ Bazin, André: **¿Qué es el cine?** Ediciones RIALP. España. 1999.

¹⁴⁵ Laffay, Albert: Op. Cit.

¹⁴⁶ Ídem.

¹⁴⁷ Pulecio Mariño, Enrique: Op. Cit.

intervención alguna. Asimismo, a diferencia del primero, este relato es un hecho colectivo.

Retomando esta última caracterización, que es el eje primordial de la presente investigación, Laffay agrega que *"el cine supera el antagonismo de lo existente y lo imaginario, de lo real y del relato, en una síntesis original, una narración más próxima al mundo de cuanto es, por las palabras, una relación. [Su finalidad es] hacerle creer o casi creer [al espectador] que vive acontecimientos, mientras que en realidad ya se les cuentan"*¹⁴⁸. Asimismo, añade el aporte que le da el relato al cine, siendo éste *"el sentido definitivo y bien cerrado de una «historia», apartada de nosotros y puesta en perspectiva"*¹⁴⁹.

Por otra parte, Pulecio Mariño cita al escritor francés, André Gardies, quien afirma que *"el relato cinematográfico no es un relato puesto en imágenes y sonidos, sino que son las imágenes y sonidos articulados de tal forma que producen el relato"*¹⁵⁰. En relación a esto último, ambos autores coinciden en que la funcionalidad del cine se relaciona con una necesidad de mostrar para que el público comprenda y así cobre significado. Dicho en otras palabras, y considerando que el relato se subordina a la imagen, *"el cine primero muestra y después relata"*¹⁵¹.

Respecto a las clasificaciones, Gaudreault y Jost¹⁵² optan por dividir al relato en dos según su género, sea **ficción** o **documental**, siendo la lectura de los espectadores la que permite que uno sea más predominante que el otro. Cabe destacar que los autores afirman que, en realidad, todas las filmaciones poseen características de ambos ya que responden a dos afirmaciones que poseen cierto grado de veracidad: *"toda película [debe ser] una película de ficción"*¹⁵³ y *"toda película de ficción [debe poder] (...) considerarse, desde cierto punto de vista, un documental"*¹⁵⁴

¹⁴⁸ Laffay, Albert: Op. Cit.

¹⁴⁹ Ídem.

¹⁵⁰ Gardies, André: **Le recit filmique**. Francia. 1993.

¹⁵¹ Pulecio Mariño, Enrique: Op. Cit.

¹⁵² Clasificación detallada en el libro anteriormente citado de los autores: **El relato cinematográfico. Cine y narratología**.

¹⁵³ Metz, Christian: Op. Cit.

¹⁵⁴ Odin, Roger: **Film documentaire, lecture documentarissante**. Saint-Étienne Université. Francia. 1984.

- ☉ **Relato de ficción:** tiene la característica de crear un mundo completo, sea o no parecido al nuestro. En él, su universo es parcialmente mental y tiene sus propias leyes, por lo que cualquier acontecimiento puede parecer verosímil.
- ☉ **Relato documental:** presenta “*los seres o cosas existentes positivamente en la realidad afílmica*”¹⁵⁵, haciendo referencia al mundo cotidiano, independiente del arte elaborado para la filmación. En este caso, la realidad tiene la posibilidad de ser más o menos verificable.

Antes de continuar con la descripción de la estructura que compone al relato, específicamente para realizar su análisis, cabe marcar una diferenciación entre lo que se entiende como **relato** y **discurso**.

Juan José Saer, en su libro **La narración-objeto**, afirma que “*todo relato es construcción, no discurso. En el discurso, son más bien series de universales las que se suceden, en tanto que en el relato desfila una procesión incesante de figuraciones particulares, y cuyo carácter de particulares no varía aunque se pretenda que esos hechos ocurrieron efectivamente o no*”¹⁵⁶.

Sumado a lo anteriormente expuesto, “*el discurso se presenta a sí mismo como abstracto, unívoco e inteligible, el relato, en cambio, es más bien una simulación de lo empírico, ya sea que se presente como una simple anécdota, o se vista con los prestigios de la epopeya, de la crónica o de la novela; y, aunque se proclame verídico o ficticio, siempre tendrá tendencia a construirse como una especie de construcción sensible*”¹⁵⁷.

Por otra parte, Roland Barthes, autor base para el análisis estructural de los relatos, adhiere en la diferenciación al afirmar que “*desde el punto de vista de la lingüística, el discurso no tiene nada que no encontremos en la frase*”¹⁵⁸ y agrega que sería como una “*gran «frase» (cuyas unidades no serían necesariamente frases), así como la frase, mediando ciertas especificaciones, es un pequeño «discurso»*”¹⁵⁹.

Asimismo, diferencia al relato no sólo describiéndolo como presente en diferentes ámbitos y objetos, sino también señalando que su lengua general “*no es*

¹⁵⁵ Souriau, Étienne: **L’Univers filmique**. Francia. 1953.

¹⁵⁶ Saer, Juan José: **La narración-objeto**. Editorial Planeta. Argentina. 1999.

¹⁵⁷ Ídem.

¹⁵⁸ Barthes, Roland: Op. Cit.

¹⁵⁹ Ídem.

evidentemente sino uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso¹⁶⁰ por lo que "estructuralmente, el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases: el relato es una gran frase, así como toda frase constativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato"¹⁶¹.

Por otro lado, el ya nombrado crítico de cine Pulecio Mariño hace una diferenciación respecto a lo que se confunde como una sola concepción: **discurso** e **historia**. Esta clasificación se basa en la creencia de la postura estructuralista, la cual afirma que todo relato está compuesto por dos grandes dimensiones, su **contenido** y su **forma** (refiriendo a la manera en que el relato es transmitido). Teniendo en cuenta lo anteriormente dicho, toda narración se divide en dos niveles importantes:

- ☉ La **historia**: "cadena de sucesos, acciones o acontecimientos relatados. Es el plano del contenido y responde a la pregunta **qué** sucede. [...] Aquí encontramos el argumento, la trama y la intriga, la fábula"¹⁶². Por otra parte, dentro de esta categoría, Pulecio Mariño identifica a la lógica de las acciones¹⁶³ y la sintaxis de los personajes, siendo éstos últimos portadores de funciones, agentes/protagonistas de sus propias secuencias de acciones, las cuales los definirán.
- ☉ El **discurso**: hace referencia a **cómo** suceden las cosas. "Es la estructura, de la cual se ha llegado a afirmar su independencia de la historia contada. [...] Pertenece al nivel de la descripción"¹⁶⁴.

Estructura/s del relato cinematográfico

Roland Barthes establece unas pautas para todos aquellos quienes quisieran realizar un análisis estructural de los relatos, sean éstos escritos o cinematográficos. Sin embargo, no es el único interesado en comprender algo que aparece en distintas situaciones a través de variados soportes. Desde el ruso Vladimir Propp, pasando por

¹⁶⁰ Barthes, Roland: Op. Cit.

¹⁶¹ Ídem.

¹⁶² Pulecio Mariño, Enrique: Op. Cit.

¹⁶³ Relacionadas con las *funciones*, entendidas por Barthes como unidades de contenido, lo que quiere decir un enunciado, no la forma en que está dicho. Al respecto, el mismo autor también afirma que los relatos están compuestos por unidades narrativas mínimas, dentro de las cuales se encuentran las funciones, entendiendo, al mismo tiempo, que todo lo que lo compone es funcional, significa algo, aún lo aparentemente inconexo y absurdo.

¹⁶⁴ Pulecio Mariño, Enrique: Op. Cit.

los críticos y teóricos Jacques Aumont, Michel Marie, Enrique Pulecio Mariño, Rafael Nuñez Ramos y muchísimos otros autores, la concepción sobre la mejor manera de desmenuzar un relato para comprender su estructura, se continúa construyendo hasta hoy. Algunos hacen énfasis en aspectos literarios, mientras otros aplican apreciaciones más concretas referidas a lo visual y auditivo. A pesar de eso, la postura de Barthes es la que aún prioriza entre los estudiosos ya que mantiene su vigencia por su posible aplicación a cualquier tipo de relato.

De todas formas, no se puede dejar de mencionar a los otros estudios, aunque sea para conocer un pantallazo de lo que aún hoy en día se sigue debatiendo: cuál es la mejor manera de analizar un film.

Cuando uno empieza a indagar acerca de las distintas posturas sobre cómo se debe analizar la estructura del relato, uno de los teóricos que primero surge es Vladimir Propp y su estudio sobre la morfología del cuento (1928), o sea, las partes que lo componen, relaciones entre ellas y las leyes que las rigen. Su propuesta, "*por un lado descompone, como lo hace cualquier análisis, en unidades abstractas o funcionales el contenido de una narración y por otra parte, define las posibles combinaciones que pueden establecerse entre ellas*"¹⁶⁵.

Para sintetizar una propuesta extensa y detallada, la idea de Propp es el realizar un análisis basándose en lo que él cree que son constantes en cualquier cuento, a saber: las **funciones** de los personajes ("*por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga*"¹⁶⁶ o, dicho en otras palabras, "*un momento elemental del relato que corresponde a una única acción simple y que, sobre todo, puede encontrarse en un gran número de cuentos*"¹⁶⁷). Claro está que Propp entiende que las creaciones de los autores pueden llegar a variar no sólo en el nombre, sino también en su situación y atributos, pero no así en su accionar dentro de la historia. A partir de esa aseveración, el autor plantea que es esa funcionalidad de los personajes que lo pueden llevar a comprender los cuentos y, más aún, estudiar sus estructuras.

De esta manera, Propp enuncia la siguiente clasificación de funciones que, según su investigación, siempre se repite en el mismo orden¹⁶⁸:

¹⁶⁵ Pulecio Mariño, Enrique: Op. Cit.

¹⁶⁶ Propp, Vladimir: **La morfología del cuento**. Editorial Fundamentos. España 1998.

¹⁶⁷ Aumont, Jacques y Marie, Michel: **Análisis del film**. Editorial Paidós. España. 1992.

¹⁶⁸ Ídem.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

1. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa.
2. Recae sobre el protagonista una prohibición.
3. Se transgrede la prohibición.
4. El agresor intenta obtener noticias.
5. El agresor recibe informaciones sobre su víctima.
6. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes.
7. La víctima se deja engañar y ayuda a su enemigo a su pesar.
8. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios.
9. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir.
10. El héroe-buscador acepta o decide actuar.
11. El héroe se va de su casa.
12. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico.
13. El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante.
14. El objeto mágico pasa a disposición del héroe.
15. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del objeto de su búsqueda.
16. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate.
17. El héroe recibe una marca.
18. El agresor es vencido.
19. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada.
20. El héroe regresa.
21. El héroe es perseguido.
22. El héroe es auxiliado.
23. El héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca.
24. Un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas.
25. Se propone al héroe una tarea difícil.
26. La tarea es realizada.
27. El héroe es reconocido.
28. El falso héroe o el agresor, el malvado queda desenmascarado.
29. El héroe recibe una nueva apariencia.

30. El falso héroe o el agresor es castigado.
31. El héroe se casa y asciende al trono.

Hay dos cuestiones a aclarar a partir de este esquema. El primero es que Propp lo idea basándose en los personajes y situaciones de cuentos maravillosos que, inclusive al día de hoy, siguen cumpliendo con las mismas etapas rigurosamente, especialmente en las producciones de **Disney**, basadas en este tipo de historia. Por otra parte, él entiende al relato como lo que resulta de la combinación entre las anteriores funciones (teniendo siempre en cuenta que dentro de cada categoría, podría llegar a haber una excepción o modificación, aunque siempre manteniendo la esencia), siendo así utilizadas tanto para entender su estructura como para la creación de nuevas historias.

A pesar de que, como se mencionó anteriormente, este postulado se basa en cuestiones supuestamente no aplicables a otra clase de relatos, sirve de inspiración a otros teóricos para que sigan investigando las especificaciones sobre el armado de los relatos no literarios, tales como el cinematográfico. Sin embargo, si se mantiene las caracterizaciones de manera no tan estricta y con cierta movilidad entre sí, podría verse claramente reflejado como los pasos a seguir en películas del género fantástico, como se verá más adelante.

Cabe mencionarse que el doctor en Historia y licenciado en Filosofía y Letras, Emeterio Díez, afirma que la premisa que se mantiene a lo largo de todas las investigaciones respecto al relato es que **todos están estructurados**, "*es decir, presenta una concreta organización de los elementos narrativos con el fin de lograr una composición armónica*"¹⁶⁹. Según su visión, hay tres niveles:

- ☉ **Estructura profunda o pensamiento del relato** que hace referencia su sentido autorial (qué construcción de sentido le otorga su autor), cultural (lo que lee el público) y mítico (representando los motivos de éste o invirtiéndolos, siempre presentando una idea del mundo).
- ☉ **Estructura superficial o trama del relato** que incluye los sucesos sumado a los tributos de los personajes y su participación dentro del conflicto.
- ☉ **Estructura discursiva o enunciación del relato**, aludiendo a cómo se transmite narrativamente, así como también a su manifestación física.

¹⁶⁹ Díez, Emeterio: "*Recursos terminativos en el relato cinematográfico*". Artículo publicado en la Revista Signa nº18. Universidad Antonio de Nebrija. España. 2009.

Pero Diez no es el único que considera dividir al relato en distintas estructuras para comprender su funcionalidad dentro del cine. El ya mencionado Christian Metz, también hace un análisis al respecto, afirmando, como se dijo anteriormente, que hay dos componentes, siempre opuestos en las discusiones, que forman parte de cada film: la **forma** ("conjunto de procedimientos propiamente cinematográficos"¹⁷⁰) y el **contenido** ("materia humana que aparece en el film sin tener en sí misma nada específicamente fílmico"¹⁷¹).

Haciendo una revisión de distintas bibliografías, el autor pretende explicar lo que muchos abordan pero no de una manera inconfundible. Según él, la **forma** hace referencia al *significante* del film ("imágenes y su disposición, palabras pronunciadas, sonidos escuchados, vestuario, gestos y expresiones del rostro de los personajes, presencia eventual de «símbolos» precisos, psicoanalíticos, sociales o ideológicos"¹⁷²) mientras que el **contenido** representa su *significado* ("psicología de los personajes, contenido social del filme, «mensaje» ideológico del cineasta, etc."¹⁷³). A partir de allí, Metz afirma que la realización de un análisis estructural de una película, sería una búsqueda de su organización, siendo ésta "tanto de imágenes y sonidos (forma del *significante*) como de sentimientos e ideas (formas del *significado*)"¹⁷⁴.

A esta última visión sobre la estructura de las producciones cinematográficas, los autores Jacques Aumont y Michel Marie agregan que el contenido *no* es independiente de la forma en que se expresa y que, además, éste "no es un resultado inmediato, sino que debe, en cualquier caso, construirse"¹⁷⁵.

Retomando esta postura del contenido y en relación a la ya mencionada visión de Laffay sobre que todo relato tiene un comienzo y un fin, se debe agregar que, desde el comienzo del cine, se estipula un esquema que es copiado del relato literario y mantenido hasta la actualidad: la utilización de la introducción, nudo y desenlace. "Se decía que la primera parte de la narración o el primer acto correspondía a un estado del mundo en equilibrio, luego acontecía algún suceso, que hoy identificamos como el conflicto que rompía ese equilibrio, y a partir de allí comenzaban los esfuerzos

¹⁷⁰ Metz, Christian: **Ensayos sobre la significación del cine**. Editorial Paidós. Argentina. 2002.

¹⁷¹ Ídem.

¹⁷² Ídem.

¹⁷³ Ídem.

¹⁷⁴ Ídem.

¹⁷⁵ Aumont, Jacques y Marie, Michel: Op. Cit.

*del protagonista por restituir ese equilibrio perdido, hasta que al final se lograba o no la meta buscada: de restituir el equilibrio perdido*¹⁷⁶.

De todas formas, se debe mencionar que en los últimos tiempos, varios directores cinematográficos usan diferentes recursos para variar esta esquematización preestablecida, generalmente a la altura del desenlace. Un ejemplo de lo anteriormente dicho es el dejar finales abiertos para secuelas, lo cual se logra a partir de no cerrar todos los hilos argumentativos planteados, dejando con intriga a los espectadores, para que esperen una continuación.

Asimismo, cabe destacar que el orden de la estructura del relato, también puede variar: es común hallar cintas que empiecen, por ejemplo, por el nudo, para luego presentar la introducción y el desenlace, cuya narración está basada en los saltos en el tiempo con una finalidad específica. La película **The grudge** (2004), dirigida por Takashi Shimizu, tiene esa particularidad de utilizar secuencias de manera no lineal, lo cual significa que presenta diferentes historias entrelazadas pero no comprensibles del todo por no iniciar con una presentación de los personajes, sino directamente presentando el conflicto, para terminar con esa esperada introducción.

Roland Barthes y su análisis del relato

Roland Barthes es uno de los colaboradores estructuralistas más importantes en por la búsqueda de un análisis riguroso y completo de los relatos, literarios al principio, y luego cinematográficos. Su escrito, *Introducción al análisis estructural de los relatos*, inicia citando a un dilema ya propuesto por otros teóricos, como el mencionado Propp o Claude Lévi-Strauss: *“o bien el relato es una simple repetición fatigosa de acontecimientos, en cuyo caso sólo se puede hablar de ellos remitiéndose al arte, al talento o al genio del relatos (del autor), o bien posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis por mucha paciencia que requiera poder enunciarla”*¹⁷⁷.

A partir de esa especificación, Barthes empieza no sólo a definir el relato, como se mencionó anteriormente, sino también a proponer su punto de vista respecto a la estructura más universal para lograr el análisis deseado. Cabe aclarar que, como afirma Bremond, *“reconocer la estructura funcional del relato es referirlo a los esquemas de comportamiento, insertarlo en una estructura más amplia que poco tiene*

¹⁷⁶ Pulecio Mariño, Enrique: Op.Cit.

¹⁷⁷ Barthes, Roland: Op. Cit.

que ver con la literatura¹⁷⁸, lo que justificaría el por qué su propuesta se puede transpolar al estudio cinematográfico.

El relato, según Barthes, no es una suma de proposiciones, sino que está compuesto por elementos que se pueden clasificar. Por ello, propone que se deben identificar esas instancias descriptivas, ponerlas en perspectiva y jerarquizarlas para luego realizar el análisis estructural, sin importar de cuántas se trate: "*comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer «estadios», proyectar los encadenamientos horizontales del «hilo» narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato, no es sólo pasar de una palabra a la otra, es también pasar de un nivel a otro*"¹⁷⁹. A partir de esa aclaración, Barthes define tres instancias o niveles de descripción:

1. **El nivel de las funciones.** El autor entiende que en todo relato hay unidades narrativas mínimas, entendiendo a cada una como "*todo segmento de la historia que se presente como el término de una correlación*"¹⁸⁰. Asimismo, afirma que todas las unidades del relato son funcionales, con un sentido y en relación con sus pares o el conjunto de la obra.

A partir de esa primera aclaración, Barthes divide a las funciones en dos grandes clases: **distribucionales** (entendidas como lo que Propp definió como **Funciones**, definidas por las relaciones que mantienen con otras funciones) e **integradoras** (compuestas por los **Indicios**, cuya finalidad sólo puede ser develada a partir del pase a un nivel superior, o sea, en correlación con los otros dos niveles). Según el autor, hay otra distinción entre ambas clases: "*las Funciones implican los relatos metonímicos*"¹⁸¹, los **Indicios**, los *relatos metafóricos*; las primeras corresponden a una funcionalidad del hacer y las otras a una funcionalidad del ser"¹⁸².

Esta clasificación, por su parte, deriva en pequeñas subclases: dentro de las **Funciones**, están las **cardinales** (identificadas a partir de que sus unidades pasen a formar parte de los verdaderos nudos o fragmentos del relato, o sea, **que inicien o cierren una incertidumbre**) mientras que las **catálisis** (sirven para rellenar el espacio narrativo, separando las primeras entre sí, transformándose en

¹⁷⁸ Nuñez Ramos, Rafael: "*R. Barthes y el análisis del relato literario*" en Separata facticia de la Revista Archivum (perteneciente a la Universidad de Oviedo). España. 1985.

¹⁷⁹ Barthes, Roland: Op. Cit.

¹⁸⁰ Ídem.

¹⁸¹ Lo que hace referencia a la designación de cosas mediante la utilización de otras palabras basándose en la causa/efecto o el signo/cosa significada.

¹⁸² Barthes, Roland: Op. Cit.

complementarias pero funcionales siempre; además de "producir el efecto de realidad, de crear la ilusión de un mundo real y abrir las vías de la imaginación"¹⁸³).

Por el otro lado, los Indicios, que tienen la característica de no poder ser completados a no ser que lleguen al nivel de los personajes o la narración, se dividen en los **propriadamente dichos** "que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera, a una filosofía"¹⁸⁴ y en **informaciones**, cuya funcionalidad es la de identificar un tiempo y un espacio, sin tener significados implícitos.

Por último cabe destacar que, según Barthes, las unidades pueden ser mixtas, no todas son necesariamente puras: "los indicios pueden combinarse más o menos libremente entre ellos mismos y con las funciones; y entre las funciones cardinales y las catálisis existe siempre una relación de implicación simple"¹⁸⁵.

2. El nivel de las acciones, relacionándolo con el accionar de los personajes, que son descriptos más como agentes en vez de individuos. Éstos, a partir de la propuesta de Propp, "constituyen un plano de descripción necesario, fuera del cual las pequeñas «acciones» narradas dejan de ser inteligibles, de modo que se puede decir con razón que no existe en el mundo un solo relato sin «personajes» o, al menos sin «agentes»"¹⁸⁶. Asimismo, Barthes agrega que éstos son siempre los protagonistas de sus secuencias, aún cuando hay más de uno en escena.

Por su parte, Algirdas-Julien Greimas, adhiere a la idea de Propp sobre los personajes, afirmando un número limitado de roles a los cuales denomina como **actantes** en vez de funciones. Esta nueva clasificación no hace referencia sólo a los personajes, sino también a distintas fuerzas sociales. Según Greimas, "el número de actantes está determinado por las condiciones del significado más que por las de la sintaxis narrativa"¹⁸⁷. A partir de esta caracterización, el autor reduce de 31 a 20 las funciones de Propp, para luego sintetizarlas en cuatro conceptos principales:

- Contrato.
- Prueba.
- Desplazamiento.
- Comunicación.

¹⁸³ Nuñez Ramos, Rafael: Op. Cit.

¹⁸⁴ Barthes, Roland: Op. Cit.

¹⁸⁵ Aumont, Jacques y Marie, Michel: Op. Cit.

¹⁸⁶ Barthes, Roland: Op. Cit.

¹⁸⁷ Pulecio Mariño, Enrique: Op. Cit.

Asimismo, fija el número de actantes en seis, los cuales se relacionan entre sí de manera no aleatoria ya que responden a un esquema narrativo previamente establecido:

Destinador → Objeto → Destinatario
Adyuvante → Sujeto → Oponente

Cabe destacar que, dentro de las películas, Vanoye define al personaje "no como una persona, sino como una representación, un signo global, constituido en sí mismo de signos, desempeñando un rol, un tipo y una función"¹⁸⁸. Su status, entonces, deriva en dos: por un lado, ocupa un lugar y por el otro tiene un rol, sea éste como protagonista, principal o secundario.

3. El nivel de la narración.

Hasta el momento, se ha mencionado la palabra *narración* en más de una oportunidad pero en este caso, Barthes la posiciona como uno de los niveles de descripción que sirven para definir la tan buscada estructura del relato. Para definirla, aclara que en todo relato **siempre** hay un **narrador** y un **oyente** (lector) o espectador: "los signos del narrador parecen a primera vista más visibles y más numerosos que los signos del lector (un relato dice más a menudo yo que tú); en realidad, los segundos son simplemente más retorcidos que los primeros"¹⁸⁹.

El problema empieza cuando se debe especificar quién es el que da el relato: ¿es una persona física, o sea, el autor? ¿es una conciencia impersonal que, desde el punto de vista de Dios, cuenta la historia? O ¿es acaso que cada personaje emite el relato ya que el narrador está limitado por lo que ellos saben? A partir de estas preguntas, Barthes afirma que la problemática de este planteo se origina en considerar a los personajes o al propio narrador como real cuando no lo es, ya que son "esencialmente «seres de papel» [. Por otro lado,] el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato"¹⁹⁰.

Mientras que una de las opciones sobre quién es el narrador del relato propone a una persona física, con identificación cuya iniciativa de contar una historia lo deriva a ser su *autor*, el teórico francés, Gérard Genette, focaliza su interés en el acto de

¹⁸⁸ Vanoye, Francis: Op. Cit.

¹⁸⁹ Barthes, Roland: Op. Cit.

¹⁹⁰ Ídem.

narración que produce un relato, a partir del cual, concluye que dentro de él mismo hay informaciones proporcionadas desde un punto de vista, una focalización:

“Para la pregunta «¿Quién ve?», existen tres respuestas posibles:

- a) *Un narrador omnisciente que dice más de lo que saben los personajes: **no focalizado** [o de focalización cero];*
- b) *Un narrador que sólo dice aquello que ve un determinado personaje **focalización interna fija** (jamás se abandona el punto de vista de un personaje), **variable** (se pasa de un personaje al otro) o **múltiple** (se cuentan los mismo acontecimientos muchas veces, según los puntos de vista de los distintos personajes);*
- c) *Un narrador que dice menos de lo que sabe el personaje: **focalización externa** o una suerte de testimonio inocente e ignorante”¹⁹¹.*

Cabe aclarar que el tema de la narración y específicamente la focalización se hace muy difícil de encontrar en los filmes: ¿cómo se sabe quién origina el relato? Aumont y Marie definen al punto de vista como *“el lugar desde el cual se mira”¹⁹²*, a lo que suman que, dentro de las películas, siempre se le es asignado a un personaje o al responsable de la instancia narrativa. Respecto a esto, Nick Browne, en su análisis sobre **Stagecoach** (1939) especifica que *“cada emplazamiento de la cámara, cada punto de vista, constituye una marca de la enunciación”¹⁹³*.

Por su parte, Metz afirma que, en una película, el enunciador es ella misma. Otros autores también adhieren a esa visión ya que entienden que en las películas clásicas no hay nadie específico que hable, mientras que en las pertenecientes al cine moderno, las de *autor*, aparece el narrador.

Una vez definida esta concepción, Barthes explica que el relato sólo puede cobrar sentido a partir del mundo que lo utiliza. Por este motivo, *“el nivel «narracional» tiene un papel ambiguo: siendo contiguo a la situación del relato (y aún a veces incluyéndola) se abre al mundo, en el que el relato se deshace (se consume); pero, al mismo tiempo, al coronar los niveles anteriores, cierra el relato y lo constituye definitivamente como palabra de una lengua que prevé e incluye su propio metalenguaje”¹⁹⁴*.

¹⁹¹ Vanoye, Francis: Op. Cit.

¹⁹² Aumont, Jacques y Marie, Michel: Op. Cit.

¹⁹³ Ídem.

¹⁹⁴ Barthes, Roland: Op. Cit.

Asimismo, el autor finaliza su aporte sobre el análisis del relato afirmando que la función de éste es la de montar un espectáculo enigmático, cuya realidad se basa en la lógica en que sus acciones se exponen, arriesgan y cumplen. Si bien puede estar basado en el mundo real, vivido y conocido, su finalidad no es posicionarse como una repetición, sino que busca una superación, un nuevo sentido que "*posee sus emociones, sus esperanzas, sus amenazas, sus triunfos*"¹⁹⁵.

Metz y la estructura del relato

El ya mencionado Christian Metz continúa las teorizaciones respecto al relato proponiendo una división de las películas en "*grandes unidades, en secuencias preestablecidas, para así poder señalar una serie de segmentos autónomos*"¹⁹⁶ los cuales denomina como **sintagmas**¹⁹⁷. Según este autor, se pueden encontrar los siguientes grandes sintagmas en una película:

1. La **escena**: "*una situación o acción particular concentrada y cerrada en sí misma*"¹⁹⁸ o sucesión temporal discontinua.
 - a) Secuencia por episodio: "*discontinuidad organizada por escenas para experimentar diversos tipos de progresión*"¹⁹⁹.
 - b) Secuencia ordinaria: "*discontinuidad inorganizada*"²⁰⁰ donde se saltan momentos no funcionales.

Por otra parte, Pulecio Mariño también agrega una clasificación de las escenas, a la cual denomina *unidades escénicas en la composición cinematográfica*, según su funcionalidad dentro del film, siendo éstas también combinables:

- ☉ **De presentación**: introducción tanto de personajes como de situación en la que éstos se van a insertar.
- ☉ **De descripción**: son escenas destinadas a contextualizar (o no) más que narrar alguna situación.
- ☉ **De transición**: ubicados entre secuencias o escenas no añaden nada a la intriga.

¹⁹⁵ Barthes, Roland: Op. Cit.

¹⁹⁶ Pulecio Mariño, Enrique: Op. Cit.

¹⁹⁷ Un sintagma, según Pulecio Mariño es una cadena de significantes de orden lógico.

¹⁹⁸ Pulecio Mariño, Enrique: Op. Cit.

¹⁹⁹ Ídem.

²⁰⁰ Ídem.

- ☉ **De subjetivación:** sueños, premoniciones, flash-back o forward.
- ☉ **De acción:** su finalidad es la de narrar una acción física.
- ☉ **De teatralización:** predomina el diálogo, como en el teatro.
- ☉ **De explicación:** generalmente utilizadas en las películas policiales porque su objetivo es la de narrar todo lo acontecido para entenderlo. Puede ser *argumental*, que resuelve un problema o *especulativa*, donde deja el final abierto.
- ☉ **De conclusión:** lo que sería el cierre del film.

2. La **secuencia:** es una acción compleja por desarrollarse en diversos lugares.
3. **Sintagma alternante:** de montaje alternativo (representa una confrontación entre partes opuestas pero unidas en tiempo y lugar); de montaje alternado (con unidad de tiempo aunque no de lugar y de efecto); y montaje paralelo (con un refuerzo de la unidad de efecto o contenido, ya que no coinciden el tiempo ni el lugar).
4. **Sintagma frecuentativo:** con unidad de tiempo, lugar, acción y efecto, es un "*proceso que agrupa un número indefinido de acciones parciales, imposibles de abarcar con una sola mirada*"²⁰¹.
5. **Sintagma descriptivo:** lo que acontece en las imágenes co-existe en el espacio pero pueden no estar ordenadas temporalmente.
6. **Plano autónomo:** tiene el mismo carácter que el plano-secuencia y son de cuatro tipos²⁰²:
 - a) No diegéticos: metáforas.
 - b) Subjetivas como los sueños, recuerdos, alucinaciones.
 - c) Diegéticas desplazadas: flash-back y flash-forward.
 - d) Insertos explicativos que son detalles aumentados.

²⁰¹ Pulecio Mariño, Enrique: Op. Cit.

²⁰² Ídem.

Cabe destacar una diferencia que suele confundir a más de uno entre lo que se considera un *sintagma* y una *función*: mientras que el primero divide e identifica las unidades de las películas, el segundo tiene una funcionalidad dentro del relato, siendo un elemento de la narración.

En este último sentido, y volviendo a abarcar el tema de las funciones ya especificadas por Barthes, algunos teóricos estructuralistas las asocian a **descripciones**, según su utilización en las narraciones. Según esta variante, en las películas se pueden hallar las siguientes²⁰³:

- 🌀 **Función estética y ornamental:** representado en bellas imágenes que pueden tener funcionalidad a la narración o no.
- 🌀 **Función testimonial:** es una descripción proveniente del pensamiento, cuya finalidad es determinar la veracidad de quien habla.
- 🌀 **Función de cohesión:** hay descripciones que sirven para unificar lo anterior con lo que sigue. Hay casos en que lo exterior también expresa el interior de un personaje.
- 🌀 **Función dilatoria:** refiere a un recurso que aplaza un desenlace, una resolución de un enigma mediante el suspenso.
- 🌀 **Función ideológica:** porque los personajes y lugares que son descriptos tienen un valor para la narración, ya sea positivo o negativo.

Otro aspecto de los relatos cinematográficos

Algo a tener en cuenta cuando se analiza una estructura es al creador, gran imaginador o **autor**, como lo entienden algunos teóricos. Según Laffay, la utilización de este término es un gran requerimiento para los relatos específicamente cinematográficos, así como lo es el narrador en los relatos comunes.

La necesidad de su mención se origina en la base de que, en las películas, los actores no son los únicos que «emiten señales», ya que la cámara y su movimiento tienen una gran influencia con lo que se está relatando. A partir de esta postura, varios investigadores se pronuncian dándole diferentes nombres al mismo rol: **narrador invisible**, para Marie Claire Ropars-Wuilleumier; **enunciador**, según Francesco Casetti y André Gardies; **narrador implícito**, de acuerdo a la vista de François Jost; o **meganarrador** para André Gaudreault.

²⁰³ Más detalles en Pulecio Mariño, Enrique: Op. Cit.

A pesar de que, a veces se siente que no hay nadie que relate en el cine, los autores Gaudreault y Jost difieren ya que, para ellos, siempre hay alguien detrás de la película:

“¿De qué lado situarnos?, ¿del lado del espectador con sus mecanismos de percepción o del de la película y su forma de estructurarse? [...] Como ejemplo de los principios puestos en juego se propone la siguiente situación: un ventrílocuo y su muñeco (que aparece en cierta película); el muñeco le confía al presentador (ventrílocuo) su amor por una cantante. La situación es cómica (e irreal) porque considera que el muñeco es quien habla, pero aún así, si me parece cómica, es porque me dejo llevar por la ficción de que el muñeco habla y que allí hay dos personajes, desde luego creo más o menos, si soy niño o adulto. Pero tengo que suponer, así sea por segundos, que el muñeco es quien habla. Pero si debo razonar, diría que quien habla es el ventrílocuo. En el cine es lo mismo, quien relata su historia el gran imaginador que no vemos, es un personaje ficticio e invisible, el ventrílocuo, el gran imaginador, es el portador del discurso y del relato; y la historia es la que narra el muñeco; alguien que hace hablar a un mecanismo narrativo”²⁰⁴.

A partir de la década de 1950, críticos cinematográficos como François Truffaut y Jean-Luc Godard, representantes de la mencionada revista francesa *Cahiers du Cinéma*, empiezan a teorizar sobre la política de autor, identificando a éste con el director de los films y afirmando que todo el contenido de sus creaciones tiene un sello personal inconfundible. A pesar de haber sido mencionado en este apartado, se podrá ver la teoría más profundamente analizada en el **Capítulo V: La fábrica de sueños y Tim Burton**.

En síntesis...

El relato en el cine no es simplemente contar una historia. Es un acto mucho más profundo y complejo. Tal como se refleja en las anteriores hojas, decenas de autores aún siguen intentando desmenuzar la concepción para poder hallar una teoría que satisfaga por completo la realización de un análisis estructural de él.

Se entiende que el relato está en todas partes, por su versatilidad de poder ser soportado por cualquier lenguaje o aparato. A ello se le suma su obligatoriedad de tener sentido, lo cual recuerda a lo expuesto en los primeros capítulos sobre que todo

²⁰⁴ Gaudreault, André y Jost, François: Op. Cit.

en el cine tiene un significado, sin importar si se ve o no a primera vista. Y es eso lo que lo separa de la vida real: no son sólo las imágenes, personajes y el constante recordatorio que hace el cerebro sobre que la película que se está viendo es ficcional, también aporta esas pequeñas características mencionadas sobre su clausura, constante presentación de acontecimientos, posesión de una sola forma de lectura, etc.

Debido a lo anteriormente expuesto sobre la enorme cantidad de visiones respecto al tema, y como sucede con todas metodologías para los trabajos de aplicación, se puede elegir por tomar una de las propuestas, todas o ninguna. En el caso de esta Tesis, se opta por lo mencionado en las primeras páginas: se tomarán los aportes Roland Barthes primordialmente, procurando una estructuración del relato que responda los objetivos planteados sobre la relación Tim Burton/Disney, basándose principalmente en la filmografía del cineasta, siempre respetando el paradigma cualitativo referente a la indagación de las ciencias sociales mediante la cual se busca el entendimiento de los fenómenos.

De todas formas, como el mismo Barthes afirma, se entiende que su aporte se trata más bien de una hipótesis, una sugerencia sobre cómo debería hacerse en el relato literario, teniendo en cuenta no sólo que a diario se sigue debatiendo la posibilidad de análisis según diferentes versiones, sino que ahora las propuestas sobre el cine cada vez pisan más fuerte entre los teóricos. Por ello, a su propuesta sobre el análisis se le sumarán otras opciones tal como la de Propp respecto a las *funciones* (ya que, como se verá, su idea sobre los pasos a seguir por los actantes puede muy bien ser adaptada al cine fantástico) y la de Genette en lo concerniente a la narración por entender que cubren los mismos aspectos y ayudarían a profundizar el modelo de Barthes.

Asimismo, cabe mencionarse que estas concepciones no serán utilizadas de manera individual ya que se mezclarán, desmenuzarán y reunirán con otros términos que serán definidos en el capítulo siguiente. Estos términos, tal como sucede con el relato, también despiertan debates diarios sobre su aplicación en la actualidad y su definición exacta pero por ello no pierden novedad, aún cuando una de ellas se ha empezado a utilizar centenares de años atrás. Sin ir más lejos, las palabras, que también influyen en la conformación de este proyecto son **hegemonía**, **contrahegemonía**, **Industria Cultural** y **worldview** o *visión del mundo*.



CAPÍTULO IV:

Hegemonía y contrahegemonía en producciones cinematográficas norteamericanas

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

"La hegemonía puede ser percibida como un proceso que indefinidamente forma una bola de nieve, [...] imponiendo «ideas de moda» y parámetros genéricos, de manera que los desacuerdos a viva voz, las búsquedas de originalidad y de paradoja, siguen inscribiéndose con referencia a los elementos dominantes, confirman la dominancia de éstos, aún cuando intenten desasociarse de ellos u oponérseles."

Marc Angenot

Cinematografía, un país y una hegemonía planetaria

Como se mencionó en capítulos anteriores, el cine se crea en Francia de la mano de los hermanos Lumière, quienes abandonan el proyecto para dedicarse a las ciencias e invenciones. Sin embargo, se considera que ellos abren el camino para que en distintas partes del mundo se crease una industria que generaría importantes ingresos económicos en varios países.

De esta forma, nace una lucha por la hegemonía, que poco a poco se va consolidando en los Estados Unidos, lugar que promueve *"toda una cultura popular mundial [que] surgió en torno a la imagería y mitología cinematográficas hollywoodenses, que a lo largo del tiempo incluyeron música, formas de vestido y de comportamiento"*²⁰⁵.

Si bien la industria tiene su peso inicial en New York, con el paso de los años, Hollywood empieza a formarse incorporando más y más estudios, directores y actores hasta transformarse en el espacio más famoso del mundo a la hora de rodar imágenes en movimiento. De esta forma, las distintas productoras, como la seleccionada para esta investigación, **Disney**, tienen más peso que otras más pequeñas, formando una parte importante de esa hegemonía que distribuye una visión del mundo (*worldview*) propia, o sea, su ideología cultural, social, política y religiosa, a través de sus cintas.

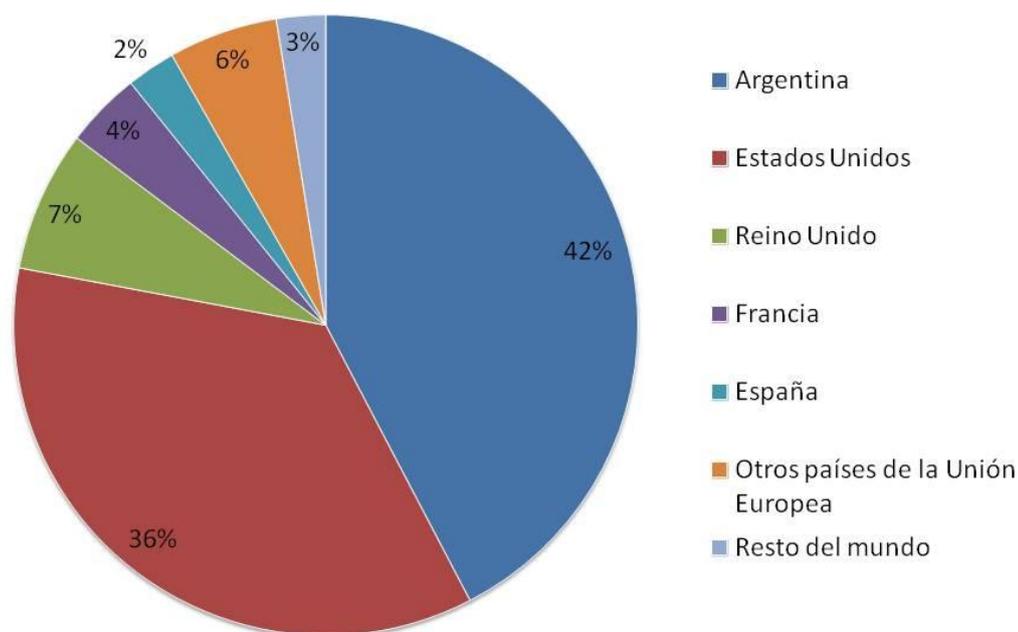
De hecho, esta cultura sigue siendo, hasta la actualidad, difundida por la creciente cantidad de producciones cinematográficas provenientes de Estados Unidos que se distribuyen mundialmente. Tal es así, que un informe de la Unesco asevera que el 85 por ciento de todos los filmes proyectados en todos los países, son originados en Hollywood. De este porcentaje se desprende los datos aportados por la **Motion Picture Association of America** o **MPAA** (asociación industrial sin fines de lucro que concentra a las más grandes productoras cinematográficas como **Walt Disney Studios Motion Pictures**, **Paramount Pictures Corporation**, **Sony Pictures Entertainment**, **Twentieth Century Fox Film Corporation**, **Universal Studios** y

²⁰⁵ Sánchez Ruíz, Enrique: *"Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural"*. En Revista Universidad de Guadalajara. México. 2003.

Warner Bros. Entertainment), que afirman que sus creaciones se exhiben “en más de 150 países en todo el mundo y los programas televisivos se transmiten en más de 125 mercados internacionales”²⁰⁶.

Sin embargo, cabe resaltar que en un análisis realizado a principios del 2013, basado en la cantidad de películas estrenadas en Argentina desde enero a diciembre del 2012, el porcentaje de cintas norteamericanas compradas en el país no supera a las producciones nacionales. De todas formas, en un porcentaje general, hay una predominancia de producciones internacionales por sobre las propias, confrontando 58% al 42%, respectivamente.

Estreno de películas en Argentina durante el 2012^(*)



(*) Elaboración propia a partir de un listado de películas nacionales e internacionales publicado por la página “Cines Argentinos” (www.cinesargentinos.com.ar/estrenos/2012)

A partir del gráfico, se puede ver una clara oposición entre lo nacional y lo hollywoodense, que no iguala a la industria argentina solamente por un 6 por ciento. Entonces, cabe preguntarse ¿cuáles son las razones de este éxito, esta hegemonía de las producciones cinematográficas norteamericanas por sobre las de otras naciones?

Según el libro **American Films Abroad: Hollywood domination of the world's movie screens** de Kerry Segrave, tras la Primera Guerra Mundial, Europa

²⁰⁶ Sánchez Ruíz, Enrique: Op. Cit.

deja de lado las creaciones de cintas, prácticamente entregando en mano semejante industria a la creciente nación de Estados Unidos. Entonces, en 1920 se plantea la creación de un cártel, para evitar competencias entre las distintas productoras y así poder sacar provecho de la distribución a nivel mundial, lo que deriva a que en 1922 se creara la antecesora de la MPPA: Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), la cual organiza a la entonces desprolija y competitiva industria de América del Norte. Fue tan así el éxito, que un informe publicado en la revista *Scientific American* de esos años, afirma que "los filmes hollywoodenses tenían el primer lugar en Bretaña, Europa Occidental y Sudamérica, y estaban dispuestos a hacer lo mismo en África, América Central, Europa del Este y Asia"²⁰⁷.

Evidentemente, este primer paso ayuda a Hollywood a consolidarse pero, según Enrique Sánchez Ruíz, no hay un solo factor que explique la actual hegemonía de sus producciones por sobre las otras. Por una parte, es un factor relevante el hecho que en la década del 30, las películas provenientes del norte se focalizan en exponer una *vocación internacionalista* mediante la incorporación de temáticas extranjeras, para que los espectadores de otras naciones se identifiquen con ella, logrando así un consumo de productos de su mercado.

Por otra parte, el autor explica que el sistema de estudios o *studio system*²⁰⁸ es lo que más ayuda a Hollywood a superar todas las crisis, ya que su creación se da en conjunto a la creciente consideración de la industria cinematográfica como sinónimo de negocio, lo cual deriva en un trabajo en conjunto para generar más ganancias, evitando pérdidas y, dicho sea de paso, la posibilidad de otros estudios de participar en el negocio.

A pesar de que en 1948 esta práctica monopólica es frenada, la industria sigue buscando formas de alianzas para beneficio propio, lo que se deriva a originar grandes conglomerados de medios que ya no sólo producen películas: ahora esta rama de difusión de cultura, se combina con "unidades de televisión, redes (de transmisión aérea y de cable), compañías de música, empresas de Internet, firmas de videojuegos,

²⁰⁷ Bjork, Ulf Jonas: "The US Commerce Department aids Hollywood exports, 1921-1933". Revista The Historian. Reino Unido. 2000.

²⁰⁸ Término utilizado para referir a los grandes estudios de Hollywood que, durante 1920 y 1960, se encargan de producir, distribuir y exhibir sus películas, impidiendo así la posibilidad de participación de otras empresas. A este sistema, se le suma el *star system*, que hace referencia a contratos exclusivos a largo plazo con actores que *pertenecen* a un estudio. En 1948, estas prácticas son detenidas por una ley antimonopolio.

*parques temáticos, espectáculos teatrales, otras empresas de entretenimiento en vivo, y así sucesivamente*²⁰⁹.

Asimismo, otras causas de la hegemonía hollywoodense planetaria pueden situarse en que, históricamente, Estados Unidos es un país que desarrolla tempranamente su industria, sumado a la cantidad de población que recibe tras distintas olas inmigratorias, que deriva en un público más bien heterogéneo que debe satisfacerse con las propuestas del mercado.

Con el paso del tiempo, distintas áreas del sector van acomodándose a los cambios del contexto, innovándose y perfeccionándose, logrando un proceso de profesionalización a nivel actoral y productivo, haciendo así un producto de mejor calidad, capaz de competir contra el fruto de cualquier industria del mundo. De esta manera, se van difundiendo pautas a seguir para lograr la identificación, tal como el ya explicado *lenguaje* (Ver **Capítulo I: el cine como medio de comunicación masivo**) y *géneros cinematográficos*, que refieren a un grupo de expectativas sobre lo que se va a ver en la pantalla.

En la actualidad, la hegemonía norteamericana estipula pautas sobre lo correcto e incorrecto en el cine, qué se puede hacer y qué no; todo con el objetivo de obtener ganancias: no se puede apostar por una película no rentable. Aún si se consigue financiación, eso no significa que vaya a ser distribuida ni exhibida de la misma manera que las promesas taquilleras. Tal es el caso del corto para Disney de Tim Burton, **Frankenweenie** (1984), que fue producido para estrenarse junto a una película infantil pero nunca vio la luz del día (al menos en el mercado internacional) hasta la última década. Y todo gracias a su contenido supuestamente no apto para niños, no rentable (se profundizará más sobre este aspecto en el **Capítulo VI: Frankenweenie y un contexto no apropiado**).

Así como sucederá con el director de Burbank, otros cineastas prefieren no trabajar más para la industria hollywoodense por sentirse presionados: *“es imposible hacer nada interesante o bueno en las condiciones que imponen los grandes estudios de Norteamérica. Es un esfuerzo creador totalmente imposible: incluso después de*

²⁰⁹ Madger, Ted y Burston, Jonathan: *“Whose Hollywood? Forms and relations inside the North American Entertainment Economy”* en Mosco y Schiller: **Continental order? Integrating North America for Cybercapitalism**. Editorial Lanham, Rowman & Littlefield. Estados Unidos. 2001.

*realizado el film, continúan las mutilaciones y acaba siendo el producto de muchas personas diferentes*²¹⁰.

De todas formas, y a pesar de las quejas, se empieza a esbozar una pequeña respuesta sobre el por qué la hegemonía es norteamericana y no otra. Sin embargo, ahora surge una nueva duda: si hay tanta presión, ¿por qué los artistas siguen la corriente supuestamente impuesta por los grandes estudios? Andrew Tudor presenta una posible respuesta cuando alude a que no se puede forzar a un individuo a hacer lo que uno quiera, siempre tiene que estar el concepto de **legitimación**. Por este motivo, el autor introduce la teoría de Amitai Etzioni, quien suma el factor remunerativo: *“la gente obedece porque es forzada, porque es pagada o porque cree que debe hacerlo”*²¹¹. Según esta postura, hay un paralelismo entre la cantidad de dinero recibida y la autoridad que se puede ejercer: mientras más se gane, más posibilidad de decisión propia hay y menos sumisión²¹².

Por otra parte, el dinero también ayuda a, como se mencionó anteriormente, incrementar la calidad de una película y, por ende, a reflejar las historias que los cineastas imaginan de la manera más literal posible. Tan necesario es ese respaldo económico, que Tudor afirma que *“sin recursos, la vida creadora del director queda destruida”*²¹³.

Todos los datos aportados hasta este momento ayudarían a explicar el por qué se considera a Estados Unidos como hegemónico por sobre otras productoras. Si bien, en un porcentaje mundial sus películas no lideran por ser mayoría (en los últimos años, India lleva la delantera al crear más de mil cintas por año, seguida por Nigeria y en tercer lugar recién Norteamérica), sí lo hacen por calidad y variedad de contenido que logran su fácil distribución en todos los países del globo.

²¹⁰ Declaración de Tony Richardson para la revista *“Films and Filming”*. Reino Unido. 1961.

²¹¹ Tudor, Andrew: Op. Cit.

²¹² *“Yo soñaba con el día en que mi salario fuese muy alto. Quería ese gran salario no porque lo necesitase... en un salario de US\$ 2000 a la semana no hay nada importante para mi modo de vida salvo una cosa: me dará autoridad. Entonces, cuando un productor diga «mira, cariño, tengo una idea estupenda para esta situación, haremos que se desvanezca sobre una cama», yo podré decir «eso es una tontería» y él me escuchará porque yo seré muy cara. Ahora también digo 'eso es una tontería', pero él casi nunca me escucha”*. Declaraciones de Mary McCall Jr. (guionista)

²¹³ Tudor, Andrew: Op.Cit.

¿Dominación mundial o hegemonía planetaria?

Hasta acá, se mencionó incontables veces la palabra *hegemonía* pero hasta ahora no fue definida detalladamente. Si bien su conceptualización puede ser inferida por el contexto, varios autores dedican páginas y libros enteros para su entendimiento correcto.

Para empezar, el término hegemonía puede provenir de dos palabras, ambas del griego: *eghesthai* que significa conducir, ser guía o su verbo *eghemoneno*. Para los griegos, la palabra *eghemonía* era utilizada militarmente para referir a la dirección del ejército²¹⁴. Según Jorge Huergo, esta palabra hace referencia a una "*conducción o dirección de otros, o el poderío y la preponderancia para gobernar un grupo o una sociedad*"²¹⁵.

El autor que principalmente se dedica a definir esta concepción es Antonio Gramsci, cuyos textos afirman que la hegemonía se obtiene a partir de establecer un liderazgo moral, político e intelectual sobre grupos subordinados. A partir de ello, se difunde una cosmovisión o lo que se llamará de ahora en más *worldview* (visión del mundo), priorizando sus intereses, que pasarían a ser los de la sociedad entera.

Lo último mencionado hace referencia a normas de conducta impuestas para ser interiorizadas y aplicadas en diferentes aspectos de la vida social siempre y cuando no haya diferencia absoluta y evidente entre los objetivos del grupo hegemónico y los generales. Esto se entiende a partir de comprender que "*el discurso particular de la clase dominante tiende a ser universal, a imponérsele al conjunto de la sociedad como un discurso representativo de los intereses de la mayoría*"²¹⁶. Todo esto se realiza gracias a los grandes medios de comunicación, tal como el cine.

Asimismo, Huergo agrega dos visiones sobre lo que se entiende históricamente como hegemonía. La primera la expone como sinónimo de dominio que, según Gramsci, en realidad "*se expresa en formas directamente políticas y en tiempos de crisis por medio de una coerción directa o efectiva*"²¹⁷, refiriendo a sumisión en vez de

²¹⁴ Gruppi, Luciano: "*El concepto de hegemonía en Gramsci*" en www.gramsci.org.ar

²¹⁵ Huergo, Jorge: "*Hegemonía: un concepto clave para comprender la comunicación*". Apunte de cátedra de la materia Opinión Pública de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP. 2004.

²¹⁶ Garmendía, Daniel y Navarro, Manuel: **Comunicación y contrahegemonía: el caso TeleSUR**. Tesis de grado de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP. 2009.

²¹⁷ Williams, Raymond: **Marxismo y literatura**. Ediciones Península. España. 2000.

consenso. Esta primera proposición pertenece a lo que Vladimir Lenin entiende como hegemonía o **alianza de clases**, afirmando que la dominante articula sus intereses con los de los subalternos, siempre y cuando ambos grupos se beneficien ya que, según él, *“la aceptación de la dominación y la dirección está fundada por la lógica del cálculo de costos y beneficios”*²¹⁸.

Sin embargo, y tal como transcribe Agustín Martinuzzi, hay un cambio que se refleja ya no en la defensa de intereses particulares sino la búsqueda de los de otros sectores. Esta transición deriva en un concepto que refiere a una capacidad de dirección intelectual y cultural de la clase dominante, la cual es acreditada por una especie de legitimación, conformismo y consenso: *“los sectores populares ofrecen consenso a aquellas representaciones sociales sostenidas por significados; esto es: las consienten, las sienten como si fueran propias [...], las legitiman [ya que harían posible] el orden social”*²¹⁹.

Ernesto Laclau adhiere la última propuesta al afirmar que la hegemonía existe a partir de la existencia de dos elementos puestos en relación, contribuyendo *“a la formación de una situación cultural diferente a ambas, que sin embargo no anula a ninguno de los dos elementos”*²²⁰. Por el mismo lado, Raymond Williams habla también de una articulación de fuerzas tanto culturales como políticas y sociales así como refiere a la necesaria internalización de ideologías y prácticas de la clase que la ejerce.

Por su parte, Javier Balsa²²¹ establece una lista de operaciones a realizar para construir esa hegemonía intelectual y moral que define Gramsci:

- ☉ **Universalización y la (re)construcción de una visión del mundo:** tal como se dijo anteriormente, el objetivo de la clase dominante es articular su dirección mediante *“la construcción de una voluntad colectiva que, sacrificándolos parcialmente, traduce sus intereses corporativos en universales”*²²².
- ☉ **Redefinición de los sujetos** a partir de esta nueva visión de lo social que origina un sujeto dominante y unos dominados. Según Balsa, la construcción se

²¹⁸ Balsa, Javier: *“Las tres lógicas de la construcción de la hegemonía”*. Artículo de la Revista THEOMAI. Universidad de Quilmes. Argentina. 2006.

²¹⁹ Huergo, Jorge: Op Cit.

²²⁰ Ídem.

²²¹ Balsa, Javier: Op. Cit.

²²² Portantiero, Juan Carlos: **Los usos de Gramsci**. Editorial Grijalbo. Buenos Aires. 1987.

realiza gracias a una ideología que inicia el proceso y culmina en una *identificación*.

- ☉ **Internalización de las demandas**, aunque éstas no son tal cuales fueron emitidas por dominados ni dominantes. Para profundizar esto, el autor, plantea una hipótesis sobre los procesos realizados antes de esa interiorización de las propuestas: negación, desvalorización o cambio de valencia y utopización²²³.

En este sentido, Balsa agrega que hay diferentes reacciones ante las propuestas hegemónicas de los grupos dominantes²²⁴:

1. **Inevitabilidad → Adaptación**: Refiere a una aceptación de la realidad tal cual es descrita por la ideología imperiosa. Si bien los sujetos pueden hacer algo para cambiar la situación hegemónica, no lo realizan por ser indiferentes ante ella.
2. **Deferencia → Sentido de representación**: en este caso, los dominados saben de la dominación pero se sienten incapaces de cambiarla. Esto se suma a que es valorada positivamente y que sus objetivos sólo buscan lo mejor para la sociedad.
3. La tercera situación se da cuando se reconoce la imposición, que se cataloga como negativa.
 - a) **Resignación**: los dominados no confían en su posibilidad de intervención y potencial cambio, lo que deriva en obediencia.
 - b) **Miedo**: es el método utilizado para mantener la dominación en el caso que los dominados sí confíen en la idoneidad de poder cambiar la situación.

En relación a lo anteriormente expuesto, Balsa asevera que en una sociedad se puede lograr una hegemonía plena y pacífica "*en la medida en que logre que los sujetos de las clases subalternas piensen que son incapaces de alterar la situación en la que viven*"²²⁵. Esto se estaría realizando mediante a los sistemas de producción y reproducción de las visiones del mundo de grupos hegemónicos.

Cabe aclarar que, si bien se habla de una clase dominante como si fuera sinónimo de un grupo específico dentro la sociedad, no necesariamente refiere a que

²²³ Balsa, Javier: Op. Cit.

²²⁴ Ídem.

²²⁵ Ídem.

toda actividad hegemónica dependa siempre del mismo conjunto de individuos. Al haber infinitudes de aspectos pertenecientes a la vida cotidiana, uno puede ejercer su hegemonía sobre otro y viceversa. Por ese motivo, si bien en todos los ámbitos hay situaciones de esta categoría, es necesario reafirmar que, el uso de la palabra que se realiza en este trabajo, refiere a la hegemonía norteamericana sobre las producciones cinematográficas mundiales. Si bien sus alcances pueden ser discutibles, no por nada el director del Laboratorio de Políticas Públicas, Emir Sader, afirma que "*nada importante puede ser comprendido en el mundo actual fuera del marco de la hegemonía de los Estados Unidos, ya sea por su profundidad o por su alcance*"²²⁶.

Una visión del mundo

Para sintetizar lo anteriormente explicado, la palabra *hegemonía*, entonces, refiere a una conducción moral, intelectual y cultural por parte de un grupo que, mediante una legitimación, se transforma en dominante e imparte su visión del mundo como la universal. Ahora bien, ¿a qué se refiere cuando dice visión del mundo o *worldview*?

Clifford Geertz es el teórico que acuña por primera vez el término en sus estudios sobre los símbolos sagrados. En ellos, lo define como la "*imagen [que tienen las personas] de las cosas como son en realidad, su concepción de la naturaleza, de sí mismos, de la sociedad. Contiene sus ideas más comprensivas del orden*"²²⁷. A pesar de esa definición, aclara que, para él, el concepto es vago e impreciso ya que lo considera como parte de una prototeoría.

Por su lado, el ya mencionado Javier Balsa, afirma que en una relación hegemónica, la *worldview* de la clase dominante no influye de manera positiva el pensamiento de las masas populares sino, todo lo contrario: lo limita. Asimismo, según sus palabras, este aspecto provoca transformaciones en los modos de vida, que se transmiten como una descripción fidedigna sobre cómo es el mundo y no una posibilidad.

²²⁶ Sader, Emir: "*Hegemonía y contrahegemonía para otro mundo posible*". En Red de Bibliotecas Virtuales de Ciencias Sociales de América Latina y el Caribe – CLACSO (<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/seattle/sader.pdf>)

²²⁷ Geertz, Clifford: **The interpretation of cultures. Selected essays**. Editorial Basic Books. Estados Unidos. 1973. (Traducción propia)

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Es importante resaltar que, si bien hay *worldviews* universales, también los hay para cada grupo de personas. Según el catedrático de Lingüística de la Universidad de Granada, España, Juan de Dios Luque Durán, a través de la lengua se recibe una visión del mundo parcial e inconsciente diferente. Asimismo, la define como “*una orientación cognitiva básica perteneciente a una comunidad, grupo social o individuo. [...] Englobaría modelos cognitivos convencionales, valores, emociones, escenarios sociales, situaciones, estados de ánimo, esquemas mentales, metafóricos y metonímicos*”²²⁸, todo lo cual hace referencia a una configuración por la que se adopta comportamientos específicos. Según este autor, hay dos aspectos importantes a tener en cuenta sobre este concepto²²⁹:

- ☉ Refleja toda la complejidad de la realidad
- ☉ Determina la estructura de una lengua así como sus esquemas e imaginaria.

Por otra parte, y agregando a las definiciones de los autores mencionados, los tesisistas Daniel Garmendia y Manuel Navarro, definen a la *worldview* como “*una filosofía, una moral, costumbres, un sentido común que favorecen el reconocimiento de [la] dominación por las clases dominadas*”²³⁰. En este sentido, se puede afirmar que la hegemonía es una visión del mundo, además de ser un hecho cultural y moral que presenta un orden natural, fijo y permanente que no debería ser cambiado.

Asimismo, Williams también coincide en asimilar las concepciones de hegemonía con *worldview* ya que es él quien dice que ella “*constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente*”²³¹. Por otro lado, Balsa agrega que la forma de cambiar una visión del mundo preestablecida, es mediante una reconstrucción de ella, lo que necesitaría una implicación de ambas partes dentro de la relación de dominación.

²²⁸ Luque Durán, Juan de Dios: **Aspectos universales y particulares del léxico de las lenguas del mundo**. Editorial Impredisur. España. 2000.

²²⁹ Ídem.

²³⁰ Garmendia, Daniel y Navarro, Manuel: Op. Cit.

²³¹ Williams, Raymond: Op. Cit.

Finalmente, es importante recalcar la funcionalidad de los medios masivos de comunicación no sólo en el proceso de difusión de la *worldview*, sino también en el de la construcción de la hegemonía dentro de los distintos aspectos de la cotidianidad. El periodista chileno resalta este punto y señala a la globalización como responsable de que la audiencia masiva conozca una gran variedad de visiones del mundo. Ella, según sus palabras, marca una transformación del tiempo y espacio en el que transcurre la vida diaria con la ayuda de los medios, especialmente la televisión y, por qué no agregar, el cine de Hollywood.

Producciones contrahegemónicas, una forma de expresar el inconformismo

Hay situaciones en que la legitimidad no alcanza para mantener una situación hegemónica y es entonces cuando aparecen ideas alternativas para reemplazar (o no) el orden existente e impuesto, en cierta manera, por el grupo dominante. Estas propuestas se presentan a sí mismas como **contrahegemónicas**: *"tienen en común que quieren y logran influir en la opinión pública, provocan[do] un debate en el que se plantean visiones alternativas"*²³². Sin embargo, los autores Garmendia y Navarro aluden a que la finalidad de esta postura es la de modificar la correlación de fuerzas existente, *"es decir, no mostrarse como una alternativa al orden existente, sino hacer frente a esa coyuntura a tal punto de reemplazarla para convertirse en el nuevo centro de referencia"*²³³.

Si bien es cierto que toda propuesta contrahegemónica apuntaría a lo anteriormente dicho como objetivo a largo plazo, también es verdadero que, por lo general, los impulsores de esas ideas no cuentan con los recursos suficientes como para llevarlo adelante ya que la gran mayoría de ellos pertenece a la clase dominante. Ella, supuestamente, permitiría un pluralismo en los espacios destinados a la producción de ideas, ya que considera que no lograrían demasiada difusión por su no contacto con los grandes medios de comunicación, que responden al interés de ella.

El autor Oscar García Agustín, plantea que, específicamente, el término refiere a un grupo de sujetos surgido a mediados de la década de los noventa que toma la

²³² Santander Molina, Pedro: *"Comunicación medial y construcción de contrahegemonía: buscando intersticios"*. Artículo de la revista PCLA. Brasil. 2003.

²³³ Garmendia, Daniel y Navarro, Manuel: Op. Cit.

*"iniciativa de responder y proyectar alternativas al sistema económico y cultural dominante"*²³⁴.

Esta concepción surge también de la mano de Gramsci, quien apunta a las clases subalternas como las responsables de batallar ideológicamente a las dominantes para así poder superarlas. En este sentido, Karl Marx es también defensor de esta postura al afirmar que el proletariado es el encargado de producir el cambio social, o sea, de oponerse a la clase hegemónica para lograr superarla. Gramsci, adhiere a esta postura al señalar que es el pueblo trabajador el que debe consensuar y convertirse en una fuerza capaz de *"promover una reforma moral e intelectual que obtenga la aceptación de una nueva cosmovisión político-social"*²³⁵.

Por su parte, el teórico social Marc Angenot asocia el término con la disidencia, la cual ve reflejada en la separación de las personas de una comunidad basándose en divergencias doctrinarias y quienes se oponen a los valores e ideas dominantes. Para lograr su consolidación, estos grupos deben producir sugerencias propias que sean *"autosuficientes e impermeables a las influencias externas"*²³⁶, siguiendo su objetivo principal: ser hegemónicas y autónomas. Por otra parte, cabe aclarar que éstas son posibles gracias a la incapacidad de clausura definitiva por parte de la hegemonía, lo que demuestra una especie de dependencia de ella.

Respecto a las causas de la aparición de estas contra-propuestas, por llamarlas de alguna forma, Gramsci observa que se debe a una crisis producida por el fracaso de la clase dirigente en relación a algún aspecto de la vida cotidiana, la imposición por la fuerza de alguna visión o simplemente por el comienzo de actividad de las masas, en contraposición a su anterior pasividad en lo que refiere a la toma de decisiones, cuyo objetivo final no es la toma de poder, sino la construcción de una autonomía.

Identificación con la fórmula → repetición de la fórmula

En el **Capítulo II: la comunicación y sus teorías** se analizó las diferentes posturas que se propusieron a través de los años para comprender cómo se comunican

²³⁴ AAVV: **Desacuerdos 2. Sobre Arte, políticas y esfera pública en el estado español.** España. 2005.

²³⁵ AAVV: Ídem.

²³⁶ Angenot, Marc: **Interdiscursividades. De hegemonía y disidencias.** Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba. Argentina. 1998.

los seres humanos. Una de esos estudios menciona a la **Industria Cultural (IC)** (de ahora en más) como parte de la visión negativa a la que hace referencia la Escuela de Frankfurt. Los teóricos anteriormente mencionados entienden a esta concepción como la base de la difusión de la hegemonía de una sociedad, lo que ayuda a entender, a su vez, no solamente el sistema con el que se rige los mercados internacionales sino también producciones asociadas al arte, como lo es el cine.

Para empezar, se debe especificar qué es lo que se entiende por IC y por qué dos términos aparentemente tan distintos, se pueden conjugar para su aplicación en un mundo post globalización. Max Horkheimer y Theodor Adorno acuñan este concepto al referir a productos *standard* reproducidos en serie, en innumerables lugares, creados para satisfacer necesidades iguales.

Si bien aluden a cualquier producción cultural, es común hallar el término aplicado solamente a productos de "*gran difusión entre el público, expresando así la idea de que aquellos tenidos por minoritarios (cualquiera al que se le coloque la etiqueta de 'independiente') se sitúan al margen de esta industria*"²³⁷. Cabe aclarar que si bien no hay una censura explícita, esta exclusión se basa en la inexistencia de un lugar en el que puedan estar.

Por su lado, la UNESCO utiliza el término para referir a "*los bienes y servicios culturales [que] se producen, reproducen, conservan y difunden según criterios industriales y comerciales, es decir, en serie, y aplicando una estrategia de tipo económico en vez de perseguir una finalidad de desarrollo cultural*"²³⁸.

Por otra parte, el comunicador Edgardo Toledo, afirma que el empleo de las palabras en conjunto significaba, desde el comienzo, el trabajo de empresas que se dedican a la producción y comercialización de bienes y servicios culturales, cuyo objetivo primordial siempre es la rentabilidad económica. Asimismo, y en conexión con el postulado hegemónico que intenta reproducir, Toledo agrega que la IC pretende "*perpetuar el orden existente y proporcionar la base ideológica para su legitimación*"²³⁹.

²³⁷ Ayllón, María: "*Cine e industria cultural. Alexandre Kluge*". Apunte de la Universidad de Salamanca. España. 2011.

²³⁸ AAVV: **Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego**. UNESCO. Francia. 1982. <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001353/135399so.pdf>

²³⁹ Toledo, Edgardo: "*La industria cultural y sus transformaciones*". Apunte del Taller "Comunicación y Sociedad", dentro de la carrera para Magister en Comunicación. Chile.

La expresión originalmente alemana *kulturindustrie* está integrada por dos palabras raramente unificadas por tratarse de conceptos diferentes: la *cultura*, por su lado, participa en esta dialéctica porque se utilizan creaciones simbólicas e intelectuales, mientras que la *industria* refiere a la tecnología, comercio y cómo son fabricadas estas creaciones: mediante la producción masiva. Según Agustín Gámir Orueta, dentro de este término se consideran "la edición de libros (salvo la artesanal), la producción de material sonoro (en discos, cassettes, CDs, internet), la producción de imágenes (cine, video, DVDs), la prensa escrita (en tanto que se realizan miles de tiradas de cada ejemplar) y la emisión de programas de radio y televisión"²⁴⁰. Su finalidad, entonces, es el unificar/combinar arbitrariamente cosas conocidas para darles una nueva cualidad, estandarizándolas, y lograr un consumo máximo.

En 1991 Arthur Da Távola, comunicólogo brasileño, define los productos de las ICs mediante tres características:

- ☉ **Simplificación:** por poseer signos de fácil reconocimiento para la mayoría del público.
- ☉ **Síntesis:** por su capacidad de ser comprensible rápidamente por el público.
- ☉ **Masificación:** referida a la forma en que es presentado, logrando deseo y aceptación.

Gámir Orueta, también afirma que por ser una industria, mantiene los mismos pasos a seguir para su consolidación: creación, producción o edición, distribución por mayoristas y comercialización. Sin embargo, no cualquier empresa puede producir de esta manera, sólo las grandes. En este sentido, el autor cita a la industria cinematográfica como un exponente de la masificación a la hora de la distribución. Cabe recordar los estrenos simultáneos mundiales que se realizan de grandes producciones, por ejemplo la saga de **Harry Potter**, respetando la creencia de que en las primeras semanas se recauda la mayor cantidad de dinero.

Es así que en las películas se pueden reconocer los códigos fáciles, "puesto que la mayoría del público quiere repetir la experiencia de temas y estilos narrativos ya conocidos. En el caso del cine: las persecuciones, las peleas, los malentendidos, los

²⁴⁰ Gámir Orueta, Agustín: "La industria cultural en el mundo. Estructura, composición y distribución territorial de los grupos multimedia en España". Artículo para la revista Cybergeog: Revue européenne de géographie. Francia. 2004.

finales, etc."²⁴¹, todo lo que lleva a pensar en los géneros cinematográficos y los recursos en que se apoyan para su creación. Todo esto se haría con un único fin, el lucrativo. Por ese motivo hay muy pocas producciones que se arriesgan a no ser aceptadas por no *seguir* los valores de la mayoría, sacrificando, así, la inversión realizada hasta ese momento por no percibir ganancias.

Respecto a lo anteriormente dicho, en el horizonte de expectativas se incluye el *"saber cómo terminará, quién será recompensado, castigado u olvidado; para no hablar de la música ligera en la que el oído preparado puede adivinar la continuación desde los primeros compases y sentirse feliz cuando llega. El número medio de palabras de la short story es intocable. Incluso los gags, los efectos, son calculados y planificados"*²⁴². Asimismo, otro requisito de estos productos (y que se cumple al pie de la letra) es la reproducción exacta del mundo, aún cuando se trate de una película épica, siempre van a estar presentes las temáticas actuales.

Héctor Beltrán Villareal y Agustín Gámir Orueta no son los únicos teóricos que emparentan a la cinematografía como principal exponente de la IC, los mismos Adorno y Horkheimer, acuñadores del término, piensan que tanto el cine como la radio ya no deben considerarse como arte, sino como negocios ideológicos que provocan la necesidad de acumular y consumir.

Por su parte, Jesús Martín Barbero afirma que el film es un claro ejemplo sobre cómo actúan los productos pertenecientes a la IC ya que *"para seguir el argumento, el espectador debe ir tan rápido que no puede pensar, y como además todo está ya dado en las imágenes, el film no deja a la fantasía ni al pensar de los espectadores dimensión alguna en la que puedan moverse por su propia cuenta con lo que adiestra a sus víctimas para identificarlo inmediatamente con la realidad"*²⁴³. En otras palabras, el cine no-independiente representa las tres características principales de la IC: homogeneidad, uniformidad, comercialización, entrando así a lo que Francesco Casetti define como muerte del arte y equiparación a una **mercancía** adquirible y fungible.

A partir de esta conceptualización, se entiende que las mercancías, si bien cumplen el mismo objetivo, no son iguales: algunas, por sus cualidades, pueden ser

²⁴¹ Villareal Beltrán, Héctor: *"La cinematografía como industria de identidades"*. Artículo para la Revista Digital Universitaria. México. 2006.

²⁴² Horkheimer, Max y Adorno, Theodor: **Dialéctica del Iluminismo**. En www.marxists.org/espanol/adorno/1944-il

²⁴³ Martín Barbero, Jesús: **De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía**. Editorial Gustavo Gilli. España. 1987.

acumulables como los libros, DVDs, CDs; mientras que otras se transmiten una sola vez y luego finalizan, así como sucede con los programas de radio o televisión.

Cabe mencionar que aunque sea un producto para ser vendido, no se invalida su funcionalidad de divertir al público. Si este fin es cumplido, según Adorno y Horkheimer, representaría un estar de acuerdo con la industria.

El público, la industria y las empresas

Hasta el momento, en varias ocasiones se mencionó al público como elemento primordial para la IC. Si bien, como se dijo en el **Capítulo II**, el receptor es siempre un tema controversial para las teorías de la comunicación, en lo que respecta al estudio de estas industrias, siempre se lo toma al espectador de una sola manera y ésta es como *cómplice*. Al pretender una reflexión sobre el mundo en que se vive, diferentes autores lo entienden como un participante directo.

Por ese motivo, hay diferentes propuestas sobre qué tienen que consumir: se los divide en grupos, clasificándolos, para que nadie pueda escapar. Al respecto, Adorno y Horkheimer dicen que gracias a esa distribución, se pretende que cada uno se comporte de una manera predeterminada, eligiendo la categoría de productos que es elegida (previamente) para él. Así, "*la dirigibilidad de la masa crece con la cantidad de bienes que le es asignada*"²⁴⁴. De todas formas, es pertinente decir que así como la sociedad cambia, también lo hacen las exigencias o expectativas que tiene la gente sobre las producciones de la IC, siendo éstas también influencias para modos de vida, sistemas de conocimiento, convivencia y configuraciones de identidades.

Lo último mencionado, respecto a la identificación, se conjuga con lo que Villareal Beltrán entiende que ésta se asocia tanto a la idea de pertenencia como a la de compartir valores y bienes intangibles. Entonces, se crea una relación entre los que "*producen, circulan o consumen los mismo símbolos y los significan igual*"²⁴⁵. Según este autor, las industrias de cine, radio, editorial y televisión son las responsables de la creación de esta identidad en los habitantes de diferentes partes del mundo, que empiezan a formar parte de una totalidad a partir de aceptar significados sobre cómo

²⁴⁴ Horkheimer, Max y Adorno, Theodor: Op. Cit.

²⁴⁵ Villareal Beltrán, Héctor: Op.Cit.

debe verse el mundo (no por nada se mencionaba antes el término *worldview* como parte importante de la hegemonía).

Sin embargo, todo lo anteriormente dicho no significa que el espectador sea pasivo en el sentido de que no sabe qué pasa y, por ende, no puede hacer nada al respecto: "*voluntariamente rinde su resistencia al análisis racional y a reconocer la fabricación actuada de una ficción [...] Conscientemente compra el relato*"²⁴⁶.

Entonces, se puede concluir que uno de los factores más relevantes respecto a qué se difunde, cómo y destinado a quiénes, dentro de la IC es el sector empresarial. En lo que respecta al cine, como se fue mencionando hasta ahora, Estados Unidos definitivamente mantiene una hegemonía planetaria por sobre los otros países (cabe recordarse el porcentaje de películas estrenadas en Argentina durante el 2012 que se explicitó al comienzo de este capítulo).

Cada productora de ese país, apunta a un público específico y, aunque haya peleas al respecto, se puede afirmar que **WALT DISNEY Co.** es una de las más hegemónicas dentro del público infantil al invertir no sólo en películas, sino también en programas de radio, televisión, merchandising, libros, música y todo otro producto que la IC sea capaz de producir. No por nada la empresa tiene grandes cantidades de acciones en canales abiertos (ABS), en el cable (Disney Channel, ESPN, A&E, Eurosport, Lifetime, History Channel); además de poseer las productoras Walt Disney Pictures, Touchstone y Buena Vista. De esta manera se trasluce cómo los grupos económicos no tienen fronteras geográficas ni políticas: son **transnacionales**.

Como se ve, es pertinente remarcar el rol de las empresas cinematográficas, conformadas por los sectores más poderosos, que permiten la hegemonía de ciertas producciones para la IC: en los últimos años, empieza a verse como normal la fusión de diversas productoras entre sí, logrando acaparar una mayor cantidad de audiencia bajo un solo logo, manteniendo la supuesta diversidad de ofertas. Las más poderosas son, tal vez, "*Time Warner y AOL y la formación de los grupos estadounidenses Viacom (Viacom, CBS, Paramount y Blockbuster), AT&T-TCI, Westinghouse-CBS-NBC, Walt Disney-ABC*"²⁴⁷.

²⁴⁶ Villareal Beltrán, Héctor: Op.Cit.

²⁴⁷ Gámir Orueta, Agustín: Op. Cit.

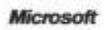
El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Es en este sentido, que Gámir Orueta rescata en el 2004 un listado publicado por Adage Global en el que se especifica la cantidad de dólares ganados por las grandes empresas productoras y distribuidoras de productos de la IC, principalmente en lo que es cine, televisión y radio, encontrándose Walt Disney Co. entre las más recaudadoras:

Orden	Compañía	País	Ciudad Sede	Ingresos. Miles mill. \$
1	AOL-Time Warner	EUA	Nueva York	38.2
2	Walt Disney Co.	EUA	Burbano	25.3
3	Vivendi Universal	Francia	París	25.2
4	Viacom	EUA	Nueva York	23.2
5	Bertelsmann AG	Alemania	Guetersloh	19.1
6	News Corporation	EUA	Nueva York	13.8
7	AT&T Broadband	EUA	Nueva York	9.8
8	Comcast Corp.	EUA	Philadelphia	9.7
9	Sony Corp	Japón	Tokio	9.3
10	Cox Enterprises	EUA	Atlanta	8.7

Fuente: Adageglobal²⁴⁸

En lo que respecta a ingresos anuales, todos los años la revista económica norteamericana Forbes, lanza un listado con lo que serían las marcas más poderosas a nivel mundial, ya sean relacionadas con periódicos, cine, música, editoriales, televisión, tecnología, bebidas, ocio, automovilismo, etc. Según el informe presentado a principios del 2013, la propia empresa Disney tiene un lugar de privilegio dentro del top 100 a nivel mundial (cabe aclarar que esto también incluye las ganancias por los parques y productos distribuidos en el mundo, pero no por presentarse de manera diferente, dejan de ser parte de su IC):

Puesto	Logo	Marca	Valor de la marca (US\$ en billones)	Industria
1		Apple	87,1	Tecnología
2		Microsoft	54,7	Tecnología
3		Coca-Cola	50,2	Bebidas

²⁴⁸ Cuadro detallado y analizado por el autor en Gámir Orueta, Agustín: Op.Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

4		IBM	48,5	Tecnología
5		Google	37,6	Tecnología
6		Intel	32,3	Tecnología
7		McDonald's	37,4	Restaurants
8		General Electric	33,7	Diversos
9		BMW	26,3	Automotriz
10		Cisco	26,3	Tecnología
11		Oracle	25,9	Tecnología
12		Samsung	19,3	Tecnología
13		Disney	19,0	Ocio
14		Toyota	21,9	Automotriz
15		Hewlett-Packard	18,3	Tecnología
16		Mercedes-Benz	21,8	Automotriz
17		Louis Vuitton	24,5	Lujo

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

18		Gillette	16,8	Artículos empacados para el consumo
19		Honda	20,9	Automotriz
20		Nescafé	17,4	Bebidas

Fuente: Forbes (<http://www.forbes.com/powerful-brands/list/>)

Por último, se pueden mencionar las características que Toledo les atribuye a los distintos países receptores de las producciones de la IC²⁴⁹:

- ☉ Alfabetización en un alto grado.
- ☉ Población en centros urbanos.
- ☉ Desarrollo económico para fomentar el consumo dentro de los grupos asalariados.
- ☉ Con una matriz cultural para que sea la clave de la cultura masiva.
- ☉ Poseer un marco legal para regular la IC.

En síntesis...

En la década del 40, distintos autores, empezando por Adorno y Horkheimer, intentan denunciar a la Industria Cultural como la decadencia, lo malo de la sociedad del futuro que empieza a dar sus primeros pasos en ese contexto. Hoy en día es ya algo normal. Nadie se extraña cuando va al cine a ver una película sobre una princesa que tras varios tropiezos termina comiendo perdices con su príncipe azul. Ni qué hablar de las telenovelas, con sus idas y vueltas para finalmente entregar, en el capítulo final, un casamiento, la muerte del malo (o su radical transformación) y demostrar una vez más que el *happy-ending* se cumple al pie de la letra. Son muy pocos los casos, como se verá en el capítulo siguiente, los que se enfrentan a los parámetros hegemónicos establecidos. Y ni siquiera esos logran consolidarse sin perder algo de originalidad en el proceso.

²⁴⁹ Toledo, Edgardo: Op.Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Estados Unidos domina no sólo sobre las producciones de la IC, sino en otros ámbitos también: políticos, económicos, culturales, etc. A pesar de haberse vuelto transnacional gracias a sus alcances, sus propuestas (que reflejan sus valores) no dejan de ser estadounidenses. Tan es así que el país defiende su distribución de productos culturales y pide una mínima regulación porque los considera como mercancías de entretenimiento; mientras que otros países los ven como algo más, con significados sociales y culturales. A pesar de eso, como se dijo, las ideas dominantes siempre van a pertenecer a las clases dominantes, siendo éstas representadas, en lo que respecta a la industria cinematográfica, por el país del norte ya que, citando nuevamente a Sader, *"nada importante puede ser comprendido en el mundo actual fuera del marco de la hegemonía de los EUA, ya sea por su profundidad o por su alcance"*²⁵⁰.

Sin embargo, el reconocer la gran participación de Norteamérica en la producción de artículos para la IC no podría lograr nada. Según palabras del propio Sader, su hegemonía continuaría a lo largo del siglo XXI gracias a su economía, su constante interés en todos los países del mundo y el apoyo que recibe de otras potencias, además de su posesión de los grandes medios de comunicación como consolidadores de la hegemonía planetaria. ¿Y por qué no ejemplificar esta *dominación* en una sola empresa, dígase, Walt Disney Co.? Si bien la compañía es un solo componente de la industria, no por ello deja de ser uno importante. Cabe recordar los números expuestos anteriormente sobre el peso de la marca a nivel mundial.

A fin de cuentas, como se verá en el apartado siguiente (**Capítulo V: Tim Burton y la fábrica de sueños**), Disney también busca el conformismo cultural. Tal como dicen los tesisistas Garmendia y Navarro en su momento: *"todos son libres para divertirse, para practicar su religión, para informarse por los medios que deseen. Pero la libertad en la elección de las ideologías, que refleja siempre la construcción económica, se muestra a todos como la libertad de elegir entre lo siempre igual"*²⁵¹.

De todas formas, y cerrando la conclusión, se debe recordar que la hegemonía no es una fija, es un proceso y puede cambiar con la sociedad: *"es un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes"*²⁵². Por este motivo, se debe estar siempre dispuesto a

²⁵⁰ Sader, Emir: Op.Cit.

²⁵¹ Garmendia, Daniel y Navarro, Manuel: Op.Cit. (El subrayado es propio)

²⁵² Williams, Raymond: Op.Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

renovarla, recrearla, defenderla, modificarla, teniendo en cuenta a las resistencias creadas por la contrahegemonía, ya que podrían ser potencialmente incorporadas para mantener el éxito, como se verá en el próximo capítulo.

Por otro lado, si bien ya se mencionó que es muy difícil escapar de la IC, distintos especialistas buscan la forma de vencer al sistema mediante la emancipación de las producciones cinematográficas: *“habría que esforzarse por introducir furtivamente tantos elementos no habituales y contrapuestos a la praxis dominante como sea posible, elementos en los que se prepara la esperanza, por débil que sea, de una nueva cualidad de la producción en su conjunto”*²⁵³.

A pesar de eso, la solución tampoco podría ser duradera porque, como bien dice Cristina Peña Marín, cualquier recurso utilizado para innovar o criticar, podría ser anotado a modo de receta para utilizarlo, repetirlo en producciones futuras del sistema al que ataca.

²⁵³ Takemine, Yoshikazu: *“Algunas observaciones sobre la industria cultural”*. Artículo para la Universidad de Tokio. Japón. 2011.



CAPÍTULO V:

Tim Burton y la fábrica de sueños

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

"Lo raro de la Disney es que quieren que seas un artista pero al mismo tiempo quieren que seas un obrero de fábrica, un zombi sin personalidad"

Tim Burton

En los capítulos anteriores se hizo hincapié en el cine, la comunicación masiva y las teorías que la conjugación entre ambos conllevan: la hegemonía de Hollywood, específicamente de Disney en el mundo, la explicación de por qué eso deriva en una ininterrumpida presencia de una *worldview* particular, así como también la posibilidad de escapar a la *Industria Cultural* mediante alternativas, propuestas contrahegemónicas por parte de los directores cinematográficos tal como lo es Tim Burton. Todo ello desde una perspectiva puramente teórica, aún cuando los ejemplos no faltaron.

De todas formas, es importante aclarar que, de ahora en más, esas concepciones mencionadas serán puestas en ejemplificaciones más concretas, como lo es a partir de la explicitación no sólo de la historia de la creación de Disney y su reinado hegemónico en el mercado, sino también una breve referencia a la biografía de Burton y su propia *worldview*, que lo llevará a identificarse como parte de los inadaptados de Hollywood.

Para empezar, es de suma relevancia recalcar que asociar una empresa cinematográfica a un único público es difícil. Generalmente, todas se dedican a presentar producciones diversas, relacionándose con todos los géneros y recursos para lograr su fin lucrativo. Sin embargo, si se piensa un rato y no tan profundamente, se podría acabar con un ejemplo que expresa lo contrario: las películas de Disney. Sí, cualquier adulto las puede ver; sí, cualquier adulto se puede llegar a divertir de la misma manera que un niño y, tal vez más por entender chistes más velozmente que una criatura pero, siendo sinceros, el público al que se destinan estas filmaciones siempre es el infantil.

Tan es así, que su posición en el mercado de productos infantiles se podría categorizar como la más importante, superando a otras empresas como Dreamworks, cuyas propuestas para el ámbito también fueron exitosas pero su corta historia no se compara con la industria que creó a Mickey Mouse.

Millones de personas trabajan o trabajaron para el ahora conglomerado mediático, el cual posee no sólo al estudio cinematográfico, sino también a parques de diversiones en distintos puntos del mundo, productos para el consumo (muñecos de

acción, vestimenta, llaveros, accesorios, lapiceras y cualquier otro artefacto que sea capaz de poseer una imagen de Disney o sus princesas) y redes de interacción que facilitan su acceso a las nuevas tecnologías.

Incontables personas, que luego se dedicaron a la producción, dirección o simplemente el diseño de películas, trabajaron para la empresa, algunos quedando conformes con su involucración, otros no tanto. Tim Burton se encuentra en la última categoría al asociar su participación a una especie de rutinaria maquinización en la cual se pretende que todos hagan lo mismo: mismas imágenes de Disney, mismas acciones, escenarios, caracterizaciones, temáticas que Disney, etc., sin esperar que cada uno desarrolle una creatividad a partir de su supuesta libertad.

Sin embargo, la compañía perdura y perdurará por muchos años más ya que su constante producción en los distintos ámbitos con los que tiene contacto, así como su constante renovación tecnológica, que hace que se adapte a cualquier contexto y exigencias del público, son sólo pequeños elementos que componen su hegemonía a lo largo y ancho del mundo globalizado.

Un ratón y una empresa

*“Bajo una apariencia de amable inocencia, en un amable mundo lleno de color, música y mucha diversión, se desenvuelven personajes milimétricamente concebidos para conseguir la empatía de nuestra infancia, seres animados que enseñan los elementos, principios y valores más esenciales de la vida: la búsqueda de sí mismo, la belleza, la amistad, la felicidad, el amor, la solidaridad, el ascenso y el prestigio social, la importancia del poder, la naturaleza, la muerte, la resignación, la diferencia entre la vida y la muerte, la diferencia entre lo bueno y lo malo...”*²⁵⁴. De esta manera, en pocas oraciones, Ismael Ramos Jiménez describe a una empresa formada en los años 20. Pero, ¿cómo llega a estar en el puesto número uno dentro de las productoras infantiles más lucrativas de todos los tiempos?

Para comenzar, cabe decirse que específicamente en 1923, Walt Disney crea un corto silente, **Alice's Wonderland**, con una actriz interactuando con personajes animados (remotamente basado en el *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis

²⁵⁴ Ramos Jiménez, Ramón: **Desmontando a Disney. Hacia el cuento coeducativo**. Junta de Andalucía. España. 2006.

Carroll) a partir del cual idea una serie de entregas sobre los mismos personajes que, tras ser vendidas, da el puntapié para que él y su hermano conformaran el **Disney Brothers Cartoon Studio**, cambiándole el nombre por **Walt Disney Studio** tres años más tarde.

Como primer proyecto de la recién conformada asociación, Disney inventa a Oswald the Lucky Rabbit pero, tras darse cuenta que el copyright pertenece, en realidad, a la empresa distribuidora, Winkler Pictures, no le queda más remedio que abandonar el proyecto. En 1928, origina su idea más lucrativa hasta el día de la fecha: en un tren hacia California, dibuja a un ratón llamado Mortimer (cuyo nombre cambia a **Mickey Mouse** en poco tiempo).

Según Patricia Digón Regueiro, profesora de la Universidad de Coruña, "*el primer Mickey Mouse de los años 20 era un personaje descarado y travieso que representaba a un individuo de clase media-baja y probablemente raza negra ya que, por ejemplo, adoraba la música jazz que en aquellos años estaba mal vista por la sociedad blanca*"²⁵⁵.

El primer film sonoro de Disney y protagonizado por el ratón es **Steamboat Willie** (*El barco de vapor de Willie*) que se estrena en 1928, un año antes de la creación de una serie que involucraría tanto al protagonista como a una serie de otros personajes: **Silly Symphonies** (*Sinfonías tontas*), que duraría hasta 1939 y se caracterizaría por no poseer un solo personaje estrella, sino por ir renovándolos constantemente por tratarse de diferentes historias. Durante ese período, Disney también logra un contrato para que sus ilustraciones formen parte de un comic publicado en el periódico neoyorquino, New York Mirror.

A partir de 1932, los dibujos de los cortos empiezan a difundirse en color, cambio que se mezcla con una suavización de las historias ya que, si bien se elimina mucho contenido perteneciente a la crítica social, su público sigue sin estar estrictamente definido. Dos años más tarde, se inicia lo que sería el proyecto más ambicioso en la época: lograr un largometraje completamente animado que, tres años después, se estrena bajo el nombre de **Snow White and the Seven Dwarfs** (1937),

²⁵⁵ Digón Regueiro, Patricia: "*El caduco mundo de Disney: propuesta de análisis crítico en la escuela*". Artículo para Comunicar, Revista Científica de Comunicación y Educación. España. 2006.

convirtiéndose en un éxito de taquilla inmediato, lo que deriva en la producción y estreno de otras cintas animadas.

La Segunda Guerra Mundial trae consigo una baja en los ingresos del estudio ya que el público no acepta más la frivolidad del ratón y sus amigos. Debido a eso, se remarca la presencia de la ideología mediante un esfuerzo para lograr el apoyo de la guerra, el cual se logra gracias a nuevas producciones con contenido propagandístico y moral reflejado en la participación de, por ejemplo, el pato Donald en el corto **Der Fuehrer's Face** (1943), que fue premiado con un Oscar.

El anterior mencionado no es la única participación de Donald en lo que es un reflejo de una ideología: Armand Mattelart, en su libro **Para leer al Pato Donald**, hace un análisis de las tiras cómicas del pato más famoso del mundo, desde las cuales determina que hay una colonización cultural en toda Latinoamérica. Esto se debe a la correspondencia entre los personajes y típicas personalidades de la contemporaneidad²⁵⁶. Asimismo, asevera que tanto los dibujos como los diálogos muestran una evidente creencia de superioridad de los patos por sobre las poblaciones aborígenes, por ejemplo, a quienes se los trata de ignorantes y creyentes del rol privilegiado de las aves sabelotodo, quienes siempre terminan salvando el día y aprovechándose de la supuesta ignorancia ajena.

De hecho, tal como afirma Annalee R. Ward, la empresa no sólo formula sus *worldviews* a través de historietas sino que, también, se dedica a tomar conocidos y originales cuentos de hadas para reescribirlos a favor de una particular versión que refleja los valores norteamericanos²⁵⁷ por lo que no es de extrañar que el estreno de **Cinderella** (1950) llega a demostrar que las películas animadas aún pueden generar grandes ganancias. Este hecho ocasiona las producciones de otros grandes clásicos, tal como **Alice in Wonderland** (1951) y **Peter Pan** (1953).

En 1954, el estudio obtiene su primer contrato para realizar una serie televisiva gracias a la cadena ABC a la que llama **Disneyland**, lugar desde donde se mezclan nuevos y viejos proyectos. En este mismo año, la compañía funda *Buena Vista Distribution*, cuyo objetivo es el de distribuir las producciones creadas por ellos mismos, para no depender de otras empresas.

²⁵⁶ Un ejemplo de ello lo dio el propio autor al asociar a Rico McPato con el millonario avaro que no permite que se malgaste ni un centavo de su fortuna; Donald como enemigo del trabajo; Tribilín, representando al torpe e inocente hombre común, etc.

²⁵⁷ Ward, Annalee R.: **Mouse morality: the rhetoric of Disney animated film**. University Of Texas Press. Estados Unidos. 2002.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

El programa de televisión origina una idea que luego se convierte en realidad: la apertura de un parque *temático* de diversiones homónimo en California, Estados Unidos, cuyas atracciones tienen la particularidad de utilizar no sólo los nombres sino también la apariencia de las creaciones de Disney, logrando originalidad y una diferencia importante si se las compara con cualquier otro lugar.

A pesar de que esta nueva fuente de dinero empieza a aportar su gran porcentaje para el estudio, se continúa invirtiendo en producciones que también se convierten en clásicos infantiles a lo largo del tiempo: **Lady and the Tramp** (1995), **Sleeping Beauty** (1959) y **One Hundred and One Dalmatians** (1961); así como también se renueva la industria a partir de la inclusión de distintos géneros a los films tales como ficción histórica, adaptaciones de libros para niños, comedias, musicales, etc.

El 15 de diciembre de 1966, Walt Disney fallece por un cáncer, dejando la compañía a manos de su hermano, el cual sigue con las producciones animadas, las cuales provocan la mayor cantidad de aceptación en el público. A partir de la década del 70, se "*comienzan a reflejar ideales cada vez más conservadores y se comienza a construir una nueva imagen de inocencia y diversión más dirigida al público infantil aunque sin olvidar al adulto*"²⁵⁸. Unos pocos años después, también muere Roy Disney por lo que la empresa empieza a ver pasar una larga cantidad de presidentes.

A pesar de esos cambios de dirección, su éxito no mengua: en 1984 sale al mercado una nueva marca asociada con Disney, Touchstone Pictures, cuyo objetivo es la creación de material orientado para el público adulto. Por otro lado, distintos parques de diversiones abren sus puertas en varios puntos del globo: Japón, Francia y China, por ejemplo. Entonces, por su gran diversificación en actividades, en 1986 la empresa cambia su nombre al actual: **WALT DISNEY COMPANY**.

En la década del 90, no fallidamente autodenominada como la "*Década de Disney*", se comienza a negociar, y exitosamente comprar, distintas fuentes mediáticas que incluyen a la ABC, A&E y ESPN, así como todo lo que ellas representan. Las nuevas tecnologías ayudan a la creación de producciones novedosas como **Toy Story** (1995), la primera en CGI (por sus iniciales en inglés significa *imagen generada por computadora*) que es realizada gracias a una asociación con Pixar Animation Studios.

²⁵⁸ Digón Regueiro, Patricia: Op.Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Llegando al cambio de siglo, Disney decide expandirse hacia las crecientes redes de comunicación al adquirir Starwave (compañía desarrolladora de software y website) y un porcentaje de Infoseek (buscador de internet) para lanzar un nuevo buscador llamado "Go", que en la actualidad se encuentra reemplazado por Yahoo.

Evidentemente, la compañía del ratón no se detiene tras esas primeras compras: en el 2006 finaliza la transacción para adquirir Pixar por casi ocho billones de dólares; en el 2009, adquiere Marvel Entertainment con la promesa de no afectar ni cambiar la naturaleza de sus personajes que, cabe recordar, incluye a los superhéroes de los comics: Iron Man, Thor, Capitán America y Hulk, entre otros; en el 2012 se anuncia la compra de Lucasfilm, impulsora de la franquicia de **Star Wars**, tras la cual se difunde el plan de una nueva serie de películas que continuaría la última parte de la saga de George Lucas así como otra entrega de **Indiana Jones**. Estas adquisiciones demuestran, una vez más, que las corporaciones tienen un interés: el atraer compradores y obtener ganancias.

Tal como se ve, la empresa fundada en la década del 20 no sólo se transformó en un conglomerado mediático, sino que también promete estar en la industria un buen rato ya que sus producciones son *"un reflejo histórico y cultural de tiempos, espacios, culturas y representaciones, que contienen patrones tradicionales y papeles que refuerzan la ideología occidental, más específicamente, la ideología estadounidense"*²⁵⁹.

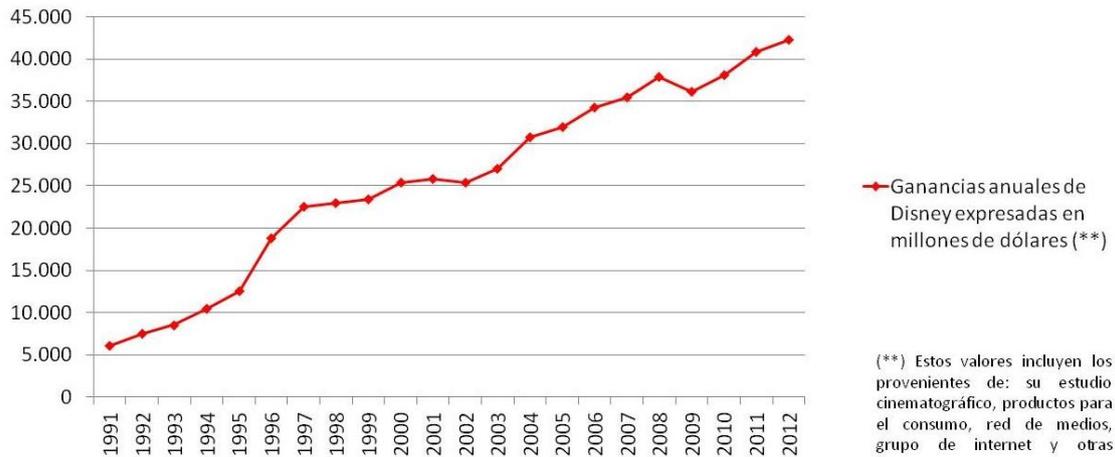
Todo lo anterior se logra gracias a las condiciones que favorecen su actual posición como productora hegemónica dentro del sector infantil ya que, tal como dijo Walt Disney una vez: *el mundo de los dibujos animados es el de nuestra imaginación, es aquel en el cual el sol, la luna, las estrellas y todas las cosas vivientes, obedecen a nuestras órdenes. Captamos un pequeño personaje con la imaginación y, si se pone reacio, lo suprimimos con un indiferente golpe de goma.*

Tal es así su éxito que año tras año, el índice de sus ganancias crece, ayudado en gran parte por los parques de atracciones, pero eso no menosprecia a sus producciones que enumeran valores, estereotipos, imágenes de una sociedad específica y formas de actuar que se mencionarán más adelante.

²⁵⁹ Vélez Campos, Nadia: **Análisis de contenido de dos producciones de Walt Disney, Mulán y Pocahontas como reflejo de cultura, representaciones de ideología**. Tesis de grado para la Universidad de las Américas Puebla. México. 2004.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Ganancias de WALT DISNEY CO. (1991-2012) (*)



(*) Cuadro de elaboración propia según información publicada en los boletines de la compañía.

Disney y dos categorías para su aplicación

En 1993, George Ritzer acuña el término *McDonaldización* para referir a una forma de actuar que se aplica en distintos sectores de la sociedad, repitiendo el modelo de acción de la empresa de comidas rápidas (eficiencia, calculabilidad, predictibilidad y control), siempre con un tinte negativo, claro está. Un tiempo después, Alan Bryman toma esa conceptualización, la reformula y da origen al término ***Disneyzación*** para referir al proceso mediante el cual los principios utilizados en los parques temáticos de Disney dominan en distintos sectores de la sociedad norteamericana y del resto del mundo.

La razón de la aparición y permanencia de esta conceptualización está ligada a la hegemonía de Estados Unidos sobre el resto del mundo ya que ésta es posible gracias a las dos cadenas (entre otros factores ya especificados), por así llamarlas, cuyos productos son consumidos mundialmente: McDonald's y Disney, ambas apoyadas por el gobierno de su país. Tan es así, que el doctor en criminología judicial, quien hace un estudio referido al término aplicado a los procesos judiciales, Matthew B. Robinson dice que "no importa a dónde uno viaje, siempre va a estar [en Disney o McDonald's] porque todos lados van a ser lo mismo"²⁶⁰.

Para empezar, cabe mencionar que la aplicación del concepto depende en el control, no sólo de sus trabajadores sino también de la gente en general. Por ejemplo,

²⁶⁰ Robinson, Matthew B.: "The mouse who would rule the world! How American criminal justice reflects the themes of disneyization". Revista Journal of Criminal Justices and Popular Culture. Estados Unidos. 2003.

aplicado al parque, a los visitantes se les dice constantemente qué hacer y qué no para así evitar probabilidades de confusión y cualquier otra clase de comportamientos caóticos.

Bryman, especifica cuatro grandes categorías o pasos a seguir para poder comprender más el fenómeno:

- ☉ **Temática:** este aspecto hace referencia a cómo está decorado un espacio, por así decirlo. Para entender esto, Bryman afirma que las atracciones de Disneyland, poseen una coherencia visual entre ellas y el lugar en que están situadas, factor en el que su creador ha hecho mucho énfasis porque quería que no importara demasiado si el juego en sí era emocionante o no y así diferenciarse de los otros parques de atracciones.
- ☉ **Desdiferenciación del consumo:** esto denota la tendencia a partir de la cual las *“formas de consumo asociadas con diferentes esferas institucionales se relacionan unas con otras, aumentando la dificultad de distinguirlas”*²⁶¹. Este aspecto se ve favorecido mediante la constante oferta de productos para ser comprados en los parques temáticos, sea en la finalización de las atracciones, en la entrada o salida del lugar.
- ☉ **Merchandising:** el cual hace referencia a la susodicha venta de mercancías que son imágenes con copyright o poseen el logo, reino en el cual, según Bryman, Disney ha sido preeminente. Si bien la empresa no crea la idea del merchandising, sí ve en ella las grandes cantidades de ganancias que se pueden obtener, adaptando sus productos para ello: *“algunos escritores han sugerido que el diseño de los dibujos animados, en particular su ternura, fue en parte motivada por su potencialidad de ser convertidos en mercancías”*²⁶².
- ☉ **Trabajo emocional:** este punto es el más relacionado con la McDonaldización ya que se creía en que la exigencia de que los trabajadores aparenten cierta felicidad y sean amistosos era un sinónimo del lugar en el que estaban (sea tanto la casa de comidas rápidas como Disney), percepción que se mantiene hasta hoy. Asimismo, se suma el tema del control y vigilancia, favorecido no sólo por sus empleados sino también por su planeamiento en el que todo fue diseñado para obtener la respuesta deseada.

²⁶¹ Bryman, Alan: *“The Disneyization of society”*. Revista Sociological Review. Estados Unidos. 1999.

²⁶² Ídem.

Cabe mencionar y rescatar la diferencia de la Disneyzación con otro término que es usado por varios autores como lo mismo: **Disneyficación**. Como se mencionó, el primero hace referencia a la semejanza entre distintas entidades con los parques temáticos mientras que el segundo es lo que se podría aplicar a producciones cinematográficas que no son de Disney pero que mantienen sus rasgos descriptivos.

Yendo a lo específico, el concepto en comúnmente usado para aludir al despojo de personalidad y creatividad para crear un producto inofensivamente neutral, infantil, familiar y simple el cual es preferible al original o, dicho en otras palabras, "*implica el proceso mediante el cual Disney toma una historia (usualmente un cuento de hadas) y lo asesina, limpiándolo y trivializando la imaginación infantil*"²⁶³.

Además de ello, algunos autores también consideran que el mecanismo incluye una norteamericanización de la historia, además del toque empalagoso con un obligatorio *happy ending*. Evidentemente, es visto negativamente: "*la magia, el misterio, la individualidad fueron consistentemente destruidas cuando un trabajo literario pasó a través de esta máquina a la que habían enseñado que solamente había una forma correcta de dibujar*"²⁶⁴.

Por su parte, Wendy Friedmeyer afirma que hay una influencia de Hollywood en las películas de Disney: "*las heroínas son puras, hermosas y dulces y los héroes son una mezcla de John Wayne y Brad Pitt. En vez de viajes y misiones, hay escenas de persecución y peleas con cuchillo. Animales amistosos y canciones remueven cualquier evidencia de los oscuros y prohibidos bosques alemanes descritos en los cuentos de hadas de los hermanos Grimm*"²⁶⁵. Todo esto siempre representando los intereses de la compañía ya que ellos pueden determinar cómo son hechas las películas.

Estas características se reflejan en los estereotipos repetidos en las historias de Disney a lo largo de los años. La autora recientemente mencionada, dice que las villanas féminas, por ejemplo, son magníficas en su fuerza, presencia e ira.

²⁶³ Hobbs, Priscilla: "*Imagineering the Fairy Tale: Why Disneyzation isn't a bad thing*". Presentación para la Conferencia Nacional de San Antonio. Estados Unidos. 2011.

²⁶⁴ Schickel, Richard: **The Disney Version**. Editorial Ivan R. Dee Publisher. Estados Unidos. 1997.

²⁶⁵ Friedmeyer, Wendy: "*The Disneyfication of Folklore: Adolescence and Archetypes*". http://www.teachingliterature.org/teachingliterature/pdf/story/disneyfication_friedmeyer.pdf. 2003.

“Visualmente, incrementan la oscuridad en la pantalla mientras engañan, manipulan y amenazan. Controlan las opciones de los otros [...]. En las historias de Disney, las mujeres malvadas están motivadas por el deseo de tener lo que no es suyo: pureza, belleza, aceptación y amor”²⁶⁶.

Por su lado, el modelo de maldad también respeta un patrón de la época: Úrsula, la antagonista de **The Little Mermaid** (1989) es obesa y repulsiva, contrariamente a Ariel que es hermosa y delgada. Asimismo, estas caracterizaciones siempre presentan a las cuatro posiciones fundamentales en toda historia de la empresa: el bueno, el malo, la bella, el feo y un final feliz.

Al respecto, Leticia Porto Pedrosa dice que *“la masculinidad se vincula a la violencia, al dominio, al riesgo, a la habilidad, la inteligencia [aún cuando su participación se limite a casi nula]; mientras que la feminidad se encuentra más unida a la debilidad, la imprudencia, la bondad, la pasividad y los valores estéticos”²⁶⁷*, sumándose a su característica de sumisa, emotiva, inocente y buscadora del amor para lograr un matrimonio, además de una ausencia preocupante de inquietudes intelectuales.

Por otro lado, también existe una constante remarcación de los valores más importantes para la sociedad norteamericana como lo es el tema de la diferenciación a rajatabla entre el bien y el mal, la importancia del amor, la amistad, la belleza interior, fidelidad, respeto, tolerancia, valentía, bondad, verdad, respeto por la autoridad, desigualdad de clases, defensa del consumismo, etc. Al objetivo de generar ingresos se le suman, entonces, el de entretener y educar.

Estas formas de hacer cine vienen de la mano de críticas a lo largo de los años. La primera de ellas se origina en base al retrato que se hace de los no-blancos en las producciones de Disney²⁶⁸: no sólo físicamente son diferentes a los otros personajes, sino que también sus reacciones reflejan una inferioridad y total dependencia respecto a los protagonistas-héroes.

²⁶⁶ Henke, Jill Birnie and others: *“Construction of the Female Self: Feminist Readings of the Disney Heroine”*. 1996.

²⁶⁷ Porto Pedrosa, Leticia: *“Socialización de la infancia en películas de Disney/Pixar y Dreamworks/PDI. Análisis de modelos sociales en la animación”*. Revista PrismaSocial. España. 2010.

²⁶⁸ Para ejemplos específicos, referirse a Mattelart, Armand y Dorfman, Ariel: **Para leer al Pato Donald**. Editorial Siglo XXI. Argentina. 2009.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Por su parte, el problema de la princesa-sumisa frente al valiente-príncipe azul forma parte de más de un detonante ya que, por ello se asume que una mujer solamente es deseada si es una cantante talentosa, obediente, interesada en la cocina y limpieza, además de ser, por supuesto, hermosa.

Unos párrafos atrás, se especificaron las caracterizaciones de las villanas según Disney. Otros autores también identifican en esa diferenciación a los malos masculinos quienes siempre son presentados como mayores de 55 años, imponiendo un prejuicio acerca de los adultos mayores. Un estudio de Brugham Young University identifica que un 42% de los antagonistas cumplen con esa característica, sumado a su identificación como malvados, siniestros o cascarrabias.

Por otro lado, Ramos Jiménez establece un listado de elementos que nunca faltan en las producciones disneyficadas:

- ☉ Personajes protagonistas.
- ☉ Nomenclatura familiar.
- ☉ Personajes auxiliares de los protagonistas.
- ☉ Personajes agresores.
- ☉ Personajes auxiliares de los agresores.
- ☉ Personajes secundarios.
- ☉ Mensaje musical que, cabe remarcar, fue y sigue siendo un recurso muy utilizado para subrayar el discurso argumental o algún efecto dramático.
- ☉ Iconografía en vestimentas o lugares que, según su punto de vista, refleja los estereotipos.

Todo lo anteriormente dicho refuerza esa creencia de que Disney marca pautas que son respetadas sobre qué es bueno y malo, correcto e incorrecto y todo sin necesidad de legitimación (aunque ésta no le falta). *"Difunde y mantiene una ideología dominante que se materializa en prácticas políticas y sociales; otorga un lugar natural a cada cultura, privilegia posiciones y naturaliza inferioridades a través de la difusión de esquemas de representación, a la vez que mantiene posiciones dominantes"*²⁶⁹. En otras palabras, para Disney los países subdesarrollados son niños que deben ser tratados como tales, incluyendo los castigos y aprendizajes de cualquier aspecto.

²⁶⁹ Vélez Campos, Nadia: Op.Cit. (*El subrayado es propio*)

Cabe subrayar también que, al formar parte de uno de los países con ideología hegemónicamente dominante, sus representaciones en cuanto a los valores ya mencionados son las de su propia cultura y no de las que representa, las cuales espera que actúen según su punto de vista, aún cuando se estén transmitiendo mensajes a las naciones supuestamente dominadas.

Las idas y vueltas de un director de cine

Como se mencionó, varios creadores cinematográficos trabajan en conjunto con la empresa del ratón o, como la llaman varios, la **fábrica de sueños**. De hecho, Disney posee una Universidad propia en Estados Unidos, la *CalArts* (California Institute of the Arts), en donde enseña a los aspirantes a ser, bueno, parte de la maquinaria que reproduce a diario una ideología.

Más de un reconocido cineasta comenzó su carrera allí pero el pertinente para este trabajo es **Tim Burton**, nacido en Burbank (California) el 25 de agosto de 1958. Al pasar su infancia influenciado por el cine²⁷⁰ (según sus palabras, su generación crece con películas en vez de libros), se inclina hacia la realización de videos y dibujos que derivan en su posterior trabajo.

La característica de estas producciones es la evidente conexión con los incomprendidos monstruos protagónicos, o *freaks*, tal como los llama el crítico cinematográfico, Santiago García. Sin embargo, Burton da un giro con estos personajes al retomarlos como las víctimas de la sociedad y no victimarios²⁷¹, como son

²⁷⁰ De hecho, el crítico cinematográfico, Leonardo D'Espósito afirma que la filmografía de Burton está altamente influenciada por el cineasta, Federico Fellini (en lo que respecta al diseño y su parecido con la animación, además de la profundización en los personajes), y el cine de terror de la casa Hammer, responsable de estilizar el uso del color. En Entrevista para la Tesis de grado: **El maravilloso mundo de Tim Burton**. Mayo 2013.

²⁷¹ Para ejemplificar, en palabras del crítico Hernán Schell, *la constante más fuerte tiene que ver con la figura de lo marginal y su relación con el mundo de lo –así llamado– normal. Siempre tenés seres que están claramente fuera de un sistema X. Betelgeuse es un renegado en el mundo de los fantasmas; los extraterrestres de **Mars Attack** son figuras anárquicas y destructivas en un mundo organizado sobre bases hipócritas, antiestéticas, patéticas, pero bases al fin; el joven manos de tijeras es un ser frágil, auténtico y vestido de negro en un pueblo de casas color pastel y marcado por un chismerío nocivo; Edward Bloom es un cuentacuentos glamoroso en un mundo gris; Crane de **Sleepy Hollow** es un racionalista envuelto en un mundo aún dominado por lo místico; y Sweeney Todd un psicópata asesino en un mundo resignado al mal. Algunos de ellos tratan desesperadamente de adaptarse al mundo –el joven manos de tijeras, Jack de **The Nightmare Before Christmas**, Ed Wood–, a otros la adaptación no les interesa y sólo quieren vivir en su mundo sin que les interese otra cosa que*

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

presentados en las películas de terror que tanto le gustan: *"yo sentía que los monstruos eran básicamente mal interpretados, tenían un alma mucho más sensible que los humanos que los rodeaban. Estas películas fueron sin duda mis cuentos de hadas"*²⁷².

Estas apreciaciones lo llevan a obtener, a los 18 años, una beca para entrar a la CalArts y, luego, conseguir un trabajo en los estudios de Disney. A pesar de ser reconocido por varios de sus aportes, Burton aporta a la crítica una perspectiva del lado de adentro, al no ver a la empresa con buenos ojos: *"era un ambiente extraño [porque] lo raro de Disney es que quieren que seas un artista pero al mismo tiempo quieren que seas un obrero de fábrica, un zombi sin personalidad"*²⁷³. Este sentimiento, sumado a una gran presión ejercida por el estudio al pretender que todos los artistas hagan y rehagan los mismos tiernos dibujos, provoca en el futuro director estrés y depresión.

A pesar de haber participado en varios proyectos, lo único que lo conforma es la realización de un cortometraje, **Vincent** (1982), basado en un poema sobre la admiración a Vincent Price por parte de un chico, escrito por él mismo. Disney considera la historia muy tétrica y oscura (*"querían que pusiera al padre encendiendo la luz y diciéndole «Vámonos a un partido de fútbol o de béisbol»*. *Ese fue mi primer encontronazo con el síndrome del final feliz*²⁷⁴) pero para Burton, su éxito, por más mínimo que es, le reafirma su creencia en que debe seguir su visión a la hora de hacer películas ya que lo raro, o su *rejunte de peculiaridades y curiosidades*²⁷⁵, puede llegar a tener éxito.

Es así que continúa con otras producciones, entre ellas **Frankenweenie** (1982), la cual se analizará en el próximo capítulo, que sólo ve la luz del día en Inglaterra, tras ser nuevamente calificada por Disney como demasiado terrorífica para los niños. Este hecho que deriva en la renuncia del cineasta de su puesto en la fábrica de sueños ya que considera que la industria prefiere las cosas literales, contrariamente a su visión, la cual opta por los finales abiertos a la interpretación.

su modo de vida (Betelgeuse, los marcianos de Mars Attack, Edward de Big Fish). Entrevista realizada para la Tesis de grado: **El maravilloso mundo de Tim Burton**. Mayo 2013.

²⁷² En Salisbury, Mark: **Tim Burton por Tim Burton**. Editorial Alba. España. 2009.

²⁷³ Ídem.

²⁷⁴ Ídem.

²⁷⁵ Forma de denominar al cine burtoniano en palabras de Constanza Otero, administradora de la página de Facebook, **Timburitianos Argentina**. En Entrevista para la Tesis de grado: **El maravilloso mundo de Tim Burton**. Mayo 2013.

EL MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Respecto a su forma de hacer cine, todas sus producciones mantienen un hilo conductor, por así llamarlo, que hacen que, a pesar de invocar a diferentes historias, uno pueda identificar la mano de Burton detrás de la cámara. Una de sus características, según los críticos, es la constante alusión a películas de terror viejas (como **Dracula** [1931], **Frankenstein** [1931], **Freaks** [1932] o **The Cabinet of Dr. Caligari** [1920]) así como al expresionismo, a partir del cual buscaría el "*reflejo exterior de la mente de sus personajes, la proyección hacia fuera de su mundo interior*"²⁷⁶ mediante los decorados. De esta manera, presenta personajes originales, no estereotipados, buscando reivindicación de los marginados monstruos al otorgarle un status más humano que el resto de los *normales*. Los protagónicos, por su parte, siempre mantienen la característica de ser "*personas desplazadas, incomprendidas y mal interpretadas; inadaptados que a menudo encuentran su puesto gracias a cierto grado de dualidad. Se mueven en los límites de su propia sociedad, tolerados, pero en gran medida abandonados a su suerte*"²⁷⁷.

Por otro lado, si bien el mismo Burton admite que su cine es oscuro, para él, "*lo macabro, lo diferente no tiene por qué ser necesariamente malo. En la vida no todo resulta tan claro y meridiano como la noche y el día, negro o blanco. Más bien existen inmensas tonalidades de gris*"²⁷⁸. Y esta afirmación no sólo hace referencia a los decorados ya que su originalidad también se basa en sus películas con toques de terror, sarcasmo y humor; técnicas aparentemente baratas pero intencionalmente utilizadas para dar ese efecto; diseños artísticos extraordinarios que abren paso a un diseño visual propio.

Todas estas características se suman a una especificación sobre los temas recurrentes en sus películas: "*la oposición entre seres marginales y los hombres del poder, el deseo carnavalesco de maquillarse y travestirse*", valores sobre la familia, la muerte, realidades, imaginación, la diferencia entre el bien y el mal, etc. así como la repetición de aspectos visuales tales como vestuarios recargados con colores llamativos, escenarios sombríos, la aparición de maquetas, cementerios, elementos de Halloween y la utilización de los colores negros y blancos en rayas. Tan característica es su obra que se utiliza el término **burtonesco/burtoniano** para referirse al cine oscuro, subversivo, arriesgado, no convencional y/o extraño, lo cual responde a su

²⁷⁶ Marcos Arza, Marcos: **Tim Burton**. Signos e Imagen/Cineastas. Editorial Cátedra. España. 2010.

²⁷⁷ Salisbury, Mark: Op.Cit.

²⁷⁸ Entrevista a Tim Burton por Belategui, Oscar: www.diarioelcorreo.es

conjunción *única entre una película redituable y un cine arte cargado de un aporte personal y artístico*²⁷⁹, creando así un horizonte de expectativas respecto de cada película del director.

Este último punto se relaciona a la libertad que el cineasta pretende poseer cada vez que se pone a los hombros un proyecto: *"si voy a hacer algo, déjame hacerlo a mi manera y esperemos que sea para bien. Si no quieres que lo haga, no me obligues a hacerlo. Pero, si lo hago, no me obligues a adaptarme"*²⁸⁰.

Todo lo anterior mencionado respeta una *worldview* propia del cineasta. Sin ir más lejos, él mismo considera a la pintura de Vincent van Gogh, *Starry night*, como la forma de representar al mundo tal como lo ve. Su perspectiva, según varios puntos de vista, es la de un *autor cinematográfico*²⁸¹. Esta política, surgida en 1948 bajo la mano del crítico y participante de la mencionada *Cahiers du Cinéma*, Alexandre Astruc, afirma una correlatividad entre las obras y las personalidades de los directores de cine a partir de su artículo *"La cámara-styló"*. Según este aporte, el cine se apartaría de a poco *"de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito"*²⁸². De la mano del reconocido cineasta, François Truffaut, la revista propagó esta nueva vanguardia para la realización de películas, entrevistando a diferentes directores con estilo propio.

Cabe mencionarse que, como aclara Leonardo D'Espósito, la política de autores no especificaba demasiado las características que diferenciaban a un autor del que no lo era, hecho relevante que sí explicitó Andrew Sarris con la **teoría del autor** al afirmar que *"un realizador cinematográfico es un artista tan personal e individual como el pintor o escritor"*²⁸³. A esta afirmación, el crítico Hernán Schell, suma que lo que diferencia a las películas autorales de las convencionales es que sus directores tratan de *"dejar una firma y se preocupan porque su worldview y sus concepciones estéticas sean visibles en la película, otorgándoles una identidad personal y voz propia reflejadas*

²⁷⁹ Según Alejandro Cardozo, administrador de la página de Facebook de **Timburianos Argentina**. En Entrevista para la Tesis de grado: **El maravilloso mundo de Tim Burton**. Mayo 2013.

²⁸⁰ En Salisbury, Mark: Op.Cit.

²⁸¹ Específicamente, el término *auteur* o autor es definido como *"alguien que hace cine, especialmente un director reconocible por su creatividad y su estilo personal"*. En Sarris, Andrew: *"Notas sobre la teoría de los autores en 1970"*. T&B Editores. España. 2012.

²⁸² Astruc, Alexandre: *"La cámara-styló"*. 1948.

²⁸³ En Entrevista para la Tesis de grado: **El maravilloso mundo de Tim Burton**. Mayo 2013.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

*en la puesta en escena y nociones sobre el mundo que se destacaran sobre el resto y hablaran, en algún punto, de su creador*²⁸⁴.

Desde entonces, varios autores detallan sus perspectivas respecto a esta teoría. Por ejemplo, Francesco Casetti afirma que la atención se empieza a dirigir a cómo se dicen las cosas en la obra y no qué se dice, siendo el estilo el que revela la actitud y orientación del autor. Por su parte y más relacionado con Tim Burton, Rober Stam asevera que, a veces, ser autor es ir un poco contra la corriente de Hollywood ya que *"se esfuerza por alcanzar la autenticidad bajo la mirada castradora del sistema de estudios"*²⁸⁵.

Cabe recordar una pequeña pero importante diferencia entre lo que se entiende por autor y narrador, términos a veces utilizados como sinónimos pero no lo son: *"el primero es el hombre o la mujer que existe en nuestro mundo. Su existencia se sitúa fuera del texto. El narrador sólo existe en el texto, a través de su escritura, es quien cuenta la historia y está constituido por el conjunto de signos lingüísticos que dan forma a la historia que narra"*²⁸⁶.

El propio Marcos Arza ratifica que todas las películas de Burton tienen en común el no seguir los cánones comerciales imperantes en el cine norteamericano, de lo que se desprende que películas no convencionales para Hollywood, pueden ser aceptadas. En este sentido, agrega que *"este director constituye uno de los pocos ejemplos del cine actual en el que la personal mirada de autor cohabita en pacífica existencia con la lógica empresarial del cine a gran escala"*²⁸⁷; impregnando la obra con sus preocupaciones, intereses, mundo interior, opciones estéticas, etc. pero **sin romper nunca del todo** con la industria, como se verá más adelante. Estas frases, recuerdan a lo anteriormente expuesto sobre la *contrahegemonía*: si bien existe al mismo tiempo que la hegemonía, no rompe del todo con ella por la mutua dependencia.

Es así que más de un crítico considera a la obra de Burton como una expresión de contrahegemonía: no sólo por sus colores evidentemente más sombríos, sino también por sus temáticas sobre la vida y la muerte, sus personajes oscuros y sus

²⁸⁴ En Entrevista realizada para la Tesis de grado: **El maravilloso mundo de Tim Burton**. Mayo 2013.

²⁸⁵ Stam, Robert: **Teorías del cine. Una introducción**. Editorial Paidós. España. 2001.

²⁸⁶ Pulecio Mariño, Enrique: Op.Cit.

²⁸⁷ Marcos Arza, Marcos: Op.Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

escenarios góticos. Según Antoine de Baecque, sus películas no siguen los estándares oficiales ni ninguna moda social, sino que obedecen a sí mismo²⁸⁸.

Por otro lado, el autor dice que el cineasta, desde sus inicios, pone *“su poder visionario al servicio de un universo excéntrico, poético, carnalesco, cáustico, que pretende desviar, distorsionar y deshacer las huellas del mundo «de hadas» de Disney, como si estuviese pervirtiendo el sistema en el que se cría: en sus obras, Burton plasma la cara morbosa, fantástica y sin embargo mágica de la normalidad estadounidense”*²⁸⁹.

Esta concepción a la hora de hacer cine también es mencionada por algunos autores como *sugerencia* para combatir la constante presencia de la industria cultural en la sociedad. Es así que el japonés Yoshikazu Takemine dice que, tras planificar la forma de vencer al sistema con astucia favoreciendo la emancipación del medio cinematográfico, *“habría que esforzarse por introducir furtivamente tantos elementos no habituales y contrapuestos a la praxis dominante como sea posible; elementos en los que se prepara la esperanza, por débil que sea, de una nueva cualidad de la producción en su conjunto”*²⁹⁰. Por su lado, Andrew Tudor afirma la creencia de que la estructura comercial de Hollywood degrada la creatividad ya que sus creaciones retratan las perversiones del proceso de producción²⁹¹.

Sin embargo, no debe dejar de decirse que, aún poseyendo cualidades distintivas respecto a la industria cinematográfica hollywoodense, el quiebre entre el cine del californiano y el resto, considerado como comercial, no es tan profundo como se quisiera pensar. Según Jordi Sánchez Navarro, Burton *“participa de la alusión al pasado, de la hibridación genérica y de la reformulación de modelos caducos, de ese equilibrio entre ironía distanciada y sinceridad reverente, tan propios de ese Hollywood reformado”*²⁹², del cual hoy es uno de sus máximos exponentes.

²⁸⁸ Citando nuevamente a una administradora de **Tim Burton Argentina**, Marisol Fraga afirma que, por ejemplo, *a diferencia de Disney que busca transcender en un público infantil y naïf, Burton explora un universo propio e invita a todo aquel que quiera ser parte mediante la identificación o comprensión de sus pensamientos y sentimientos que son llevados a la pantalla grande*. En Entrevista para la Tesis de grado: **El maravilloso mundo de Tim Burton**. Mayo 2013.

²⁸⁹ De Baecque, Antoine: **Tim Burton**. Cahiers du Cinéma. España. 2011.

²⁹⁰ Takemine, Yoshikazu: Op.Cit.

²⁹¹ Tudor, Andrew: Op.Cit.

²⁹² Sánchez Navarro, Jordi: **Tim Burton. Cuentos en sombras**. Editorial Glenat. España. 2000.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Asimismo, si bien recibe muchas críticas respecto a sus características narrativas, su cine despierta elogios tanto del público (a partir de las grandes cifras de dinero que se desprenden de la taquilla) como la crítica (con todas las publicaciones de los especialistas alabando las cintas).

Respecto a la relación que el director mantuvo (y, de hecho, mantiene) con Disney, varios autores afirman que sigue estando destinada al fracaso y una gran influencia para esta postura son las polémicas declaraciones de Burton respecto a la empresa, la cual, según su punto de vista, pretende que trabaje como zombi sin personalidad, manteniendo una visión muy estrecha (y literal) de las cosas.

Sin embargo, no sólo al principio de su carrera elige este espacio para empezar con su participación en el mundo cinematográfico, sino que el hijo pródigo vuelve varias veces a la casa que le permite la realización de sus primeros cortos, sumado a otras participaciones, para la realización de **The Nightmare Before Christmas** (1993) así como de **Alice in Wonderland** (2010) y, dos años después, para el traspaso de su corto a un largometraje, **Frankenweenie** (2012). A pesar de eso, la empresa del ratón (así como las otras productoras cinematográficas) continúa influyendo, como se verá en los capítulos correspondientes al análisis de las películas, en las obras del director, ocasionando productos casi sin sello autoral.

Un claro ejemplo de lo anteriormente dicho es el fracaso personal que significa **Planet of the Apes** (2001), al tratarse de un trabajo por encargo en el que se pierde toda la originalidad creada hasta el momento para realizar un mega éxito rentable para la industria, lleno de efectos especiales. Otro, es el de **Alice in Wonderland** que, si bien será analizado en su correspondiente capítulo, se puede afirmar ahora que la película antes de ser solamente de Tim Burton, es también, y tal vez de manera más importante, de Disney: *"de ahí que los ejecutivos no haya arriesgado lo más mínimo en una película en la que está todo controlado y pensado al milímetro, hasta su director, que en esta ocasión no es más que un nombre, un reclamo más para asegurar el lleno en la sala"*²⁹³. Y de eso estaba al tanto el cineasta cuando afirma que los que ponen el dinero, son los dueños de todo: *"cuando trabajas allí, firmas un documento que dice*

²⁹³ Marcos Arza, Marcos: Op.Cit.

que cualquier idea que se te ocurra mientras estás bajo contrato pertenece a la Policía de ideas'²⁹⁴; aunque eso no evita su constante renovación de contrato.

No por nada Henry Giroux dice que *“como toda buena corporación se pretende que los trabajadores desarrollen una adecuada identidad corporativa creyéndose miembros de la «familia-corporación». Pero esta «familia» requiere la aceptación de una rígida jerarquía, un fuerte control autoritario con fuertes rutinas y poco espacio para la iniciativa, despidos, bajos salarios”*²⁹⁵, etc.

En ese aspecto, tiene sentido la frase que utiliza el actor Johnny Depp al referirse al director como un inadaptado que se adapta muy bien a su manera. Aunque esa nueva perspectiva tiene sus desventajas: ya no se cuenta con la libertad que tenía al principio de su carrera, como sucedía con **Vincent** (1982) cuando todo era nuevo y llamativo. Ahora, cada vez que se estrena una película firmada por el autor Burton, se crea un horizonte de expectativas a cumplir y una responsabilidad muy difícil de estar a la altura.

Pero bueno, sacrificios deben hacerse para mantener la simpatía de la industria porque, tal como afirma la periodista Peggy Orenstein en su artículo Para el **New York Times**, *“What’s wrong with Cinderella?”*, si uno se sale de la línea, terminaría solo o peor: navegando locamente hacia el precipicio de su perdición.

De todas formas, tampoco la pérdida es demasiada. Según el ya citado Leonardo D’Espósito, Burton y Disney no están tan alejados uno de otro en cuestiones cinematográficas: ambos reflejan la lucha entre el bien y el mal, presentando las fuerzas como algo real e inasible. *“Para Disney, el cuento de hadas, el relato con alguna característica infantil, no es más que un apólogo moral, parte de un proyecto didáctico. Para Burton, también. [...] Lo que hace Burton es acentuar la oscuridad del Tío Walt para mejor transmitir la marginalidad en la que han quedado las fantasías: lo irracional, lo trascendente, lo maravilloso hoy sólo encarnan en seres hechos de retazos, de pedazos de otros seres que alguna vez significaron algo”*²⁹⁶.

²⁹⁴ En Salisbury, Mark: Op.Cit.

²⁹⁵ Giroux, Henry: **El ratoncito feroz: Disney o el fin de la inocencia**. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. España. 2001.

²⁹⁶ D’Espósito, Leonardo: *“Tim Burton, el heredero de Walt Disney”*. Artículo publicado en Clarín. Junio de 2012. *(La negrita es propia)*

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

De hecho, el mismo crítico afirma que la filmografía de Burton responde a las características de un Hollywood consolidado en lo que respecta a su sistema narrativo puesto que pretende *sumergir al espectador dentro de la experiencia narrativa sin que se dé cuenta de que está viendo una película*²⁹⁷. En relación con Disney, ambos autores, según D'Espósito, *"toman la imaginería europea para adaptarla a Norteamérica, además de diseñar personajes, filmar y montar de un modo musical, creyendo en la manipulación absoluta de la puesta en escena y, sobre todo, en la intervención de lo fantástico o maravilloso en el mundo como medio de conocimiento"*²⁹⁸.

Por otro lado, Hernán Schell recalca el hecho de que, si bien Disney y Burton tienen una predisposición a contar historias sobre familias disfuncionales, hay una diferencia importante ya que el primero pretende *"llegar a un estado de felicidad por lo real o, dicho en otras palabras, hacia el final de las películas de Disney, el elemento fantástico dado por cosas como brujas, fantasmas o hechizos queda anulado y lo que permanece es un grupo familiar o un matrimonio X; mientras que en la mayoría de las películas del cineasta californiano, al concluir se mantiene la idea de una fantasía que persiste tanto para bien como para mal"*²⁹⁹.

Estas características sirven a modo de ejemplificación de oposiciones y semejanzas encontradas en distintos puntos de las filmografías de ambas potencias cinematográficas, las cuales se profundizarán en los siguientes capítulos.

En síntesis...

Burton y Disney. Disney y Burton. Dos marcas, dos autores que denotan una forma de relatar dentro del cine. Como se dijo hasta estas líneas, ambos tienen producciones en conjunto y también por separado. Sin embargo, no se puede decir que dejan de influenciar uno en el otro. Tim representa, y siempre lo hará, lo raro dentro de la industria (no por nada llama a la cuna del cine estadounidense como *Hollyweird*³⁰⁰): sus escenarios góticos, personajes marginales e historias inusualmente sombrías denotan un estilo propio pero nunca demasiado alejado del árbol que lo vio

²⁹⁷ En Entrevista para la Tesis de grado: **El maravilloso mundo de Tim Burton**. Mayo 2013.

²⁹⁸ Ídem.

²⁹⁹ Ídem.

³⁰⁰ "Weird" significa raro.

crecer, de aquella fábrica de sueños que año tras año renueva la cartelera con propuestas sobre cuentos de hadas llenos de enseñanzas morales y personajes tiernos. De hecho, no puede dejar de mencionarse que ambos persisten en mostrar su propia *worldview* e imaginación a través de sus cintas, aún cuando uno pretendía una forma feliz para los niños de ver el mundo, siempre y cuando sirviera de ejemplo; mientras que el otro plantea una *opción diferente al mundo presentado por la sociedad actual*, una alternativa, una *contrahegemonía*.

¿Y qué decir de las películas que hacen en conjunto? Definitivamente, poseen características de ambas mentes maestras (sí, se puede considerar a toda producción de Disney como proveniente de una mente a pesar de tratarse de distintos directores por respetar no sólo las temáticas sino también los escenarios y los aspectos visuales) pero se conjugan en una hibridación interesante en la que ni uno ni el otro expresa su potencialidad al máximo, ocasionando tal vez decepción por alguno de los dos lados al no cumplir con las expectativas de su público.

Sin embargo, sólo uno de los dos autores representa a diario al sector hegemónico dentro de la industria que, año tras año, estrena películas a nivel mundial recaudando millones de dólares. Asimismo, es la propia Disney un verdadero ejemplo de la Industria Cultural al repetir esquemas que, poco a poco, también se van copiando en otras obras como las de Burton.

Aunque críticos afirmen que las películas burtonianas, a pesar de haber recaudado miles de millones de dólares, están lejos de ser esclavas del convencionalismo comercial hollywoodense así como el propio director se distancia de formar parte del sistema de estudios; en el fondo se sabe que para seguir en la industria, se debe obedecer sus exigencias, aún cuando se lo haga con cierto grado de resistencia presentada en elementos basados en la originalidad.

Por ese motivo, se puede afirmar que Burton está en el limbo entre pertenecer a un representante de la contrahegemonía cinematográfica, por proponer alternativas a los relatos hollywoodenses; y la hegemonía de Disney, al obedecer (en grados explicitados en los siguientes capítulos) sus ideas sobre la forma de interpretar el mundo. Pero, como se verá más adelante, lo alternativo también puede resultar peligroso por correr el riesgo de ser tan innovador que resulta imposible caer en la tentación de copiarlo y meterlo dentro de la Industria Cultural. De esta manera, su

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

filmografía estaría cayendo dentro de las categorías que él tanto había dicho despreciar.

Cabe resaltarse que Walt Disney Co. pasa por muchas manos luego del fallecimiento del presidente y fundador. Sin embargo, una línea editorial se mantiene no sólo en las películas sino también a través de los parques de diversiones, productos para el consumo, producciones televisivas, etc., etc. Burton, por su lado, delega parte de su trabajo en guionistas y/u otros directores (tal como es el caso de **The Nightmare Before Christmas**) pero siempre insiste en darle su toque personal a cada obra, a modo de firma.

Dos grandes de la industria siguen dándose la mano para seguir adelante en el mercado y ambos enfrentan lo que muy bien describe John Ford respecto al mundo del espectáculo: *"el secreto está en hacer películas que agraden al público y que revelen al mismo tiempo la personalidad del director. Eso no es fácil"*. Y ahora también se puede agregar la necesidad de que plazcan a un estudio, lo cual culmina en una tarea muy difícil.



CAPÍTULO VI³⁰¹:

Frankenweenie

y un contexto no apropiado

³⁰¹ A partir de este capítulo, se iniciarán el análisis de las películas de Tim Burton planteadas en la **Introducción**. Cabe aclararse que las **Fichas Técnicas** podrás ser halladas en el **Anexo**.

—La gente actúa extraño.
—Es que no lo entienden.

Diálogo entre Víctor y su padre
en **Frankenweenie** (1984)

El diccionario de la Real Academia Española define a la empresa *como unidad de organización dedicada a actividades industriales, mercantiles o de prestación de servicios con fines lucrativos*. Hay que tomarse un momento para analizar cada una de sus partes aunque lo resaltado es lo que toma relevancia: toda asociación de este tipo tiene como finalidad la obtención de dinero. El cine es una empresa, una industria como se mencionó en los capítulos anteriores y su objetivo fue, es y será siempre una remuneración por sus producciones. Debido a ello, se vale de sus públicos ya que son ellos los que deben quedar conformes con las cintas que a diario ven en las televisiones, los cines, sus computadoras o reproductores personales, etc.

¿Qué pasa, entonces, cuando no se cumple con el propósito? No sólo la productora responsable tiene que idear una forma de reponer lo mal invertido, sino que también *ruedan cabezas*. ¿Ejemplos? Hay miles. En este caso se mencionará el particular de Tim Burton y una pequeña producción llamada **Frankenweenie** (1984).

Aún trabajando para Walt Disney Co., el potencial cineasta asume el cargo de diseñador creativo, proponiendo diversas ideas que no se llevarán a cabo. Sin embargo, logra captar la atención de la ejecutiva Julie Hickson y del director de Desarrollo creativo, Tom Wilhite, quienes, dentro de la compañía, logran otorgarle una financiación para la realización de un corto que se termina llamando **Vincent** (1982). En él, se cuenta la historia de un personaje homónimo que, a pesar de ser un niño, sueña con convertirse en Vincent Price, así como el realizar sus deseos macabros, tal como meter a su tía en cera, teniendo una fuerte influencia de la literatura de Edgar Allan Poe.

Para la compañía, este cortometraje resulta desagradable, al punto de pedirle al cineasta que cambiara el final (en el que Vincent aparece acostado, citando los últimos versos de *The raven* del mencionado Poe) a uno en el que los padres le dijeran que saliera afuera a jugar baseball u otro deporte norteamericano. O sea, le exigen el *happy ending*.

En palabras de Marcos Arza, "**Vincent** es muchas cosas, pero especialmente es una declaración de intenciones, la primera muestra de lo que escondía la mente de

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

*aquel desubicado animador de Disney*³⁰². De hecho, este peculiar jovencito demuestra representar el arquetipo del héroe burtoniano, caracterizado por “*ser diferente, solitario, fantasioso e inadaptado, inmerso en un mundo de tinieblas y sombras fantasmales donde todo, por absurdo que parezca, es perfectamente posible*”³⁰³.

Sin embargo, y ante la negativa del director respecto al final, el corto no recibe muchas oportunidades y pasa casi desapercibido por los públicos, aunque no así por la crítica, la cual lo premia. La gente de Disney, aún debatiendo si se siente contenta o avergonzada por la producción del director, decide darle una oportunidad más a Burton y, tras otorgarle una cantidad de dinero, le da la libertad de realizar un corto más, pero esta vez, de media hora.

“*Tienes un perro al que quieres y la idea de mantenerle con vida fue el impulso para esta película. Una vez más, al haber crecido viendo esas películas de terror, por alguna extraña razón yo era capaz de establecer relaciones directas, emocionalmente, entre el rollo gótico/Frankenstein/Poe y el crecer en una urbanización*”³⁰⁴. Entonces, esos ejes: el perro, lo oscuro, Frankenstein, Poe y una ciudad pacífica llena de seres considerados normales son el puntapié de lo que se conoce como **Frankweenie** (1984).

La cinta, de 25 minutos de duración, plantea una nueva versión del clásico de Whale pero esta vez de la mano de un simpático perrito que pierde la vida tras ser atropellado. Como se verá en toda la filmografía de Burton, y no siendo esta cinta una excepción, los marginados van a ser retratados como los más humildes, simples y altruistas, en oposición a la sociedad *normal*, asustadiza e irracional. A diferencia de **Vincent**, Burton termina haciéndole caso a la compañía y le otorga un final feliz a la historia, así como elementos propios de la empresa: una corta pero presente relación amorosa, la remarcación de valores tales como la amistad y la lealtad más allá de la muerte, etc.

Por otro lado, y en relación a lo visual, “*estas dos películas ya contienen en miniatura el futuro estilo de Burton: por una parte, la inmersión en un imaginario donde las figuras no humanas van a ser recurrentes —desde el murciélago hasta el perro zombi!— pero a menudo presentadas de forma menos aterradora que en el*

³⁰² Marcos Arza, Marcos: Op.Cit.

³⁰³ Ídem.

³⁰⁴ Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op.Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

mundo real; por otra, una sátira iconoclasta de la «normalidad» dotada de una ternura sensible hacia los seres marginales, los diferentes»³⁰⁵.

Un dato relevante para destacar ahora y que será interpretado de esta forma a lo largo de las siguientes hojas, es que si bien Tim Burton no se encarga de todo lo concerniente a su producción, sí se hace responsable por ello: *“nunca me he considerado escritor, aunque escriba cosas. Escribí **Vincent**. Quizá alguna vez lo intente con más interés. Pero creo que, lo hagas o no, tienes que sentir que lo has escrito. Quiero decir que todo lo que hago lo siento como mío”³⁰⁶*. Este factor cobra importancia debido a la anteriormente explícita postura sobre que el cineasta es un autor, tal como lo describen el norteamericano Andrew Sarris, François Truffaut y otros cineastas franceses para la *Cahiers du Cinéma*.

Ahora bien, la historia de un perro que muere, es resucitado, parchado y escondido del mundo puede resultar algo macabra para los públicos infantiles. O no. Pero definitivamente eso está en el pensamiento de los adultos que controlan Disney en esa época cuando deciden no calificarla como Apta para todo Público, en vez de lanzarla en conjunto al reestreno de la cinta **Pinoccio**, en 1984. Burton está perplejo: *“fui al organismo que concede las calificaciones y les dije: «¿Qué tengo que hacer para que la califiquen para todos los públicos?»», y ellos me dijeron: «No se trata de cortar nada, es el tono general»³⁰⁷*.

La negativa a aceptarla como parte de la oferta de la compañía tiene que ver con que, como afirma Sánchez Navarro, *“nadie había hecho algo así antes. Nadie había visto algo así. Y ese, claro, fue el gran problema a los ojos de la gente de Disney. La infancia terriblemente rutinaria e incomprensible, el misterio de los objetos cotidianos que se transforman ante la mirada del niño, la fantasía de ser un mad doctor, son frescas y vibrantes realidades”³⁰⁸*.

Teniendo en cuenta esto sumado al hecho que, un tiempo después, el director es despedido³⁰⁹ de la compañía por haber malgastado el presupuesto y entregado una cinta no apta para los públicos a los que se destinan las producciones disneyficadas,

³⁰⁵ De Baecque, Antoine: Op.Cit.

³⁰⁶ Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op.Cit.

³⁰⁷ Ídem.

³⁰⁸ Sánchez Navarro, Jordi: **Tim Burton. Cuentos en sombras**. Editorial Glenat. España. 2000.

³⁰⁹ O es obligado a renunciar: nunca quedó bien claro lo sucedido allí.

sino todo lo contrario: la consideran muy sombría y violenta; resulta curioso enterarse que en el 2012, la empresa de Mickey no sólo lo vuelve a contratar (habiéndolo hecho un tiempo antes también) sino que le brinda un enorme presupuesto para la remake de **Frankenweenie** que no sólo se convierte en taquillera, sino que también le vale la segunda nominación al Oscar para una cinta del director³¹⁰. Aparentemente, hay un cambio no sólo en la compañía³¹¹, sino también en las propuestas de Burton, como se verá en los próximos capítulos.

Sin embargo, y a pesar de ser señalado como el responsable de haber malgastado un presupuesto para producir una cinta con tono anti Disney, por llamarla de alguna forma, las diferencias entre su película y cualquier otra de la famosa compañía de animadores no son tan grandes: la muerte siempre es un factor relevante a la hora de plantear una historia en un cuento de hadas, aún en ellas que son retomadas por Disney para la realización de sus clásicos. ¿Cómo olvidar a Mufasa en **The Lion King** (1994) y la mamá de **Bambi** (1942) o la de Nemo en **Finding Nemo** (2003)? Inclusive temáticas que aparecen en **Frankenweenie**, retoman las presentadas en cualquier otro cuento de hadas: el dolor y las heridas, como la de John Smith en **Pocahontas** (1995), la maldad tal como se ve en la bruja de **The Little Mermaid** (1989), la masa irracional que se mueve en conjunto en **Beauty & the Beast** (1991), la incompreensión en la misma película, etc., etc..

El propio Burton, aún perplejo por su no aceptación en la empresa, explica cómo él ve a su película como una producción que responde a los parámetros de Disney: *“si preguntas a cualquier niño, Pinoccio contiene algunos momentos intensamente terroríficos. Nuestra idea después de no verla en un largo período de tiempo es que es un clásico infantil. Es lo mismo que se piensa de los cuentos de hadas. Cuando se oyen las palabras «cuento de hadas», en lo primero que se piensa es en una encantadora historia para niños, lo que no es exacto. Pasa lo mismo con*

³¹⁰ La primera se logra en el 2006 por la segunda gran producción burtoniana que recurre a la técnica del *stop-motion*: una historia de un triángulo amoroso entre vivos y muertos que se llama **Corpse Bride**. Pero en ambas ocasiones Burton no recibe el aclamado galardón por perder contra **Wallace & Gromit** y **Brave**, respectivamente.

³¹¹ A esto se suman otros sorprendentes cambios citados por más de un crítico: *“de repente Disney es un gran fan de Tim Burton. Esperando recaudar más dinero, agregan los dos cortos (**Frankenweenie** y **Vincent**) al lanzamiento en DVD de **The Nightmare Before Christmas**. ¡Diablos! Inclusive sumaron el Jack Skellington creado por Burton a la Haunted Mansion (Mansión Embrujada) en Disneyland y Disneyworld. Aparentemente, hay una delgada línea entre ser un cineasta excéntrico y un director rentable”* (Traducción propia de una crítica publicada en www.3guys1movie.com/frankenweenie-1984)

Pinoccio. *Es bastante suave, pero tiene algunos momentos fuertes. Como no era un clásico infantil auténtico y demostrado, con el sello de aprobación oficial, todos fliparon y dijeron «no podemos estrenar esto»³¹².*

Sin embargo, aún hoy, con el remake estrenado, el cineasta afirma su semejanza con Disney: *“hay cosas que no cambian. Las películas de Disney, antes y ahora, también tienen momentos inquietantes, raros, oscuros. Desde **Bambi** hasta **The Lion King** [...] Estoy convencido de que esta película, por las razones que acabo de darle, responde a la línea tradicional de Disney. En toda película clásica de Disney siempre aparece un elemento de peligro y de temor. Pero también hay muchos elementos positivos y el final feliz. Mi filme sigue ese camino”³¹³*

A pesar del fracaso, para los críticos, **Frankenweenie** significa el primer paso de una carrera, con obstáculos pero fructífera, del cineasta que aún hoy sigue intentando hacer cine con una visión gótica, extraña pero certera sobre la realidad. La cinta, entonces, representa el *“proyecto con el que Tim Burton además de hacerse profesional mantiene intacto su universo personal. Ese compromiso con el cine, unido a la imposibilidad de negociar lo más mínimo sobre su jardín secreto, será de ahora en adelante su manera constante de funcionar”³¹⁴.*

Argumento

Victor Frankenstein es un chico que ama a su perro, Sparky. Tan es así que lo disfraza como monstruo para protagonizar una de sus películas caseras, la cual es mostrada ante unos asombrados padres y amigos. Sin embargo, la felicidad le dura poco porque su mascota es atropellada por un auto tras correr detrás de una pelota con la que jugaba.

Devastado, Victor vive en su mundo dibujando a su fallecido mejor amigo hasta que escucha que un profesor comenta que la electricidad puede hacer que los animales se muevan. Esa afirmación lo lleva a crear un laboratorio en base de tostadoras, bicicletas, cables viejos y otros electrodomésticos que atraen la suficiente energía para devolverle la vida a Sparky.

³¹² Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op.Cit.

³¹³ Entrevista a Tim Burton para La Nación: *“ Toda esta película nació de mis propios recuerdos”*. Argentina. Octubre 2012.

³¹⁴ De Baecque, Antoine: Op.Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

A pesar de tratarse de su mascota de siempre, Victor debe mantenerlo oculto porque sabe que sus conocidos no lo entenderían. Sin embargo, debe continuar con sus actividades diarias por lo que, tras un descuido, el perro escapa y, accidentalmente, asusta a todo el vecindario que empieza a tener sospechas de la familia Frankenstein.

Los padres del muchacho, tras un espanto inicial, convencen a su hijo de que explique toda la situación a los vecinos para que comprendan pero, cuando se produce la reunión esperada, éstos no sólo se asustan, sino que no aprueban la apariencia del perro, el cual presenta costuras por todo su cuerpo. Por ello, lo persiguen como el monstruo que supuestamente es, hasta un molino ubicado en un pequeño campo de golf.

Victor, desesperado, corre detrás de su mascota y se esconde con él hasta que los adultos los alcanzan. Allí, un hombre descuidado tira un encendedor y prende fuego la construcción, poniendo en peligro ambas vidas.

Sparky toma el rol del héroe al salvar la vida de su dueño, pereciendo una vez más tras el derrumbe del molino. Los vecinos, al darse cuenta de su verdadera naturaleza bondadosa, deciden devolverle la vida nuevamente a través de las baterías de sus autos. Finalmente, no sólo tienen éxito sino que el perro halla a una compañera de la cual se enamora.

Frankenweenie escena a escena

Como se mencionó en el capítulo sobre el relato cinematográfico, distintas aristas existen sobre cómo abordar una película. Debido a ello, se concluyó que lo más pertinente para el estudio a realizar, es la postura de Roland Barthes. Sin embargo, tal como lo menciona este autor en reiteradas ocasiones, al tratarse de una sugerencia por denotar una nueva forma de relatar (siendo que la mayoría de los estudios lo entienden como algo literario, no cinematográfico) también se tendrán en cuenta otras hipótesis sobre los aspectos que Barthes deja descubiertos o no indaga.

Para comenzar, cabe recordar que un relato se caracteriza por ser clausurado, que significa que tiene un inicio y un fin. En este caso, **Frankenweenie** entra dentro de la categoría por tratarse de una proyección cerrada, con presentación de personajes, trama, etc. que finaliza no sólo con una conclusión (en este caso, feliz)

sobre la historia, sino también con un **The end (Fin)** característico de la cinematografía. Por otro lado, la duración también influencia en lo referente a su categorización o no. La película de Burton, a diferencia de los acontecimientos cotidianos, tiene una duración cuantificable: el corto en sí dura 30 minutos pero abarca entre 3 y 4 días en lo referente a la narración interna del film.

Yendo a la precisión, es interesante recalcar la propuesta de Enrique Pulecio Mariño sobre la división de escenas para la iniciación del análisis en profundidad. Este autor afirma que toda película cuenta con una cantidad específicas de segmentos, escenas que, a pesar de variar el género y el contenido, se mantienen debido a su funcionalidad en el relato:

1. **Escena de presentación:** en este caso, se trataría del segmento en que Victor le presenta a sus padres la película de ficción que filmó con su perro, Sparky, de protagonista. Asimismo, se incluirían los momentos posteriores a la reproducción, en los que se ven a unos vecinos de la edad de Victor (uno supone que son sus amigos), además del mencionado can. A partir de ella, se conocen no sólo a los protagonistas de la historia, sino también la relación entre el chico con el perro, dato relevante en toda la cinta. Por su lado, también se introduce al nudo del relato, al mostrar el accidente que termina con la vida de Sparky.
2. **Escena de descripción:** según Pulecio Mariño, ésta es la encargada de la contextualización, por lo cual su aparición puede obviarse. En la situación de **Frankenweenie**, no hay un segmento que se destine a esta finalidad pero sí unos instantes. En ellos, se puede ver el patio delantero de la casa de los Frankenstein, además de la vestimenta de sus personajes, que indican a una ciudad suburbana de los años 50, evidentemente norteamericana.
3. **Escena de transición:** su definición alude a la conexión entre dos escenas, no aportando demasiado a ellas. Al respecto, la cinta presenta primero la situación en que entierran al perro, en un cementerio para animales para luego introducir a una escena en que Victor dibuja a su fallecido perro, siendo incapaz de concentrarse en sus clases.
4. **Escena de acción:** en este caso, tras pensar en la idea de revivir a Sparky, el protagonista corre a su casa y empieza a recolectar, a escondidas, artefactos para construir un laboratorio que cumpla su objetivo. Asimismo, luego de

engañar a sus padres sobre irse a dormir, corre hacia el cementerio a buscar el cuerpo de su perro.

Por otro lado, luego del éxito del experimento, Sparky está confinado al ático de la familia Frankenstein, lugar del que escapa y, tras recorrer inocentemente varios de sus jardines, *asusta* a sus vecinos, provocando que varios de ellos se sospechen de lo sucedido y demanden explicaciones.

5. **Escena de teatralización:** muchas escenas, por más cortas que sean, cumplen con esta finalidad, la de priorizar el diálogo por sobre la acción. Para citar una como ejemplo, podría ser la del padre de Victor hablando con él para convencerlo que deleve el secreto y deje a sus vecinos re-conocer al Sparky resucitado, para que entiendan.
6. **Escena de conclusión:** la reunión no surge como lo esperado y los conocidos de los Frankenstein reaccionan con pánico ante el *perro/monstruo*, por lo que empiezan a perseguirlo hasta que Sparky se refugia en un molino del campo de mini golf. Allí es alcanzado por Victor, con quien queda atrapado tras el inicio de un incendio accidental. El perro logra salvar a su dueño, provocando la simpatía del grupo que antes quería verlo muerto. Sin embargo, un derrumbe termina, nuevamente, con la vida del can, a quien intentan (exitosamente) revivirlo una vez más con ayuda de las baterías de los autos.
A modo de finalización, aparece una perra que se enamora a primera vista de Sparky, de quien se desprende una chispa en forma de corazón.

Respecto al último punto del relato, es imposible no hacer la comparación con el **Frankenstein** original: al igual que en la película de Whale, en ésta aparece su "clímax en el inevitable enfrentamiento entre la multitud (en este caso, los aterrorizados y furiosos vecinos de Victor) y el monstruo (Sparky) en un campo de minigolf que recuerda el decorado de la película de Whale. Y concluye cuando Sparky encuentra el verdadero amor en la forma de una caniche cuyo peinado recuerda al de Elsa Lanchester en **Bride of Frankenstein** [1935]"³¹⁵. Cabe recordar que este agregado del happy-end es autoría de Burton ya que en la cinta original, la propuesta de Whale presenta a un monstruo en todo momento incomprendido, por lo que es

³¹⁵ Salisbury, Mark: Op.Cit.

asesinado. Ese cambio tiene que ver con que Sparky "sigue siendo, aún con los retales y los electrodos en el cuello, la mascota cariñosa de Victor"³¹⁶.

Respetando esta clasificación de Pulecio Mariño, se puede ver cómo cada sección de la película encuentra un espacio en las categorías antes definidas. Sin embargo, es pertinente aclarar que hay algunas escenas definidas por el autor que no encuentran su ejemplificación en esta cinta, como la **subjetivación** (sueños o premoniciones) y la **explicación** (cuya finalidad es la narración de una serie de hechos como para entender su conclusión, lo cual es típico de películas policiales).

Es necesaria una reflexión a esta altura respecto a qué sostiene Burton en este film que ocasiona su despido de Disney. En él se ven cosas apoyadas por la productora, como los valores de la amistad, la lealtad, la familia, el amor (aunque es efímero, Sparky se enamora a primera vista, como las princesas de todas las películas de Disney) pero tal vez se hace más hincapié en la diferencia e incompreensión. Pero, ¿acaso Ariel de **The Little Mermaid** no es también la *rara* de su grupo por adorar todo lo proveniente de los humanos? ¿No sucede lo mismo con Belle en **The Beauty & the Beast**, quien prefiere a los libros en vez de los hombres? Aparentemente sí.

Sin embargo, el tema de la muerte y resurrección también parece algo contrahegemónico respecto a los supuestamente limpios cuentos de hadas de Disney. Y tal vez lo sea. Aunque los temas no son nuevos (es imposible no pensar en Mufasa de **The Lion King**) tal vez su tratamiento sí lo es: Sparky tiene fallas físicas que demuestran su deceso, como se ve cuando se le escapa el agua por los costados o deben remendarlo, etc.

Respecto a los personajes, también innova en el punto de demostrar que los malos no son tan malos, sino que se asustan ante lo que no comprenden (punto que mantendrá en todas sus películas), contrario a lo que presenta Disney en el que las brujas malas y los villanos tiranos no tienen salvación por lo que tienen que desaparecer para eliminar la maldad del mundo, sea a mano del protagonista o su príncipe de turno. Además, el hecho de que haya sido filmada en blanco y negro, con unos efectos que, a propósito, parecen mal ejecutados, suma a esa nueva forma de presentar algo. Y a pesar de todo, no deja de ser una producción de Disney, en la que la bondad siempre triunfa.

³¹⁶ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

Retomando el análisis de **Frankenweenie** y abordándolo desde otro autor, cabe recordar a Barthes, a partir de quien se indagará más profundamente esta cinta que, como se mencionó en los capítulos anteriores, es considerada por Disney como demasiado sombría para su cartelera.

Primeramente, el autor aclara que, para comprender la estructura de un relato, se debe clasificarlo en diferentes niveles de descripción los cuales, en conjunto, conforman una sola producción cinematográfica: las **funciones**, **acciones** y la **narración**. Estos estadios, a su vez, se dividen en pequeñas secciones que ayudan a comprender el todo, como se verá en las próximas líneas.

La funcionalidad de Frankenweenie

En el caso de esta cinta, como acontece con todas las producciones de Burton, todo lo que aparece tiene un sentido, una función dentro de la historia. Ya sea desde los electrodomésticos cotidianos que Victor toma para construir su laboratorio; así como los barriletes que eleva para captar la electricidad que reviva a su perro; pasando por la música agregada en la postproducción, que cumple con su finalidad de resaltar ciertos momentos, como la muerte del perro; etc., etc.

Específicamente, Barthes clasifica a las funciones en dos grandes grupos, los cuales separará en pequeñas categorías para su mayor comprensión y análisis más detallado: las **distribucionales** y los **indicios**, estado a su vez divididos en cardinales y catálisis e indicios propiamente dichos e informaciones, respectivamente.

Las funciones distribucionales son las que Vladimir Propp entiende como funciones a secas: hacen referencia a las acciones de los personajes que, generalmente, se repiten de manera constante en la mayoría de las historias relacionadas con los cuentos de hadas. En este caso, cabe recordarse, que no se trata de un relato de príncipes y princesas que buscan el final feliz pero sí se pueden rastrear ciertas similitudes con el paradigma de Propp:

1. *Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa:* podría ser la situación de la muerte de Sparky quien era considerado como uno más de la familia Frankenstein, al ser querido por todos.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

2. *Recae sobre el protagonista una prohibición:* Victor quiere a su perro devuelta pero no puede hacer nada para lograrlo.
3. *Se transgrede la prohibición:* a pesar de la supuesta imposibilidad de traer a la vida a un muerto, Victor no sólo lo intenta sino que lo logra.
4. *El agresor intenta obtener noticias:* los vecinos, especialmente el que vive más cerca de la casa de los Frankenstein, cataloga como sospechosa las actitudes de Victor, a quien vigila constantemente.
5. *El agresor recibe informaciones sobre su víctima:* al escaparse Sparky, los vecinos lo ven a través de sombras y escuchan por sus ladridos, lo cual provoca pánico al punto de creer que están siendo atacados por un monstruo, aumentando las sospechas respecto a la resurrección del perro.

A partir de este punto, Propp ya focaliza demasiado en cuestiones del cuento de hadas, mencionando cuestiones de engaños, ayudas mágicas, villanos que sólo quieren dañar y otros asuntos que no tienen demasiado que ver con las propuestas de esta película específica. Sin embargo, se rescatarán los puntos que sí se relacionan con la estructura de **Frankenweenie**:

6. *Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir:* en este caso, los padres de Victor sospechan que los vecinos saben algo y le dicen a su hijo que revele la verdad, así finalmente todos pueden entender qué pasó.
7. *El héroe-buscador acepta o decide actuar:* Victor, finalmente, decide colaborar para poder ser dejado en paz, aunque no resulta como esperaban ya que su acción sólo provoca más terror y un griterío que espanta hasta a Sparky, quien sale corriendo.
8. *El héroe se va de su casa:* Victor también huye, pero detrás de su mascota ya que no puede quedarse con gente que no quiere entender que su perro sigue siendo el mismo de siempre.
9. *El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque:* una vez reencontrado con Sparky, Victor debe enfrentarse a un incendio accidental del molino en que se hallan refugiados. Sin embargo, un derrumbe lo deja inconsciente, haciendo que el perro se transforme en héroe y le salve la vida tras sacarlo de la construcción en llamas.

10. *El héroe y su agresor se enfrentan en un combate:* en este caso, no hay combate alguno pero sí un enfrentamiento visual en el que los vecinos ven a Sparky, el verdadero héroe, como es, un inocente perro que acaba de salvarle la vida a su dueño.
11. *El agresor es vencido:* los vecinos, considerados como los agresores, transforman su punto de vista respecto al supuesto monstruo y lo perdonan.
12. *El héroe regresa:* Victor despierta para ver cómo su perro es aplastado por los restos del molino, lo que le quita la vida nuevamente.
13. *El héroe es auxiliado:* con la ayuda de los vecinos, ex agresores, Sparky es vuelto a la vida, otra vez.
14. *El héroe se casa y asciende al trono:* si bien no se trata de un cuento de hadas en que ésta es la finalidad, cabe mencionar al amor surgido entre Sparky y la perra de una de las vecinas, con el cual, en conjunto con la nueva aceptación por parte de toda la sociedad, se cierra un final feliz.

Por otro lado, como se mencionó, dentro de esta categoría se encuentran las funciones **cardinales**, cuya finalidad es abrir o cerrar una incertidumbre, mientras que las **catálisis** rellenan el espacio entre ellas, manteniendo una funcionalidad. En este caso, se pueden citar varios ejemplos de ambas funciones:

- ☉ La muerte de Sparky abre la incertidumbre sobre qué va a suceder con la familia Frankenstein ya que desde el diálogo de la escena de inicio, se ve que aprecian mucho a su perro.
- ☉ La resurrección del perro, por su parte, tiene la función tanto de cerrar como de abrir la incertidumbre: por un lado, se ve cómo Victor va a superar su depresión por la muerte de su amigo pero, por el otro, ante la atenta mirada de un vecino, se pronostican sospechas y problemas que atraerá ese accionar.
- ☉ Sparky corriendo por el vecindario inicia otro nudo ya que crea un pensamiento sobre que un monstruo está atacando a los vecinos.
- ☉ Victor intenta finalizar esa creencia al mostrar a su perro resucitado pero sólo logra ocasionar más caos.
- ☉ La persecución y luego incendio del molino empieza a cerrar el nudo en el relato, ya que tanto Victor como Sparky están atrapados en él. Sin embargo, el perro lo concluye al sacar a su dueño de allí, con vida.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

- ☉ La incertidumbre final es cerrada cuando los vecinos logran revivir al perro, ya que el molino se había derrumbado sobre él.

Respecto a las **catálisis**:

- ☉ Mientras Sparky corre buscando la pelota, los amigos y padres de Victor observan y comentan la recién vista película.
- ☉ Tanto la conversación que tiene el niño con sus pares, así como la clase a la que no presta atención salvo para dibujar a su mascota fallecida, aparentan no tener mucha influencia en el relato, pero sirven para ilustrar su tristeza, así como introducir el conocimiento sobre la electricidad en relación a los muertos.
- ☉ Por otro lado, su llegada a casa y charla con la madre sobre la cena, así como también su lectura de libros para la posterior recolección de electrodomésticos que serán parte de su laboratorio, también entran dentro de esta categoría.
- ☉ La escena de desayuno, de hecho, no sólo aporta datos sobre su casi engaño a sus padres, sino que también muestra elementos pertenecientes a Disney, como un jugo del pato Donald así como relacionados con Tim Burton, representado en un vaso de un hombre lobo.
- ☉ La parte en que Sparky se alimenta, asimismo, pareciera no sumar demasiado hasta que demuestra sus fallas físicas o su mal remendado cuerpo.

Barthes también menciona a los **Indicios** en relación también con los personajes y la narración, ya que, como sucede con todos los estadios, los niveles de descripción sólo pueden ser completados y entenderse a partir de la relación entre unos y otros.

En el caso de los propiamente dichos, hacen referencia a una atmósfera en relación con un sentimiento, lo que podría ser el caso de la supuesta lluvia que se ve a través de la ventana por la que Victor observa: tras la muerte de Sparky, la escena lo sitúa detrás de un vidrio llovido, identificando su malestar con un clima para luego mostrar que se trata, en realidad, de su madre regando las plantas. Lo mismo sucede con su funeral, el clima (oscuridad y nubes negras) acompaña el sentimiento del joven.

Por el otro lado, las **Informaciones** referidas al tiempo y espacio están dadas a partir de la vestimenta y las edificaciones en sí, aunque no sitúan un lugar en el mapa específico, se podría tratar de la misma ciudad Burbank en donde nació Tim Burton en la década del 50. Asimismo, pequeños objetos tales como el cartón de Donald o la bicicleta de Pluto marcan que es una película de Disney pero la aparición

de un vaso de un hombre lobo, murciélagos (aún en forma de barrilete) y una espiral que gira, también denotan la presencia de su director.

Los personajes y su accionar

El segundo nivel de descripción citado por Barthes es el de las **Acciones**, entendidas por las que realizan los personajes, los agentes, sin los cuales no habría relato. En esta categoría, se mencionarán a los intervinientes en esta historia, así como su funcionalidad o accionar:

- ☉ **Victor:** es el protagonista del relato. Es un niño que va a la escuela, tiene amigos y adora a su perro. Se convierte en un científico para restaurarle la vida a su mascota, a la cual intenta ocultar a toda costa. No entiende por qué la gente lo ve como diferente ya que, según su punto de vista Sparky es el de siempre.
- ☉ **Sparky:** es un perro de raza bull terrier inglés miembro de la familia Frankenstein. Siendo mascota de Victor, protagoniza sus películas caseras de ciencia ficción y muere atropellado cuando va en busca de una pelota. Luego del experimento de su dueño, es revivido y, tras cansarse de estar encerrado en el ático, sale a pasear por su barrio espantando, sin querer, a todos los vecinos. A pesar de también asustarse, vuelve con su familia, respetando los lazos de lealtad que entabló anterior a su fallecimiento.
- ☉ **Ben Frankenstein:** es el padre de Victor y se caracteriza por intentar ser racional y comprensivo en todo momento. Por un lado, apoya a su hijo respecto a la muerte y resurrección del perro y, por el otro, quiere que los vecinos entiendan lo que está sucediendo.
- ☉ **Susan Frankenstein:** siendo la madre de Victor, su rol es el de comprensiva y cariñosa aunque intenta constantemente que su hijo vuelva a su vida normal tras el accidente; ya sea mediante la preparación de su plato favorito o el envío a la escuela a pesar de su negativa, ella también representa a la racionalidad dentro de toda la confusión.
- ☉ **Vecinos de la familia:** considerados como una masa por su actuación similar, son los irracionales del relato ya que lo que no entienden, lo que los asusta es malo y debe ser eliminado. Son del grupo del disparar primero y preguntar después por lo que se transforman en los agresores. Sospechan de cualquier cosa que quebrante la tranquilidad y normalidad de su barrio, motivo por el cual intentan destruir a Sparky apenas descubren la verdad.

- ☉ **Amigos de Victor:** no tienen un rol muy activo y, de hecho, tampoco se conocen sus nombres por lo que se decidió considerarlos en un solo grupo. Su funcionalidad se cumple a partir de poner a Victor en la duda sobre si seguir adelante o no, así como también el de relatar sobre la creencia que hay un monstruo viviendo en la casa de los Frankenstein.
- ☉ **Profesor del colegio:** si bien su participación también es mínima, es relevante al punto de ser la persona que devela la clave de la cinta ya que es él quien cuenta de qué manera usar la electricidad para restaurar la vida, idea que es retomada por Victor para salvar a Sparky.

Por último, Barthes habla del nivel de la **Narración**, entendiendo que siempre hay un narrador y siempre un oyente. En el caso del cine, es difícil situar a ambos ya que nunca hay uno específico y siempre se abarca más de lo que se espera. Sin embargo, retomando lo que Gérard Genette afirma, siempre hay informaciones que denotan los puntos de vista desde los que se relata una historia. En el caso de *Frankenweenie*, se trata de un **narrador no focalizado** aunque pareciera, en ciertas ocasiones, que la focalización es variable: si bien se tratan de puntos de vista como los de Victor o Sparky (cabe mencionarse la escena del recorrido por los jardines del perro en donde la cámara adopta la vista y posición de éste, como si el espectador pudiese ver a través de los ojos del animal), también se pueden apreciar conversaciones o acciones afuera de ellos dos, por lo que se trataría de un narrador omnisciente.

Respecto a los **destinatarios**, como toda película, apunta a un público en específico y, por tratarse de una cinta de Disney, sería a uno infantil. Sin embargo, no puede reducirse a ellos nomás ya que su alcance es aún mayor por tratar de temas infantiles y más adultos, tal como es la muerte y su superación, o no.

En síntesis...

Las películas reflejan a su director y a su productora. Sería raro que no fuera así porque en conjunto con el dinero, viene también una condición no explícita sobre qué se espera de una cinta. En este caso, como representante de Disney, **Frankenweenie** intenta hacer las dos cosas sin mucho éxito (al menos, desde el punto de vista de los objetivos de la industria). Burton está presente en el relato por contar una historia sobre la incomprensión, el desentendimiento y la búsqueda de

aceptación por parte de un marginado. Disney, sin embargo, aparece un poco oculto pero no pasa desapercibido.

Respecto a los planteamientos de los capítulos anteriores, se podría decir que éste es un intento de contrahegemonía: el tratar de los temas y valores comunes como la amistad y la lealtad de manera original pero sin lograr ser encasillados como parte de una producción igual a las otras. De hecho, esta expresión ocasiona no sólo la escasa exhibición de la película, sino también el despido del director por malgastar dinero de la compañía al producir un corto sombrío y distinto a los parámetros establecidos como correctos, convencionales o hegemónicos.

Sin embargo, y manteniendo la postura dicha párrafos anteriores, hay una enorme cantidad de similitudes entre este relato y los presentados por Disney, aún cuando los empleados de la compañía se hayan negado a aceptarlo. Sin ir más lejos, es necesario recordar que en el 2012 es la misma empresa la que permite la filmación, nuevamente, de la cinta pero transformándola en un largometraje. Si se comparan ambas, no habrá demasiada diferencia ya que se repiten las mismas escenas, incluyendo, claro está, más personajes y situaciones que justifican su duración.

Cabe mencionar que uno de estos ejes temáticos introducidos en la nueva producción es una profundización del amor a primera vista, o sea, la relación entre Sparky y la perra de una vecina. ¿Acaso existe una temática más disneyficada que el amor a primera vista? Aparentemente, no. Y es por eso que Burton pudo realizarla: porque, como se verá en los siguientes capítulos, la presencia de Disney que en esta película pasa un poco inadvertida, se irá haciendo cada vez más fuerte hasta culminar con la reelaboración de **Frankenweenie**, este relato que por querer ser original en la década del 80, termina con una etapa en la vida laboral de su director.

De todas formas, también es necesario enfatizar que el mundo burtoniano también empieza a tomar una forma más sólida. Por ello, el director recurrirá no sólo a diferentes recursos, sino también a una variedad de géneros cinematográficos para demostrar una idea, un pensamiento propio que los separa un poco de las producciones estándar de Hollywood y que queda en evidencia gracias a Sparky, el protagonista de su corto: *"la aceptación del ser diferente, en este caso un perro resucitado. [...] Por eso, Sparky, se convierte finalmente en un héroe querido y aceptado por todos, que descubren cómo ese ser extraño y monstruosos cosido a*

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

*retales puede albergar las mejores intenciones*³¹⁷. Y así seguirá sucediendo en todas sus propuestas autorales, como se verá a continuación.

³¹⁷ Marcos Arza, Marcos: Op.Cit.



CAPÍTULO VII:

Beetlejuice,

la muerte desde la comedia

—La gente viva ignora lo extraño y lo inusual. Yo misma soy extraña e inusual.

Lydia en **Beetlejuice** (1988)

Hay personas que creen que Tim Burton nunca hace comedia. Este motivo origina la gran cantidad de críticas negativas que se levantan a partir de uno de los últimos proyectos del director (hasta el momento de escritura de esta Tesis), **Dark Shadows** (2012). Sin embargo, el director sí trabaja con el género y lo hace de una manera exitosa: con un presupuesto de 13 millones de dólares, **Beetlejuice** (1988) es un éxito de taquilla, recaudando 70 millones, convirtiéndose en una de las más aclamadas producciones de Burton.

Es necesario mencionar algo llamativo en esta producción y es la falta de un claro inicio, nudo y desenlace. Esto lleva a decir que ya desde el arranque de la película, hay un claro rompimiento respecto a las normas de convencionalismo hollywoodenses sobre cómo debe organizarse un guión, una película: sin ir más lejos, en los primeros 10 minutos, Burton mata a la pareja protagónica.

Por otra parte, la trama en sí también da vuelta a todo lo establecido como apropiado para un relato en el que aparecen fantasmas conviviendo con una nueva familia que se muda a su casa: *“una buena patada a la normalidad reinante. Aquí no se trata de seres vivos aterrados que buscan un exorcista para que les libere de fantasmas malvados, sino de una joven pareja recientemente fallecida que pretende expulsar a la cargante familia tan llena de vida que se ha instalado en su bonita casa de Nueva Inglaterra”*³¹⁸.

En este punto, y antes de continuar con el análisis detallado, es necesario repasar qué sucede entre **Frankenweenie** y el consecutivo despido del director por parte de Disney hasta **Beetlejuice**, producción realizada cuatro años después.

Perfilando el mundo burtoniano

En 1985, tras haber sido echado por los productores de Disney debido a un supuesto mal aprovechamiento de los recursos para la producción de sus, en palabras de sus superiores, *sombríos* y *macabros* cortos, Tim Burton recibe su primera gran

³¹⁸ Ferenczi, Aurélien: **Maestros del cine: Tim Burton**. Cahiers du cinéma. España. 2010.

oferta laboral³¹⁹ de Warner Bros. para la realización de un largometraje protagonizado por Paul Reubens (alias Pee-Wee Herman), el comediante mimado de los Estados Unidos. La cinta, denominada **Pee-Wee's Big Adventure** (1985), obtiene un gran éxito entre los espectadores pero no tan así con la crítica, que la caratula como una de las peores películas del año.

Si bien el guión ya está terminado cuando se lo ofrecen a Burton, él acepta el trabajo y su potencial escasa colaboración porque ve en él cuestiones que lo identifican con Pee-Wee: *"su personaje está solo, es capaz de desenvolverse en sociedad, pero es también una especie de marginado. Una vez más, se trata de alguien a quien se percibe como una cosa rara. De alguna manera, eso da cierta libertad, porque te permite vivir en tu propio mundo. Pero, en cierto sentido, es una prisión. Es como me sentía en la Disney cuando era animador"*³²⁰

Posteriormente, filma para la televisión **The Jar**, un medimetraje de terror que se transforma en un capítulo del remake de *Alfred Hitchcock presents* (1985). El guionista del episodio, Michael McDowell, se trata del mismo que idea a **Beetlejuice**, donde utiliza la *"misma técnica de animación mezclada con imágenes de la película, y la reproducción de un entorno profesional un tanto ridículo"*³²¹.

Tras el éxito de **Pee-Wee's Big Adventure**, Burton recibe solamente oportunidades de trabajo en comedias malas, hasta encontrarse con McDowell y su propuesta de una comedia con una temática original y un sin sentido tan propios del director que, poco a poco, plasma un universo y una *worldview* particulares: *"en realidad, Beetlejuice es cualquier cosa menos una historia al uso, con planteamiento, nudo y desenlace. El filme es una inmensa broma, plagada de efectos especiales artesanales, así como por una continua sucesión de gags protagonizados por los extravagantes personajes, que en su mayoría fueron improvisados durante el rodaje"*³²².

Claro está que el hecho de ser tan incoherente no sólo hace dudar a los actores sobre su participación (el propio director alude a que uno de los protagonistas, Alec Baldwin, no entiende del todo de qué se trata la cinta, hecho que se refleja en la

³¹⁹ En 1984, filma para Lionsgate **Aladdin and His Wonderful Lamp**, un episodio de la serie *Faerie Tale Theatre*, conducido por Shelley Duvall.

³²⁰ Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op.Cit.

³²¹ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

³²² Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

pantalla) sino también a la compañía productora que constantemente cuestiona al director sobre el presupuesto, tiempo de filmación, la música, etc.

Respecto al último punto, debe mencionarse la inclusión de Danny Elfman al equipo de Burton, siendo el responsable de la mayoría de las canciones en su filmografía. En **Beetlejuice**, el sonido juega un factor importante por encontrarse presente, a diferencia de lo que sucede en **Frankenweenie**, en casi toda la película. Inclusive, Burton encuentra la forma de agregarle dos números musicales (uno de la mano de *The Banana Boat Song* y la otra *Jump in the line*, ambas cantadas por Harry Belafonte). De hecho, en esta producción la música "*marca un territorio, dirige al espectador hacia un nivel de realidad especial en que ya no existe la idea misma de verosimilitud, en que lo que se relata es a un tiempo fabuloso y cierto*"³²³.

En lo concerniente al espacio, también hay un punto de inflexión si se lo relaciona a lo establecido como *convencionalmente correcto* para la Industria Cultural de Hollywood: "*siempre tuve mis propias ideas de cómo debería ser: si vamos a hablar de tinieblas debe haber luz y color. **Beetlejuice** fue, para mí, una verdadera mezcla de color y oscuridad y quise templar un poco los aspectos más oscuros y hacerlos coloristas. Una vez más, no es algo que me parara a pensar, simplemente lo hice [...] Intentamos retratar el Más Allá como una película de ciencia ficción barata; nada de nubes en un cielo bellísimo, si no como una delegación de Hacienda*"³²⁴.

Por otro lado, también se hace presente algo recurrente en la obra de Burton que ya se introduce en **Frankenweenie**: el *cementerio*. Según De Baecque, éste es uno de los lugares predilectos de los héroes del director, quienes recurren a ellos para demostrar sensaciones o sentimientos dentro de un ambiente gótico y tenebroso. El mismo cineasta explica que la constante aparición de ese espacio considerado como no grato para la mayoría de los directores hollywoodenses, se debe a que en su infancia, él lo visitaba en búsqueda de paz y tranquilidad porque allí *se sentía muy bien*.

Asimismo, otros elementos recurrentes de su filmografía se harán presentes en esta nueva producción tales como el protagonismo de un espacio como lo es el ático (cabe recordarse que en la película anterior, Victor escondía a Sparky allí) una maqueta de una ciudad y personajes vestidos a rayas negras y blancas, además de

³²³ Ferenczi, Aurélien: Op. Cit.

³²⁴ Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op. Cit.

esqueletos, murciélagos, personas muertas (evidentemente) y animales de extraña procedencia.

Por otro lado, como se mencionó al principio de este capítulo, la estructura del relato de **Beetlejuice** es de llamativa importancia por no contar con una división específica entre la introducción, nudo y desenlace (de hecho, hay personas que creen que no tiene una conclusión cerrada); todo lo cual deriva en un universo peculiar y original, una mezcla entre sueño y realidad, basado principalmente en sus personajes y no en la historia, como sucede con la mayoría de las producciones: *"la fuerza primera de **Beetlejuice** radica en una serie de alianzas imposibles a priori: lo macabro y la risa, el terror y lo grotesco, la crónica cotidiana y el expresionismo, el terror frente a la muerte y el surrealismo de las secuencias de animación"*³²⁵.

Entonces, hasta ahora, **Beetlejuice** no es una comedia más. Al tratarse de una película que no toma a la muerte de manera seria, fatalista o deprimente sino más bien como un trámite con incontables (e incomprensibles) pasos a seguir, con reglas, ocio, televisión, marginalidad y, como se dice en varios diálogos de la historia, para nada fácil; es evidente que se trata de un nuevo punto de vista sobre una temática que aparece en el cine desde su creación. Es en este punto en que cabe mencionar a lo que Carlos Losilla entiende por ruptura de género: *"relajación del código en cuanto a conjunto de normas, y su sucesiva conversión en un recipiente más o menos moldeable, listo para albergar cualquier propuesta autoral que se le presente"*³²⁶. Y eso es lo que es **Beetlejuice**: una comedia donde todo es posible.

Este último punto se ve más que representado en la situación invertida sobre el edificio en que transcurre la acción y el género de terror ya que en él, *"los verdaderamente asustados son los muertos, y no los vivos, que ironizan constantemente sobre la presencia de espectros en los muros, con lo que Burton introduce un claro elemento satírico que no tiene otro propósito que el de hacer añicos la tradicional y cinematográfica imagen de la casa encantada"*³²⁷.

Sin ir más lejos, la película también puede interpretarse como una sátira de **The Exorcist** (1973) cuya escena más representativa aparece evocada por el propio protagonista: Betelgeuse (forma en que, correctamente, se escribe el nombre del

³²⁵ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

³²⁶ Losilla, Carlos: **El cine de terror, una introducción**. Alianza. España. 1993.

³²⁷ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

protagonista), mientras habla con los Maitland, gira rápidamente su cabeza 180 grados, en clara alusión al personaje de Linda Blair.

Para resumir lo anteriormente dicho, **Beetlejuice** se plantea a sí misma como un ejemplo de elementos contrahegemónicos sumados en una producción sin sentido pero con mucho éxito de taquilla. Desde el principio, intenta violar de cualquier forma el orden establecido por Hollywood y esto se refleja no sólo en la construcción de sus personajes sino también en sus diálogos: Barbara, tras escuchar una y otra vez que ellos tienen que ser los responsables de sacar a la familia Deetz de su casa, le pregunta a su esposo si pueden *rebelarse* y dejar las cosas como están. Todos estos elementos, *“van a hacer posible que nosotros, los espectadores, vivamos de forma directa la experiencia de la muerte desde una posición por completo humorística y desmitificadora”*³²⁸.

Ahora bien, habiéndose enfatizado en los elementos contrahegemónicos característicos de esta película y de Burton, cabe mencionar un aspecto también llamativo y, como se dijo en la conclusión del capítulo anterior, cada vez más recurrente en la obra del recientemente-despedido-director-de-Disney.

Más o menos a la mitad de la película, el personaje de Betelgeuse conoce a Lydia Deetz, de quien se *enamora* y quiere, a toda costa, casarse con ella. La razón, según explica el fantasma, es que de esa forma él podría salir del mundo de los muertos de una vez por todas y para siempre. Sin embargo, entre tanta absurdidad, eso tiene aún menos sentido. De hecho, Fernández Valentí lo rescata al decir que *“pese a ser un fantasma experimentado, no deja de tener problemas e inquietudes propios de los vivos: es un marginado entre los muertos (en el más allá tampoco existe la igualdad), tiene que trabajar para ganarse... ¿la vida? Y, al final, todos sus esfuerzos sólo parecen tener un objetivo: casarse”*³²⁹.

¿Cómo no recordar, nuevamente, a las princesas de Disney cuyo objetivo en la vida es el mismo? Haciendo un paralelismo, en ambos casos, la libertad se alcanza mediante el matrimonio: Betelgeuse quiere casarse con Lydia para escapar de su marginalidad; Belle se casa con la Bestia para dejar de ser la chica rara y solitaria del pueblo; Ariel deja su mundo para casarse con el príncipe Eric, quien la libera del

³²⁸ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

³²⁹ Fernández Valentí, Tomás: *Estudio Tim Burton. Explorando otros mundos*. Primera parte. Revista *Dirigido Por...* España. 1997.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

hechizo que le puso la bruja; Jasmine se queda con Aladdin, quien le brinda el escape que ella tanto sueña; Cinderella hace lo mismo con su príncipe, quien la rescata de una vida de opresión bajo el mandato de sus hermanastras. Y así sucesivamente...

Como se ve, Tim Burton no trabaja más para Disney pero sigue manteniendo esos pequeños pero persistentes factores que hacen que su subversión decaiga un poco y no sea del todo contrahegemónica, sumando elementos convencionales de la Industria Cultural que tanto dice detestar.

Argumento:

Barbara y Adam Maitland viven en Nueva Inglaterra y son el típico matrimonio al que le gusta ser aburrido. Tienen planeadas pasar sus vacaciones en su casa tranquilamente pero, tras ir al pueblo en busca de materiales para la construcción de la maqueta de Adam, sufren un accidente automovilístico.

*Al regresar a su casa, tardan un tiempo en darse cuenta que están muertos y, tras descubrir un libro llamado **Manual para los recientemente fallecidos**, empiezan a notar que su vida como no-vivos no es tan sencilla como imaginarían: por ejemplo, no pueden salir de su casa porque, si lo hacen, se transportan a un desierto que es recorrido por gusanos que se los quieren comer. Por si fuera poco, encuentran muy difícil leer el libro, al que lo comparan constantemente con una guía para construir un estéreo.*

Sin embargo, pasa algo peor: una familia compra su casa y se muda junto a toda su extravagancia: Charles Deetz, un empresario neoyorquino que va en busca de paz y tranquilidad está casado con Delia, una singular artista con ataques histéricos que resultan insoportables para su hija, Lydia, una adolescente gótica que ve a su vida como un cuarto oscuro. Al exótico grupo, se les suma Otho: un decorador que comparte los mismos gustos que Delia al querer reformar la casa.

Cuando empieza la mudanza, el pánico se apodera de los Maitland porque se dan cuenta de su excentricidad. Desde su ventana, observan y se percatan que, aparentemente, la joven Deetz puede verlos. Ella empieza a indagar sobre los anteriores dueños y se entera que fallecieron, por lo que intenta entrar al ático con una llave maestra pero Adam, del otro lado de la puerta, la detiene.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Escondidos en el ático, la pareja se desespera porque no sabe qué hacer, hasta que ven una propaganda de un bio-exorcista llamado Betelgeuse, ofreciendo la solución: echar de una vez por todas a los vivos. Pero el problema es que no cuenta con una instrucción explícita sobre cómo llamarlo.

Al darse cuenta que la familia invasora no los puede ver y, por ende, no pueden asustarse, Barbara y Adam van al Más Allá para buscar ayuda pero se encuentran que deben esperar a ser atendidos en una oficina por la trabajadora de su caso, Juno. Allí se cruzan con otros fallecidos: todos con la piel o vestimenta de colores vivos y alegres, esperando aún con las causas de su muerte físicamente evidentes.

Cuando finalmente Juno los recibe, ella les dice que son fantasmas y que deben hacer lo básico para espantar a los vivos. Por otro lado, les advierte sobre Betelgeuse (a quien se convoca llamando tres veces su nombre): solía ser su ayudante pero se transformó en un descarriado que sólo atrae problemas por no conocer los límites.

Al volver a su casa de Nueva Inglaterra, ahora renovada con una decoración monótonamente gris, fría, casi sin personalidad (habiendo pasado tres meses afuera), Adam y Barbara utilizan sábanas y empiezan a hacer ruidos para asustar a la familia: Charles piensa que se trata de su hija, por lo que no lo toma muy en serio; Delia, dormida, los intenta apagar con un control remoto; Lydia, creyendo que es un juego de sus padres, les toma fotografías instantáneas pero, al ver una, se da cuenta que la pareja está flotando, por lo que considera la verdad, que se trata de fantasmas.

Ellos se descubren ante ella quien les cuenta que, en su ausencia, había visitado el ático y leído su manual; así como también que su familia no iba a irse, perdiendo el dinero que les había costado la propiedad. Sin embargo, intenta ayudarlos hablando con sus padres sobre la casa estando embrujada pero no logra que le crean.

Finalmente, los Maitland deciden contactar a Betelgeuse pero se encuentran con que es un fantasma perverso e irrespetuoso que no conoce ningún tipo de límite por lo que deciden no contratarlo, dejándolo furioso. Los Deetz, por su parte, organizan una cena con los asesores del arte de Delia y se interesan cuando Lydia les cuenta que en la casa hay fantasmas. Su madre intenta cambiar de tema pero no lo logra, a lo que se suma que, de repente, todos empiezan a cantar y bailar, poseídos, al ritmo de una canción de Harry Belafonte.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Al principio asustados por esa situación pero luego entretenidos, tanto la familia como los invitados le piden a Lydia que haga bajar a los difuntos para conocerlos pero Barbara y Adam no lo hacen por sentir que su idea de espantarlos, no funcionó. Los agasajados, entonces, creen que se trata de un engaño y se van, dejando a los Deetz y a Otho bastante ofendidos por lo que suben al ático a buscarlos pero no los encuentran. Allí, el decorador ve el manual y lo roba.

Cuando están volviendo a sus habitaciones, aparece un enojado Betelgeuse en forma de serpiente y los ataca: tira a Charles y a Otho desde el primer piso y espanta a Delia y a Lydia, por la cual se interesa románticamente. Barbara aparece en el momento justo, repitiendo nuevamente tres veces el nombre del fantasma para hacerlo desaparecer.

En el desván, ella y su esposo discuten con el bio-exorcista quien se justifica diciendo que hacía su trabajo y les cuenta de su interés en la joven hasta que, la aparición de un edificio con chicas-fantasmas lo distrae. Este elemento, según se devela después, fue idea de Juno, quien, tras convocarlos, reta a los Maitland no sólo por haber llamado a Betelgeuse, sino por dejar que les robaran el manual y que les sacaran fotos, exponiendo así a todos los muertos.

Mientras tanto, en el mundo de los vivos, Otho en posesión del manual, les dice que puede convocar a los muertos, por lo que Charles decide llamar a su jefe y a su esposa para lograr una inversión en lo que sería un parque de diversiones de lo sobrenatural. Lydia, sintiéndose incomprendida, quiere suicidarse.

Juno, en el Más Allá, incita a la pareja para que sea más aterradora, lográndolo tras unos retoques grotescos en sus caras. Sin embargo, ellos están cada vez más inseguros de querer echar a Lydia y su familia de sus vidas... o muertes, mejor dicho.

Por su parte, la joven Deetz va a despedirse de los fantasmas y se encuentra con un diminuto Betelgeuse, sentado en la miniatura ciudad construida por Adam. Él intenta convencerla que lo deje salir por lo que empieza un juego de adivinanzas hasta que ella repite dos veces su nombre pero llegan unos transformados Maitland que la asustan pero previenen que diga el nombre una última vez. Barbara le dice que, al final, quieren que se queden y que no debe suicidarse pues la muerte no facilita las cosas.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Cuando el jefe de Charles arriba a la casa con su esposa, Otho propone una especie de juego de la copa con la ropa de casamiento de Barbara y Adam, con el fin de invocar a los fantasmas. Primero, ella desaparece del ático y aparece dentro de su vestido, empezando a envejecer de a poco mientras su cuerpo flota; luego, él rellena su traje y empieza a hacer lo mismo que su esposa. Lydia comprende: los están matando.

Sin embargo, como Otho no sabe qué hacer, la joven decide pedirle ayuda a Betelgeuse, quien acepta pero sólo si ella se casa con él, a lo cual accede resignada. El fantasma aparece con un sombrero de calesita y unos brazos en forma de martillos, que los utiliza para golpear el piso y hacer volar a unos sorprendidos jefes de Charles.

Los Deetz están asustados y más aún cuando ven a Otho huir. Betelgeuse termina el calvario de los Maitland y, tras sentir que cumplió con su pacto, viste con un vestido rojo a Lydia e inicia la ceremonia de casamiento. Cada vez más recuperados, Barbara y Adam intentan frenar al bio-exorcista mediante la repetición de su nombre pero no tienen mucho éxito: él se transforma en una miniatura que debe correr por su maqueta en un camión de juguete para golpear a Betelgeuse en el pie y, por lo menos distraerlo; ella es transportada al desierto con los gusanos de arena, logrando subirse a uno y dirigirlo a la casa, en donde se traga al fantasma.

El tiempo pasa y Lydia va al colegio. Al volver a su casa, es recibida por Adam y Barbara que la felicitan por sus buenas notas y la dejan bailar flotando al ritmo de "Jump in the line". Charles, por su parte, lee un nuevo manual sobre la convivencia pacífica entre vivos y muertos, mientras que su esposa hace esculturas del bio-exorcista.

En el Más Allá, Betelgeuse aguarda ser atendido pero debe esperar, literalmente, que pasen millones de fantasmas hasta su turno, por lo que engaña a un brujo para cambiarle el papel con el siguiente número. Éste, enojado, le tira un polvo a la cabeza haciéndole que se le reduzca.

Beetlejuice escena a escena

Como en el capítulo anterior, en esta sección se tratará de disecar lo más meticulosamente posible el relato dentro de **Beetlejuice** para demostrar no sólo que

contiene uno, sino también los distintos elementos característicos tanto del cine de Tim Burton, como sus cada vez crecientes raíces de su influencia de Disney.

Para empezar, algo que no se mencionó en el capítulo anterior pero sí es digno de ser recordado es que en el relato cinematográfico no se le permite al espectador una variación en el ritmo de la lectura: siempre es la misma y eso está relacionado no sólo con la duración de la película sino también con el ritmo que su director le da en el guión y filmación. En este caso, si bien el relato de la cinta transcurre en un plazo de más de tres meses (cabe recordarse que ese es el tiempo en que los Maitland estuvieron afuera de su casa, mientras esperaban que Juno los atendiera); la película en sí sólo dura una hora y 32 minutos.

Por otro lado, es evidente que se trata de una sucesión de acontecimientos cerrados, o sea que tienen inicio y fin. Si bien es discutible respecto al final, la escena en que se demuestra que Betelgeuse no está muerto, el nudo principal es resuelto y de una manera feliz: los Maitland, al principio perturbados por la mudanza de otra familia y, tras intentos frustrados de echarlos, deciden vivir pacíficamente con Deetz.

Respecto a las unidades escénicas que componen al relato cinematográfico antes explicadas por Pulecio Mariño, en **Beetlejuice** se encuentran las siguientes:

1. **Escena de presentación:** en este caso, se trata no sólo de la primera aparición del matrimonio Maitland y su accidente que deriva en su muerte; sino también de la mudanza de los Deetz y la caracterización de cada uno de los personajes: Charles en busca de tranquilidad, Delia estando histérica respecto a la remodelación de la casa y Lydia, incomprendida, paseándose vestida de negro y declarándose rara e inusual. Asimismo, dentro de esta categoría se encuentra la determinación de Barbara y Adam de tratar de echarlos de su casa.
2. **Escena de descripción:** mezcladas con los segmentos de la presentación, estas escenas son fácilmente ubicadas no sólo al principio, momento en el que la cámara recorre (a través de un *travelling*) la maqueta/ciudad de Adam, sino también en la visita de la pareja al pueblo, determinando de esa manera el contexto.
3. **Escena de transición:** a diferencia de la película anterior, en ésta no se encuentran escenas específicas de transición: todo lo que ocurre, por más mínimo que sea, tiene una función dentro del relato. Tal vez se puede tomar el segmento de una y es aquella en el que el matrimonio va a su tienda (cerrada

por vacaciones) en busca de unos materiales para la maqueta. Allí, Adam se encuentra con un barbero que se pone a hablar solo. Sin embargo, es esa salida la que deriva en el posterior accidente que termina con sus vidas, por lo que no se puede tomar a todo el fragmento como ejemplificación de este tipo.

4. **Escena de acción:** hay mucha acción en toda la película pero, tal vez, los ejemplos más ilustrativos son aquellos en que Betelgeuse aparece y *trabaja*. Y no sólo en el momento de su introducción a la trama en el cementerio, sino también está el caso en que se transforma en serpiente para asustar a los Deetz y, por el otro, se recuerda a la escena del casamiento, en el que él se transforma en una atracción viviente para, por un lado, alejar al jefe de Charles y, por el otro, lograr su objetivo de quedarse con Lydia. Esta escena se resuelve cuando Barbara, guiando a un gusano del desierto que aparece cuando un muerto abandona su casa, logra que Betelgeuse sea comido, dejándolos de una vez por todas, en paz.
5. **Escena de teatralización:** para este aspecto, se rememoran las escenas tanto familiares (las cenas de la familia Deetz en que Lydia insiste sobre la presencia de los fantasmas) como las reuniones laborales, ambas girando sobre la temática de la casa embrujada.
6. **Escena de conclusión:** como se mencionó en el argumento y al principio del capítulo, esta cinta cierra con un pacto de convivencia pacífica entre los vivos y los muertos, cada uno dedicándose a lo que le parece más oportuno. Por un lado, Adam sigue construyendo su maqueta con la ayuda de las fotos que Lydia toma del pueblo; ella se adapta a su vida mezclándola con un poco de magia del Más Allá; Barbara limpia la casa y se divierte con su esposo; Charles aprende sobre el mundo de los muertos mientras descansa tranquilamente; Delia continúa esculpiendo pero, esta vez, sobre el bio-exorcista; y Betelgeuse, tras ser comido por el gusano de la arena, permanece en el mundo de los muertos, esperando una eternidad para ser atendido en una oficina llena de difuntos.

Como sucedía con **Frankenweenie**, en **Beetlejuice** hay escenas de la clasificación de Pulecio Mariño que no tienen representación alguna: por un lado, la **subjetivación** representada en sueños, *flash-backs* o *flash-forwards*, y por el otro la **explicación**, cuyo protagonismo aparece, principalmente, en películas de género policial.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Ahora bien, respecto a las temáticas y recursos abordados en esta producción, es también llamativa la presencia del *happy-ending* otorgado a partir de la aceptación de los diferentes, los muertos, que pasaron a formar parte de la familia de los vivos.

Sin embargo, y a diferencia de la cinta anterior, *Betelgeuse*, el excluido por excelencia, está en una situación diferente: por un lado continúa con su marginalización ya que no le es permitido continuar en el mundo de los Deetz mientras que, por el otro, se convierte en un fantasma cualquiera que debe esperar su turno para ser atendido en la oficina del Más Allá.

Un punto a tomar en cuenta es el ya mencionado tema del matrimonio: ¿por qué *Betelgeuse* plantea que esa es su solución para salir del mundo de los muertos? ¿Por qué, tras no demostrar ningún sentimiento bondadoso ni amable, de repente se enamora de Lydia a primera vista y quiere casarse con ella? En toda la producción, ambas preguntas no encuentran una respuesta y, sin embargo, siguen resonando en la voz de los críticos. Probablemente, la aparición del amor y una potencial debilidad del hasta entonces no-humano fantasma, son necesarios para la conclusión del proyecto.

Algo que también llama la atención es el cambio radical de Barbara y Adam respecto a querer sacar a los Deetz de su casa: si bien en ciertos momentos tienen dudas (principalmente, por su creciente cariño hacia Lydia) cuando le comunican a la joven sobre su decisión, todavía están físicamente dispuestos a espantarlos con su mejor repertorio. Pero, otra vez, es necesario recordar ciertas inconsistencias en un guión definido por el propio Burton como *absurdo*.

Ahora bien, evidentemente, la película es rara. No sólo por sus personajes, sino también por su narración que, si bien presenta un nudo y lo cierra, deja cuestiones abiertas como para la libre interpretación (ya que, hasta la actualidad, no cuenta con ninguna clase de secuela³³⁰). Y, a pesar de sus características sombrías y hasta algo terroríficas, tiene un éxito que ni la propia productora lo espera. Eso, según Marcos Arza demuestra que, poco a poco, la *worldview* del director va tomando forma y generando peso en la industria pues "*era evidente que la enorme fuerza visual y los*

³³⁰ Sin embargo, cabe mencionarse que, en la década de los noventa, se empieza a producir una serie de televisión homónima (que dura dos años en el aire, de la mano de ABC y FOX) con *Betelgeuse* y Lydia como protagonistas. A pesar de esta primordial coincidencia protagónica, hay una enorme diferencia entre el filme y los dibujos animados basada principalmente en que, mientras el bio-exorcista es casi el malo de la película burtoniana, en su adaptación no sólo es amigo de la joven Deetz sino que también es quien la lleva entre ambos mundos a su antojo. Por otro lado, tanto los Maitland como Juno directamente no existen en la nueva ficción.

estrambóticos personajes de los filmes de Burton hacían de éste un soplo de aire fresco dentro del homogeneizado cine norteamericano".

La funcionalidad de Beetlejuice

Si se la compara a **Beetlejuice** con otra producción sea o no de Tim Burton, llama poderosamente la atención que todo en su relato (o la mayoría de las cosas) es funcional. Claro está que siempre es así, pero en algunos casos, más de un espectador se queda con la duda sobre si X escena o X diálogo en realidad aporta algo o simplemente rellena. En esta producción, más allá de la cuestión del casamiento, hasta el más mínimo detalle ayuda a que el relato se cierre y no deje nada afuera. Esto es, hablando cinematográficamente y no refiriéndose a la duda argumental sobre el final.

Retomando, una vez más, a Propp y sus funciones, consideradas las **distribucionales** de Barthes, se tomará a la pareja protagónica como los héroes del relato, haciendo un paralelismo entre cada accionar de ellos y las categorías del autor ruso:

1. *Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa:* la pareja Maitland, tras empezar sus vacaciones, dejan su casa por un tiempo para ir al pueblo en busca de materiales para la maqueta de Adam. En el camino de vuelta, sufren el accidente que termina con sus vidas.
2. *Recae sobre el protagonista una prohibición:* este aspecto se puede ver reflejado en la imposibilidad que sufren ambos de abandonar su hogar.
3. *Se transgrede la prohibición:* a pesar de no poder hacerlo, en dos ocasiones Adam y Barbara salen afuera de su casa y se encuentran en un desierto con gusanos de arena que intentan comerse a los muertos.
4. *El agresor intenta obtener noticias:* Betelgeuse lee los obituarios para saber no sólo quién falleció sino también la situación en que se encuentra.
5. *El agresor recibe informaciones sobre su víctima:* En el periódico de los muertos, el bio-exorcista encuentra a la reciente fallecida pareja y decide hacer algo al respecto.
6. *El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes:* mediante la aparición en un anuncio televisivo (muy parecido a los de

Sprayette), Betelgeuse ofrece la solución a los problemas de los Maitland: él es capaz de echar a los vivos de la casa. Su objetivo es el de volver al mundo que lo marginó.

7. *La víctima se deja engañar y ayuda a su enemigo a su pesar:* Adam y Barbara, tras su intento fallido de asustar a los Deetz e ignorando las advertencias de Juno, convocan a Betelgeuse y son trasladados al cementerio de la maqueta de Adam. Allí, desentierran al fantasma pero, al darse cuenta que es un perverso, deciden no contratarlo, cuestión que enfurece al bio-exorcista.
8. *El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios:* mientras que el matrimonio se esconde de los Deetz, Betelgeuse hace su aparición y arroja del primer piso a Otho y a Charles, asustando al mismo tiempo a Delia y a Lydia.
9. *Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir:* Lydia, espantada por lo sucedido, le grita a Barbara, preguntándole por qué está haciendo eso.
10. *El héroe-buscador acepta o decide actuar:* tanto Barbara como Adam, deciden que no necesitan más la ayuda de Betelgeuse, quien sigue rondando su maqueta en miniatura.
11. *El héroe se va de su casa:* Juno los convoca a ambos al Más Allá.
12. *El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico:* la trabajadora de su caso, los cuestiona por su falta de aplicación respecto a los sustos, además de reclamarles por su descuido, exigiéndoles que echen a la familia de la casa por sus medios.
13. *El objeto mágico pasa a disposición del héroe:* Barbara y Adam notan que pueden transformar sus caras a su gusto, por lo que deciden agrandarlas y modificarlas de manera grotesca para lograr la finalidad de asustar a los Deetz de una vez por todas.
14. *El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del objeto de su búsqueda:* al volver a su casa, a pesar de su metamorfosis, cambian de parecer y deciden convivir pacíficamente con los vivos. Sin embargo, un hechizo de Otho los transporta abajo en donde empiezan a morir.

15. *El héroe y su agresor se enfrentan en un combate:* Betelgeuse, con la ayuda de Lydia, vuelve a aparecer, atacando a los visitantes de los Deetz pero frenando el hechizo que hacía desaparecer a los Maitland.
16. *El agresor es vencido:* tras intentar inútilmente pronunciar el nombre de Betelgeuse varias veces, Barbara consigue que un gusano de arena se lo coma.
17. *La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada:* si bien los Maitland no vuelven a la vida, consiguen vivir tranquilamente en su casa.
18. *El falso héroe o el agresor, el malvado queda desenmascarado:* los Deetz ya no responsabilizan al matrimonio por los accidentes sufridos a causa de Betelgeuse.
19. *El falso héroe o el agresor es castigado:* en el Más Allá, Betelgeuse intenta seguir engañando por lo que le roba su número a un brujo, con tal de ser atendido con rapidez. Sin embargo, el brujo le lanza un hechizo que hace que su cabeza se reduzca.
20. *El héroe se casa y asciende al trono:* si bien no hay casamiento ni trono al que ascender, se puede decir que todos los personajes (menos el *malo*) quedan en una situación de felicidad y conformidad, teniendo en cuenta su situación inicial.

Tras este análisis, se tiene que tener en cuenta a la subdivisión dentro de la categoría de las funciones. Por un lado, las **cardinales** pueden ser identificadas en los siguientes momentos:

- ☉ Evidentemente, la muerte de los Maitland inician el nudo del relato ya que se crea la incertidumbre sobre cómo la pareja se tomará la noticia de su fallecimiento y qué pasará con su casa, la cual intenta ser vendida a toda costa.
- ☉ Hay una breve incertidumbre, asimismo, que se cierra al comienzo de la historia: cuando Barbara y Adam vuelven a su casa tras el accidente, no sólo ellos pero también los espectadores, piensan que sobrevivieron de alguna forma. Sin embargo, mediante pequeñas pistas, llegan juntos a la misma conclusión sobre que el choque terminó con sus vidas.
- ☉ La mudanza de los Deetz, por otro lado, es una representación de una función cardinal por complejizar la intriga en el relato al presentar unos personajes tan opuestos a los anteriores dueños de la propiedad.
- ☉ Lydia, al ver a los fantasmas por una ventana, empieza a crear su propia historia protagónica con ellos, al iniciar una búsqueda de respuestas: si eran los antiguos dueños, cómo fallecieron, por qué estaban en el ático, etc. Cabe

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

recordar que sus inquietudes aumentan al estar detrás de la puerta y escuchar no sólo la publicidad de Betelgeuse sino también ver una luz verde, aquella que transporta a los Maitland al Más Allá.

- ☉ Respecto al bio-exorcista, su incertidumbre se abre al ser convocado por Barbara pero, al no dejar que realice el trabajo, despiertan su ira que repercutirá en la familia viva.
- ☉ En relación a los cierres, pequeños ejes se van cerrando a lo largo de la trama: la aceptación de Lydia de los fantasmas tras fotografiarlos; la de los Maitland respecto a la convivencia pacífica (decisión tomada dos veces ante el hechizo que los obliga a manifestarse ante los vivos); la desaparición de Betelgeuse, etc.

Ahora bien, como se mencionó anteriormente, dentro de estas funciones hay otras cuyo objetivo se cumple al rellenar los espacios narrativos, siendo complementarias de las recientemente descritas. Estas funciones son las **catálisis**:

- ☉ Uno de los ejemplos de ellas se encuentran al principio de la película, cuando, tras darse cuenta que estaban muertos, Barbara y Adam están durmiendo, ella en el aire.
- ☉ Por otro lado, la propia mudanza de los Deetz cumple este rol porque refleja solamente, las distintas actitudes de la familia respecto al desgano de los trabajadores que transportan sus muebles. Asimismo, dentro de este fragmento, se halla un accidente en el que atrapan a Delia dentro de una de sus esculturas.
- ☉ Más adelante, Otho y Delia recorren uno a uno los cuartos en búsqueda de inspiración para redecorarlos. Si bien son semi-interrumpidos por los fantasmas que intentan asustarlos, al no verlos no se produce el efecto deseado.
- ☉ Por otra parte, la película introduce a Charles realizando llamadas telefónicas de negocios a New York, evidenciando que, a pesar de haberse mudado, aún busca ganarse la vida de alguna forma.
- ☉ Asimismo, la familia Deetz aparece en más de una ocasión cenando (e inclusive quejándose de la comida que pidieron vía *delivery*), intentando desayunar (como sucede con Charles durante la mudanza) o cocinando para sus visitas.
- ☉ Los Maitland, por su parte, también forman parte de una de estas escenas, al demostrar que quieren seguir con sus anteriores vidas: Adam intenta continuar

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

la construcción de su maqueta mientras que Barbara, frustrada, desea poder limpiar un poco.

- ☉ Al final de la película, Lydia aparece en la escuela, hecho que refleja que pasó un tiempo entre lo sucedido anteriormente y esa actualidad.

Habiendo mencionado las funciones distribucionales, ahora es el turno de las **integradoras**. Para empezar, los **Indicios** están más fuertemente representados en esta película que en la anterior. Cabe recordar que ellos se completan cuando se llegan al nivel de un personaje o de la narración, remitiendo a un carácter, sentimiento o atmósfera. En este caso, los ejemplos son los siguientes:

- ☉ Respecto al clima, tanto al principio como durante el principio de la estadía de los Deetz, el cielo despejado se hace presente. Sin embargo, en situaciones tales como la vuelta a la casa por parte de los Maitland tras el accidente y su posterior invocación para que se manifiesten ante el grupo de los vivos, ambas situaciones relacionadas con la muerte, el tiempo cambia y unos truenos y rayos interrumpen la escena, cambiando el ambiente narrativo hacia el suspenso.
- ☉ Otra situación creadora de suspenso es un efecto creado dentro de la película: en el momento en que Juno les cuenta a Barbara y Adam sobre quién es Betelgeuse, el humo de su cigarrillo se expande y las luces bajan, creando un contexto de intriga que es notado por la misma señora Maitland, quien observa alrededor de su trabajadora, en busca de la causa de ese cambio ambiental.
- ☉ En relación a los personajes, la vestimenta cobra un rol importante al revelar las características de los personajes: mientras que Charles mantiene un estilo informal, Lydia y Delia expresan su extravagancia y *worldview* en sus oscuras ropas, sombreros llamativos y maquillaje. La joven Deetz, asimismo, mediante su oscuro vestuario, muestra sus sentimientos respecto a su vida, los cuales exterioriza en una carta de despedida.

Por su parte, los Maitland son representados de manera plana y sencilla, casi aburrida, lo cual, también, refleja gran parte de sus personalidades. Betelgeuse opta por un vestuario desalineado y sucio pero, lo más relevante, es uno de los últimos trajes que lleva: uno a rayas negras y blancas, que expresa su estado de marginalidad, de preso y atado al mundo de los no-vivos.

Por otro lado, respecto a las **Informaciones**, la secuencia inicial en la que se muestra a Winter River (en Nueva Inglaterra) y sus alrededores, cita un espacio en el que transcurrirá la acción. Éste es acompañado, asimismo, por la visita de los Maitland al pueblo para conseguir sus materiales: distintas imágenes del auto, el recorrido y la charla con los vecinos, indican un contexto específico.

Respecto al tiempo, sucede algo diferente: la historia puede transcurrir en cualquier tiempo de los últimos 50 años. Tanto Adam como Barbara expresan ser aburridos y tranquilos, por lo que no resultaría extraño que no cuenten con artefactos de demasiada tecnología: no los necesitan. Sin embargo, cuestiones como el modelo de los autos, la vestimenta y costumbres de los Deetz (que sí son gente de ciudad), la música que escuchan en todo momento, denotan un tiempo específico: la década de los 80.

Los personajes y su accionar

Todo relato cuenta con personajes o actantes, sin ellos sería imposible narrar algo porque se trataría de una mera descripción. De hecho, hasta el momento, todas las situaciones en que no se involucra ninguno, se tratan de contextualizaciones, como sucede con la secuencia inicial en la que el espectador aprecia el pueblo/maqueta del pueblo en el que está la casa de los Maitland.

Para Burton como para cualquier director, este es uno de los elementos más importantes de todas sus historias ya que, si bien él crea los personajes, tiene que dar en el clavo con los actores y todos los colaboradores para llevar adelante su idea inicial: *"la gente se disfraza y se permite ser un poco más atrevida, se convierte en otra cosa. Ése es uno de los aspectos del cine que siempre he disfrutado, la transformación de la gente. Para **Beetlejuice** queríamos que pareciera que Michael [Keaton] había salido de debajo de una roca, por eso tiene musgo y moho en la cara"*³³¹.

De hecho el maquillaje cumple un rol importante en esta cinta y no sólo porque ganó un Oscar, sino porque Burton muestra su *worldview* respecto a la muerte en un colorido Más Allá, donde los muertos con que se encuentran Adam y Barbara reflejan sus muertes físicamente: un hombre con un pollo atravesado en el cuello; otro con un traje de buceo y un tiburón prendido de su pierna; la asistente de un mago partida a la mitad; etc.

³³¹ Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op. Cit.

De hecho, la mayoría de los críticos están de acuerdo en que una de las mejores desarrolladas características de su cine se basa en la creación de personajes no sólo queribles, sino también identificables en distintos aspectos de su vida y la de los espectadores, quienes seguramente, en algún punto de su vida, también se sienten como marginados o excluidos de la sociedad por algún motivo. Debido a esto, su relato es interesante: *"en el caso de Burton, no es el relato el que arrastra a los personajes, sino que estos, mediante sus encuentros, sus enfrentamientos, sus alianzas, sus juegos comunes o contradictorios, construyen una narración que cabe entera en lo que les ocurre"*³³².

En **Beetlejuice** los actantes tienen más que un rol importante, al ser los responsables de darle sentido a un mundo en el que, aparentemente, todo es posible:

☉ **Barbara:** es curioso que hasta ahora no se haya mencionado pero el rol de ella es muy parecido al de la mamá de Victor en **Frankenweenie**. Es una esposa preocupada, afectuosa y que se encariña de inmediato con Lydia. De hecho, apenas la conoce, intenta compartir lecciones de vida con ella diciendo cosas como *"Yo a tu edad..."*. En similitud con los personajes femeninos de Disney, tiene una creciente preocupación por la limpieza: es más, se frustra porque el desván está lleno de polvo pero no puede hacer nada al respecto ya que la aspiradora se encuentra en el garaje. Sin embargo, al final del relato, es ella la que transforma su situación (al menos por el momento) y manipula al gusano de arena para que coma a Betelgeuse.

☉ **Adam:** a diferencia de su esposa, él es el primero en decir que no deben preocuparse por nada. De hecho, ni lo hacía cuando estaban vivos: preocupado únicamente por construir su maqueta, él manda a Barbara a que lidie con una conocida vecina que quería vender su casa a toda costa. En general, Adam no tiene un protagonismo por fuera de su esposa, a quien le consulta por cualquier paso a seguir. Y, a pesar de todo, en el final del relato, tanto Barbara como Lydia, dependen de él para que la *magia* funcione.

Éste es uno de los personajes más aburridos de la historia y tiene que ver, como se mencionó, por la no identificación del actor con el rol.

Más de un crítico encuentra dificultades narrativas en la pareja protagónica, los cuales son vistos como planos, pero Burton entiende que esa es la única forma de

³³² De Baecque, Antoine: Op. Cit

hacer funcionar al resto del relato: "*para mí, lo esencial en ellos es que son gente a la que le gusta ser aburrida. Son como aquellos personajes blandos de las películas antiguas que están pidiendo que se les vacile un poco, que se les dé marcha. [...] Si no tienes esos personajes blandos para potenciar a Beetlejuice y los personajes del Más Allá, no habría sido igual*"³³³.

- ☉ **Betelgeuse:** el bio-exorcista exiliado del mundo de los muertos pero tampoco aceptado en el de los vivos. Su personalidad no conoce los límites por estar constantemente gritando, haciendo trucos e intentando propasarse con Barbara apenas la conoce. Es grosero, degenerado, grotesco, con un gusto macabro respecto a asustar (si la gente muere en el proceso, le es indiferente) y es capaz de hacer cualquier cosa con tal de lograr sus objetivos, hecho demostrado con la manipulación de Lydia y el constante freno a los Maitland para lograr casarse y ser, finalmente, libre.
- ☉ **Lydia:** dentro de su familia es la marginada, la rara, la racional. Se viste de negro y expresa frases como "*Toda mi vida es un gran cuarto oscuro*" que reflejan un nivel de miseria e incomprensión por parte de sus padres, a quienes parece no importarles lo que ella tenga que decir (por ejemplo, cuando la ignoran en el momento en que ella decide contarles lo de los fantasmas). Una característica en ella es la presencia de ojeras: la mayoría de los héroes burtonianos, cuentan con ellas. Por otro lado, es la única de su familia lo suficientemente *rara e inusual*, o con mente abierta, que es capaz de aceptar a los Maitland tal como son, sin importar si están vivos o muertos.
- ☉ **Delia:** si hay palabras que identifique a la madrastra/madre de Delia es *histérica* y mandona. En la presentación de su personaje, tiene un ataque de ira que descarga contra su esposo ("*Charles, no voy a dejar de vivir y respirar arte sólo porque tú necesitas relajarte. Estoy aquí contigo. Voy a vivir en este pozo infernal contigo, pero tengo que expresarme. ¡Si no me dejas destripar esta casa y hacerla mía, me voy a volver loca y te voy a llevar conmigo!*"), actitud que se repite ante cualquier situación que no quiera comprender. Su arte son pedazos de piedra tenebrosamente esculpida y sin un sentido aparente (inclusive su propio jefe le dice que invertir en ella es una pérdida de dinero) pero a ella le gusta exponer su extravagancia no sólo en ropa y sombreros llamativos (en una cena, usa lo que parece ser guantes de seda atados en su

³³³ Burton, Tim: Op. Cit.

cabeza), sino también en la decoración, que la encuentra tan necesaria como su asesor, Otho.

Si bien al principio no cree en los fantasmas, tras ser poseída por ellos y ver una oportunidad de dinero, decide aceptarlos y obligarlos a *actuar* para ella y su grupo de invitados.

- ☉ **Charles:** según se cuenta en el relato, es él quien elige la casa de los Maitland para escapar de New York. Sin saber cómo, intenta buscar paz y tranquilidad observando aves, leyendo revistas o simplemente tomando una taza de café. Es el polo opuesto de su esposa por lo que, a veces, se pone del lado de Lydia (respecto a la decoración, por ejemplo), prometiéndole hacer de la casa un lugar menos miserable para ella. Sin embargo, deja que Delia le diga qué hacer y respeta su extravagancia.
- ☉ **Otho:** es contratado por Delia, con quien comparte la extravagancia, para ayudarla a redecorar la casa pero, según cuenta, también es conocedor de lo sobrenatural, por lo que se interesa de inmediato en la historia de fantasmas de Lydia. Sin embargo, termina siendo un cobarde que abandona a la familia e intenta huir en las dos ocasiones que se enfrentan a Betelgeuse.
- ☉ **Juno:** la trabajadora del caso de los Maitland, que supuestamente puede ser contactada tres veces cada 125 años. Su rol es el de resolverles inquietudes respecto a su nuevo estado como muertos. Con un cigarrillo siempre encendido, les apremia para que echen a la familia viva y les advierte sobre Betelgeuse, su ex ayudante.
- ☉ **Jefe de Delia y su pareja:** el inversor de la señora Deetz va a cenar a la nueva casa de ellos junto a su esposa y son poseídos por los Maitland, haciendo que, en conjunto al resto del grupo, bailen al ritmo de una canción. Ambos quedan impresionados por ello pero, al ver que los fantasmas no quieren bajar, consideran la situación como un engaño y se van, diciendo que el arte de Delia también es una mala inversión.
- ☉ **Maxie y Sarah:** el jefe de Charles y su esposa viajan desde New York para conocer a los Maitland ya que son fanáticos de lo sobrenatural. Consideran a Charles como un idiota pero, como él, no quieren perder la oportunidad de ganar una fortuna con un parque de atracciones con fantasmas. Durante la invocación, se inquietan al ver que funciona y pueden ver con sus propios ojos al matrimonio. Sin embargo, su actitud cambia cuando se encuentran con

Betelgeuse ya que se fascinan con sus transformaciones antes que éste los expulse de la casa.

- ☉ **Recepcionista de oficina:** en el Más Allá hay una ex «Miss Argentina» que atiende la ventanilla de la oficina en la que los Maitland consultan sobre qué hacer. Su rol es el de contarles no sólo que hay mucha burocracia del lado de los muertos, sino también que las muertes son individuales: según cómo fallezca uno, su apariencia se reflejará, o no, en ese otro mundo.
- ☉ **Jane:** teniendo un rol pequeño al inicio de la cinta, trabaja como vendedora de bienes raíces e intenta convencer a los Maitland que vendan su casa porque es demasiado grande para ellos. Asimismo, cuando fallecen, visita a los Deetz para entregarles la llave maestra que Lydia intenta usar en el ático. Es ella quien le cuenta a la joven sobre la muerte de los antiguos dueños.

Para ir cerrando este capítulo, el último nivel a analizar es el de la **Narración**. Cabe recordarse que Gérard Genette habla de distintas focalizaciones en relación a quién dice el relato, de dónde proviene. Sin embargo, en el cine es muy raro que se halle su originario por casi nunca tratarse del punto de vista de algún/algunos personajes específicos.

En el caso de **Beetlejuice**, se trata nuevamente de un **narrador no focalizado** o de **focalización cero** por mostrarse tanto los acontecimientos que le suceden tanto a Betelgeuse, Lydia, los Maitland y develar cuestiones que los personajes protagónicos no saben, como por ejemplo el robo del libro por parte de Otho, etc.

En relación a los espectadores, a pesar de tratar un tema como la muerte, el hecho de que se trate de una comedia y que, más allá de una caída o un susto sugerido no haya gran cantidad de elementos de terror, ayuda a que pueda ser recibida de igual manera por gente de todas las edades.

En síntesis...

Tim Burton es un autor y como tal siempre intenta reflejar su *worldview* respecto a diferentes temáticas. En el caso de **Beetlejuice**, el director expresa su visión respecto a la muerte y la diferencia entre ese mundo con el de los vivos: mientras el primero aparece lleno de colores y elementos arquitectónicamente extraños pero bellos, el segundo, tras ser modificado por Delia, se transforma en un lugar gris,

frío y monótono, casi sin decoraciones que demuestren algún grado de personalidad de sus integrantes.

De esta forma, Burton plasma una realidad que es creada en base a sus creencias, sus visiones que pretende que el espectador vea y las entienda. Tal como afirma De Baecque, *“su verdad es, esencialmente, una cuestión de fidelidad a sus principios así como a las proyecciones mentales nacidas de su imaginario infantil. De tal modo que en vez de la palabra «dirección», que suele definir el trabajo esencial del cineasta, preferimos «fabricación»: es la fábrica de Tim Burton”*³³⁴, porque él es un fabricante, como se verá en el resto de sus películas. Si bien algunas son basadas en novelas o poemas, el universo que las acompaña tiene el sello personal suyo.

Tras el análisis de los personajes, escenarios, narración, escenas y elementos funcionales, se puede ver, una vez más, que el director refleja en esta producción, mediante sus recursos y formas únicas de hacer cine, una *worldview* propia. Sin embargo, no deja de llamar la atención la utilización de ciertos detalles algo incoherentes con el relato, como es el tema de la finalidad de Betelgeuse de querer casarse.

Por otro lado, si bien el rol de Adam está algo desatendido en el guión, también es cuestionable el de Barbara, cuya obsesión por mantenerse como ama de casa no puede no compararse con la de Cinderella en el clásico de Disney y el tema de que Delia sea, en realidad, la madrastra de Lydia también refuerza esa asimilación entre la propuesta de Burton y el mundo de Disney.

A pesar de ello, aún sigue predominando lo excéntrico, lo único e insólito en **Beetlejuice** y es por eso que la producción logra arrasar en la taquilla. Su originalidad parece *“ratificar la teoría de Burton de que el público puede aceptar películas que se salen de los convencionalismos de Hollywood. Lo raro era bueno, lo raro era aceptable, lo raro tenía éxito”*³³⁵.

En los próximos capítulos se verá si la fórmula continúa siendo exitosa o, como pronostica Cristina Peña Marín, si eventualmente se convierte en un elemento más de la industria cultural, estandarizando lo inusual y raro hasta transformarlo en un elemento más del montón.

³³⁴ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

³³⁵ Salisbury, Mark: Op. Cit.



CAPÍTULO VIII:

Edward Scissorhands

¿ el contraste entre lo hegemónico

¿ lo contrahegemónico

—Oh, ¿qué te pasó?
—No estoy terminado.

Diálogo entre Peg y Edward en
Edward Scissorhands (1990)

“Érase una vez un realizador de cine que se preguntaba cómo contar la historia de su infancia...”³³⁶ y, tras muchas consultas, decidió transformar un simple dibujo suyo acerca de un personaje que no podía tocar porque tenía tijeras en vez de manos; uno creativo y destructivo a la vez, a un proyecto en concreto. Esa historia es conocida no sólo como la más personal de Tim Burton, la más bella, sino también como una especie de autobiografía con elementos góticos e insurgentes respecto a lo estereotipado como *normal* en Hollywood. La película se llamó **Edward Scissorhands** (1990).

Ahora bien, desde **Beetlejuice** a esta nueva producción hay una separación de dos años, tiempo en el que el norteamericano dedica a realizar una superproducción para Warner Bros: **Batman** (1989). Los grandes jefes de la industria empiezan a notar que, tras los éxitos de **Pee-Wee’s Big Adventure** y la mencionada historia del bio-exorcista, Burton es un autor rentable. Debido a ello, deciden encargarle el proyecto que devolvería el protagonismo a los superhéroes perdido por una mezcla de censura y aburrimiento por parte del público.

El cineasta, como haría con todos sus proyectos, tiene que pelear por sus elecciones actorales ya que quiere que Michael Keaton interprete al millonario Bruce Wayne pero los fanáticos no están de acuerdo y el infierno se desata. Para huir de las presiones, Burton viaja a Londres a rodar la película y, tras finalizarla, la estrena en Estados Unidos, recaudando más de 500 millones de dólares.

Ese año, **Batman** se transforma no sólo en la película más taquillera, sino la más importante para la productora en toda su historia. Esto significa una consagración del director como uno de los “*más asombrosos, creativos y fascinantes de cuantos existían en el panorama cinematográfico del momento*”³³⁷.

Debido a ello, Warner quiere que Burton se dedicase a pleno a la pre-producción de la secuela pero el cineasta tiene otros intereses: le paga de su propio bolsillo a una autora para que escriba el guión de **Edward Scissorhands**, según sus

³³⁶ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

³³⁷ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

parámetros. Él presenta, entonces, esa propuesta a la Warner, que la rechaza por poseer una historia muy *sombría y radicalmente extraña*.

Posteriormente, y tras iniciar una productora en conjunto con Denise Di Novi (**Tim Burton Productions**), Burton consigue el apoyo de Twentieth Century-FOX de donde obtiene un "*magnífico contrato en el que se garantiza al director un total respeto a su guión, libertad a la hora de elegir el casting, las locaciones y un control absoluto, sin injerencias de ningún tipo, en fase de rodaje*"³³⁸.

De esta manera, se inicia el rodaje de una cinta que cuestiona todo convencionalismo y critica a una sociedad atemporal (aún cuando su relato se sitúa en una Norteamérica de la década de los sesenta) pero corriente en cualquier parte del mundo por tratarse de una empeñada en lo superficial, lo externo de las personas, originando etiquetas en función de su aspecto y expresando una extrema ceguera para con el interior de las personas.

Y lo que tal vez asusta a la Warner en su momento y luego inquieta a 20th Century-FOX es que "*el resultado final se alejaba de cualquier producto habitual de Hollywood*"³³⁹ y eso tiene que ver con la percepción del director respecto al mundo cinematográfico: si bien está integrado por *bichos raros*, según sus palabras, sigue siendo muy conservador y, al mismo tiempo, estrecho en lo que concierne a su *worldview*.

Edward Scissorhands, tal como lo plantea Marcos Arza, es un relato burtoniano al tratar sobre la incomunicación, el rechazo hacia los diferentes y la hipocresía que prima en una estancada e inmovilista Norteamérica. Por otro lado, lo que también forma parte del estilo del director son las mezclas de género: "*una película fantástica, pero dotada por momentos de un singular tono realista; una historia con toque de comedia, pero que no provocaba carcajadas; además, y para complicar definitivamente las cosas, su final era agridulce según las apreciaciones más optimistas, según la mayoría, el desenlace era directamente trágico*"³⁴⁰.

A partir de esta cinta, el director empieza, a través de sus producciones, a retratar cuentos para dormir, cuentos de hadas. El hecho de que su escena inicial sea Kim contándole a su nieta sobre *de dónde viene la nieve* no es casual: así Burton

³³⁸ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

³³⁹ Sánchez Navarro, Jordi: Op. Cit.

³⁴⁰ Ídem.

introduce al espectador a un universo donde todo es posible, donde hay buenos e inocentes así como malos e incomprensibles.

De hecho, y relacionándolo un poco a las temáticas de Disney, más de un autor encuentra similitudes entre **Edward Scissorhands** y, por ejemplo, **Pinoccio** (1940): el inocente *monstruo* o, para llamarlo de manera correcta, *freak*³⁴¹ de la película es ideado por un hombre cuya necesidad era la de crear a un ser humano con corazón de galletita para suplantar al hijo que nunca tuvo.

Entonces, *“lo que Burton propone con el personaje de [Vincent] Price es una versión contemporánea de Geppetto, el fabricante de juguetes que crea a la marioneta de madera Pinoccio [...] pero, a diferencia de lo que sucede en Pinoccio, la metamorfosis de Edward en un ser humano como cualquier otro se verá truncada debido al fallecimiento repentino de su creador, el cual deja inacabada a su criatura, desprovista de algo tan fundamental como son las manos”*³⁴².

Por otro lado, en distintos momentos de la película, más de un personaje le comenta a Edward que *conoce* a un doctor que puede ayudarlo a ser normal (aunque nadie se lo presenta) o el mismo personaje de Peg Boggs, la representante de Avon que lo saca de su aislamiento para llevarlo a su casa, se convierte en una especie de Hada Madrina ya que dedica gran parte de su tiempo en untarle cremas para eliminar las cicatrices ocasionadas por sus tijeras para que sea como cualquier otro vecino. En resumen, todos quieren que sea como un niño real, el objetivo que persigue Pinoccio desde su invención.

Asimismo, en comparación con otra producción infantil, la historia entre Edward y Kim retoma lo planteado en la historia de **The Beauty and the Beast** (1991). Sin embargo, a defensa de Burton, este relato cobra forma en las productoras de Disney recién un año después del estreno de **Edward Scissorhands**, aunque la historia es conocida desde hacía muchos años antes. Este cuento de hadas plantea una trama en la que una joven hermosa es obligada a permanecer atrapada en el castillo sombrío de

³⁴¹ Tal como afirma el crítico cinematográfico Santiago García, Jordi Sánchez Navarro explica, en sus textos que lo correspondiente para los personajes burtonianos no es que se los denomine monstruos, sino más bien freaks, por ser entendidos como un *“intermedio entre lo humano y lo monstruo, aunque se nos aparece menos distante de lo humano: [...] el freak sigue identificándose como humano; el monstruo en cambio se aleja de lo humano, existe más allá y pertenece al ámbito de lo siniestro, de lo que debe permanecer sin manifestar”*. En Sánchez Navarro, Jordi: Op. Cit.

³⁴² Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

una monstruosa bestia, a quien ella rechaza frontalmente para luego enamorarse de él. De hecho, lo mismo ocurre con los personajes burtonianos: tras encontrarlo como alguien desagradable que le causa espanto y rechazo, Kim termina teniendo sentimientos por el marginado e incomprendido *freak*, aún cuando sabe que nunca podrían tener un final feliz.

Y es la gran conclusión la que lo diferencia de una gran cantidad de historias para niños, historias donde la bondad prevalece y todo resulta bien para los héroes: “*a diferencia de lo sucedido entre la Bella y la Bestia, aquí no hay posibilidad de conjurar la maldición de la que es presa Edward, porque la maldición es el propio mundo que desprecia al monstruo sin mirar en su interior*”³⁴³. Allí es donde marca su *worldview* al respecto: las sociedades no son capaces de aceptar al diferente, al que no actúa ni se ve como ellos. El cierre se toma como una especie de resignación ante un mundo hipócrita y mediocre que es incapaz de ver más allá del aspecto físico.

A partir de esta película, el género fantástico del cineasta se irá poblando de personajes burtonianos que tienen mucho en común, aún cuando sus historias varíen. Como se verá a continuación, Tim Burton empieza a relatar cuentos de hadas protagonizados por sus apreciados marginados, apoyado por su singular visión y la utilización de recursos bizarros que, desde este momento en adelante, lo transformarán en un autor con todas las letras.

Argumento

La nieta de Kim no puede dormir y le pide a su abuela que le relate de dónde viene la nieve que, Navidad tras Navidad, cae en su barrio. La anciana obedece y menciona a unas tijeras y un inventor que vivía en el castillo del final de la calle y que creó a un ser al que dejó incompleto y solo.

En un pasado lejano, aparece Peg Boggs, una vendedora de cosméticos Avon que está teniendo un mal día: no consigue que sus vecinas le compren sus productos. Entonces, decide aventurarse e ir al castillo tétrico y lleno de niebla que se encuentra al final de la calle. Allí descubre un jardín con hermosas creaciones: arbustos en forma de animales mitológicos y reales, manos y otras formas. Sin ser llamada, entra al lugar

³⁴³ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

y sube hasta el ático en busca de personas. Es en ese lugar en el que se encuentra a Edward, un ser tímido y asustado cuya única diferencia con el resto es que posee tijeras en vez de manos.

Tras ver lo miserable que está, Peg decide llevarlo a su casa. Sus vecinas se alborotan: no saben quién es el extraño y quieren averiguarlo a toda costa. Una vez en su hogar, la señora Boggs le muestra fotos de su familia: Bill, su esposo y sus dos hijos, Kim y Kevin. Asimismo, le da ropa para que se ponga encima de su extraña vestimenta de cuero y metal.

Por la noche, Edward, que no habla más de lo necesario, conoce a los familiares de Peg, salvo a Kim, quien está de viaje con sus amigos. Kevin lo encuentra muy interesante pero Bill lo interroga sobre su vista y sus actividades en el castillo.

Al día siguiente, el joven-manos-de-tijeras observa cómo el dueño de casa intenta podar mientras escucha un partido y lo imita: de un arbusto crea una hermosa escultura de un tiranosaurio rex y, en otro, representa a toda la familia Boggs. Aparece una vecina muy religiosa, llamada Esmeralda, quien señala a Edward como un enviado del infierno.

Por su lado, las otras vecinas de la familia, sin poder contenerse más, se autoinvitan a una parrillada para conocer al visitante secreto. Mientras cocinan, Edward recuerda la fábrica que tenía su creador: mediante un sofisticado pero casero mecanismo, horneaba galletitas hasta que le surgió la idea de que uno de sus robot-ayudantes se convirtiera en su hijo.

En la parrillada, todos son amables hasta que las señoras empiezan a acosarlo para lograr que trabaje para ellas y corte sus arbustos con las formas que le indican. Edward acepta. Se siente incorporado a la sociedad.

Por la noche, mientras está acostado en el cuarto de Kim, recuerda las lecciones que su inventor le daba respecto a la socialización, lo correcto e incorrecto, así como pequeñas bromas que le hacía para despertar sus sentimientos. En ese momento, llega la adolescente de la casa y, tras verlo a él en su cama, se pone histérica hasta que logran calmarla.

EL MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Los días siguientes Edward divide su tiempo para trabajar en las casas vecinas. Tanto Kim como sus amigos encuentran a sus creaciones como perturbadoras y ella lo ignora cuando él la llama para saludarla desde uno de los jardines.

En una ocasión, el inocente joven, tras terminar el trabajo en un patio, corta el pelo de un perro, acción que causa sensación en el barrio: todas las señoras quieren que sus mascotas pasen por sus tijeras y, luego, lo mismo sucede con sus propias cabelleras.

Edward va desarrollando sentimientos por Kim, a quien ve en la calle sin que ella se enterase. Tras un afilamiento de sus cuchillas, la encuentra a ella y a su novio sin llaves intentando entrar a la casa y él los ayuda.

Los cortes en los arbustos y cabellos lo llevan a Peg y a Edward a la televisión, donde les hacen preguntas respecto a su nueva vida. Por otro lado, Joyce, una de las vecinas más fascinadas por la rareza del joven, le ofrece un salón de belleza para que él trabaje y, tras mostrarle el local, intenta seducirlo pero él escapa, sin entender nada.

Bill, preocupado siempre por el trabajo, le plantea a Edward que cobre por sus trabajos o que, por lo menos pida un crédito, ya que ellos no tienen mucho dinero. A pesar de no recibirlo, él sigue optimista.

Jim, el novio de Kim, le exige a ella que usen a Edward para robarle a su propio padre y así conseguir dinero para comprarse un vehículo propio. Si bien al principio se rehúsa, termina aceptando y ella, el joven engañado y sus amigos van de noche a realizar el delito. Sin embargo, cuando empieza a sonar la alarma, Jim encierra a Edward en una habitación de la cual no puede salir y huyen. Kim es arrastrada del lugar porque no quiere dejar a su amigo allí.

Cuando llega la policía, lo dejan salir pero son los vecinos quienes lo salvan, explicando su situación especial, ya que las autoridades no entienden por qué el joven no suelta las tijeras. En la comisaría, los Boggs le preguntan por qué lo hizo pero Edward no dice nada. Un especialista lo analiza y le explica a un policía que el chico no sabe diferenciar el bien del mal pero que estará bien.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Las vecinas, tras enterarse de la situación, empiezan a sospechar del joven respecto a otras situaciones. El hecho de que Joyce haya dicho que él fue quien la quiso seducir no ayuda a reducir el creciente fuego que se estaba produciendo.

Kim, sintiéndose culpable, se disculpa y él le devela que sabía los planes originales, sabía que Jim quería robar a su propia casa, pero siguió de todas formas porque había sido ella quien se lo había pedido. La adolescente, sorprendida, ve a su novio acercarse y lo deja a Edward solo para hablar con él. Éste se enfurece: rompe cortinas y araña paredes. Sin embargo, lo que no sabía era que ella no estaba contenta con su pareja: le recrimina por no contar la verdad.

Se aproxima la Navidad y, como todos los años, los Boggs preparan una fiesta en su casa. A pesar de todo lo sucedido, Peg insiste en tenerla para recuperar la normalidad. Edward aporta su granito de arena mediante una escultura de hielo en forma de un ángel: mientras trabaja en ella, pedacitos de hielo se desprenden formando pequeños copos de nieve. Kim lo ve, se acerca y, encantada por el efecto, se pone a bailar bajo ellos.

Jim grita y sorprende a Edward que, distrayéndose de su trabajo, lastima a Kim en su mano. El novio de ella le recrimina y lo asusta hasta echarlo de la propiedad. Ella, enfurecida, rompe con él y le dice que se vaya.

El joven, ahora considerado como un monstruo, camina enfurecido sin saber a dónde, destruyendo sus creaciones a su paso. Las vecinas se ponen histéricas y un policía promete hacerse cargo.

Peg, tras una reflexión, se arrepiente de haber sacado al inocente chico de su ambiente: tal vez sería mejor si volviera cada uno a su normalidad. Sin embargo, ella y su esposo van a buscarlo por el barrio.

Edward vuelve a la casa y se encuentra a Kim, quien lo abraza. Él recuerda otra Navidad: su creador le regalaba las manos que le pondría en lugar de sus tijeras pero, antes de poder realizarlo, sufrió un infarto y murió.

El joven ve por la ventana a Kevin, que vuelve de la casa de uno de sus amigos y, al mismo tiempo, la camioneta de uno de los allegados de Jim que, conduciendo

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

borracho, está a punto de atropellar al más chico de los Boggs. Edward corre y lo salva justo a tiempo pero, al intentar chequear que esté bien, lo lastima con sus tijeras.

Los vecinos aparecen y empiezan a gritar por la situación. Jim lo ataca pero el joven se defiende. El policía, tras ver el lío producido, se acerca. Kim le dice que corra y él vuelve a su castillo.

El hombre policía que lo persigue había escuchado el informe del especialista sobre que Edward no diferencia el bien del mal y que es un inocente por lo que engaña a los furiosos vecinos para que lo dejen en paz. Sin embargo, ellos van tras él de todas formas.

Kim llega primero al hogar de Edward y se alivia al ver que está bien. Sin embargo, Jim aparece e intenta dispararle pero no acierta. Ambos se defienden pero, tras ver cómo el enfurecido adolescente golpea a su ex novia, el joven-manos-de-tijera se encoleriza, lo mata y lo arroja por una ventana.

Los vecinos empiezan a llegar. Edward se despide de Kim pero ella lo besa y le dice que lo ama. Sin embargo, se termina alejando y, tras tomar una tijera que encuentra entre los restos de la fábrica, les explica a sus conocidos cómo los jóvenes se mataron entre sí, levantando como muestra el artefacto que se asimila a la mano de Edward, calmando de esa forma, a la furiosa masa.

En la actualidad, una anciana Kim cuenta que nunca más lo vio al joven pero no le importa pues prefiere ser recordada como era en esa época. En el castillo, se ve a Edward arreglando el jardín y creando esculturas de hielo (una de las cuales es la propia Kim bailando) desde donde se desprende la nieve que antes no había en el vecindario y ahora sí.

Edward Scissorhands escena a escena

Como sucedía con las anteriores películas, ésta también está realizada a partir de un relato cinematográfico que será analizado en las siguientes páginas. Para demostrar que es uno, en el argumento queda más que evidente que cuenta no sólo con un principio: Kim relatándole a su nieta una historia de su adolescencia, cuando

conoció a un joven excepcional cuyo único defecto era ser demasiado inocente para una sociedad incomprensible y superficial; sino también con un final, con los mismos personajes, cerrando la historia y respondiendo la pregunta inicial sobre el origen de la nieve.

Respecto a la temporalidad, es muy difícil calcular el tiempo transcurrido dentro de la narración debido a que, si bien hay pautas que diferencian los días entre sí, no lo hay respecto a los meses, si es que pasaron meses. En sí, la película diferencia alrededor de diez días pero, como también muestran la época navideña, resulta complicado establecer un tiempo preciso. Por otro lado, hay que tener en cuenta la aparición de la abuela Kim, evidentemente unas décadas mayor que su yo adolescente.

Sin embargo, a pesar de esa imprecisión, resulta esclarecedor el establecer que el tiempo del acto narrativo, al ser diferente del de la narración, demuestra la doble temporalidad: la cinta en sí dura una hora, 44 minutos.

Ahora bien, recordando, una vez más, a las escenas de Pulecio Mariño, las encontradas en **Edward Scissorhands** son las siguientes:

1. **Escena de presentación:** en este caso se tienen que tomar tanto la escena en que Kim empieza su relato para su nieta, sobre de dónde surge la nieve; así como también la historia de Peg recorriendo las casas de sus vecinas (quienes tendrán un rol importante en el relato) en busca de compradoras. Es por ese motivo que se aventura hacia el castillo de Edward, lo conoce y, por lástima, lo termina llevando hasta su casa, en donde, a partir de fotos, se conocen al resto de la familia y se plantea un amor a primera vista por parte del inocente joven hacia Kim.
2. **Escena de descripción:** la escena seguida al encuentro entre Edward y Peg es una evidentemente descriptiva porque, al ir ambos en el auto, se aprecia el vecindario y los vecinos ocupados en sus quehaceres: es un barrio con todas las casas estructuralmente iguales, de colores pasteles, con pastos excelentemente cuidados y sin un papel o una bolsa fuera de lugar. Por otro lado, los planos realizados desde el aire en el que se enfocan no sólo la calle principal con el castillo de fondo, sino también, por ejemplo, cuando de mañana los autos de todas las casas se enfilan para marcharse, evidenciando que los maridos se van a trabajar y dejan a las mujeres solas.

3. **Escena de transición:** en esta película, la mayoría de las escenas cumplen una funcionalidad en el relato, aún algunas que se repiten, tal como Peg tratando de curar las cicatrices de Edward o él trabajando en los distintos jardines. Ejemplos de este tipo podrían llegar a ser las cenas en la casa de los Boggs o en un restaurante, pues más que preguntas y respuestas al respecto de lo sucedido en el día, no hay ningún añadido a la intriga.
4. **Escena de subjetivación:** a diferencia de lo que sucedía con las producciones anteriores, Burton presenta en ésta una serie de *flashbacks*. De hecho, se podría decir que casi toda la película es un *flashback* de Kim. Pero, tal vez, los más importantes son los recuerdos de Edward sobre su creador: cómo le surge la idea, cómo la desarrolla, qué le enseña y, finalmente, cómo no puede terminar su invención.
5. **Escena de acción:** en este caso podría tratarse no sólo de las escenas en que Edward corta arbustos y cabellos como si fueran lo mismo, sino también más llegando al final, la persecución que sufre por un mal entendido.
6. **Escena de teatralización:** como se mencionó, el diálogo predomina en varias escenas, como en las cenas de los Boggs, lo mismo acontece en la parrillada que realizan en honor a Edward. Por otro lado, también hay escenas de este tipo en la mayoría de las situaciones en que alguien quiere entablar una conversación con el joven que nunca responde más de dos palabras.
7. **Escena de conclusión:** Tras ser perseguido por una masa furiosa, como sucedió en **Frankenweenie**, Edward no es perdonado y, gracias a un engaño de Kim, logra ser dejado en paz. Sin embargo, él permanece en el castillo y sigue esculpiendo, especialmente para Navidad, que es cuando le regala la nieve a Kim, aún décadas después de su abandono.

En este relato, como acontecía con los anteriores, no hay escenas de **explicación** por no tratarse, una vez más, de una historia policial. Sin embargo, es llamativa la estructuración al punto de encontrarse con un cuento de hadas en forma de película: el rol de la abuela Kim cumple con el "*Había una vez...*" de las historias supuestamente infantiles pues, para Burton, "*si le preguntas a un adulto qué es un cuento de hadas, te dirá que es una historia para niños, pero si le haces leer el cuento,*

*si le dibujas los personajes, quedará horrorizado por su contenido y por su imaginería*³⁴⁴.

Entonces, Burton presenta en **Edward Scissorhands** un relato sobre otro marginado, en otro tiempo, en otro lugar, que nunca halla su espacio dentro de una sociedad estrecha y sin iniciativa de entender lo diferente. ¿Es impresión de la autora o esta historia se asimila a lo acontecido en Disney sobre el no entendimiento de lo inusual? Burton, una vez más, plasma sus sentimientos, su *worldview* en esta trama donde el *happy ending* de Disney es tirado a la basura y pisoteado por una sociedad donde nada cambia y todo se repite una y otra vez hasta el hartazgo.

La funcionalidad de Edward Scissorhands

Es curioso que no sólo el microcosmos de las narraciones de Tim Burton empiecen a fortalecerse y consolidarse a partir de esta producción, sino que esto también acontece con los distintos recursos que hacen de **Edward Scissorhands** la primera gran evidencia de que el director se empieza a transformar en un *autor*.

Uno de estos elementos que, dicho sea de paso, es funcional y corresponde visualmente a lo que se tratará en la película, son los **títulos** de créditos con que inicia la película. Según el propio Burton, "*los títulos de crédito y su música me permiten conferir un perfume particular a la historia de inmediato*"³⁴⁵. En el caso de esta película, mientras que la cámara recorre la fábrica de galletitas del creador de Edward, los nombres de los actores e intervinientes en cualquier aspecto de la película, aparecen en forma de tijeras.

Para los autores especializados, ocupan "*ese lugar esencial del «Érase una vez...» de los cuentos tradicionales, como un detonante que provoca la revisión mental de la película al revés*"³⁴⁶. Si bien en párrafos anteriores se dijo que ese rol era cumplido por Kim, en este caso los títulos abren su participación que, como se verá en **The Nightmare Before Christmas**, no siempre tendrá una participación física.

³⁴⁴ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

³⁴⁵ Entrevista para **Positif** (1995) en Fraga, Kristian: **Tim Burton Interviews**. Editorial University Press of Mississippi. Estados Unidos. 2005.

³⁴⁶ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Pasando a la teoría de Barthes sobre el relato, se retoma nuevamente a Propp y sus **Funciones** distribucionales para ver cómo este cuento de hadas fílmico, se adapta dentro de un esquema basado en cuentos maravillosos escritos:

1. *Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa:* Peg, tras recibir nada más que negativas por parte de sus vecinas que no quieren comprarle sus productos, se aleja de la zona segura de su barrio hacia el castillo sombrío de Edward, buscando nuevos clientes pero, en cambio, se encuentra con el solitario muchacho a quien decide ayudarlo.
2. *Recae sobre el protagonista una prohibición:* mucho antes de la historia de Peg, Edward sufre no sólo por no poseer manos como el resto de los humanos, sino porque, por miedo y timidez, no sale de los límites de su castillo. A su personalidad se suma su incapacidad de sociabilizar, así como la de reconocer lo bueno de lo malo.
3. *Se transgrede la prohibición:* tras la insistencia de Peg, Edward decide abandonar su castillo e irse a vivir al pueblo con la familia Boggs.
4. *El agresor intenta obtener noticias:* las curiosas vecinas, hablando entre ellas por teléfono, se preguntan sobre el extraño visitante y por qué Peg lo encierra en su casa sin contarles nada.
5. *El agresor recibe informaciones sobre su víctima:* finalmente, logran obtener los datos sobre de dónde salió y su problema con las manos. Debido a ello, se autoconvocan a un asado en la casa de Peg, para poder *darle la bienvenida* al barrio.
6. *El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes:* siendo Joyce la primera en acercarse a Edward y, tras apreciar el arte creado en los arbustos, ella lo adula para que trabaje también en su jardín. La misma situación se repite con todas las otras señoras.
7. *La víctima se deja engañar y ayuda a su enemigo a su pesar:* pensando que es parte de la socialización, Edward acepta trabajar en la casa de todas las vecinas a cambio de nada.
8. *El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios:* tras conocer a una escandalosa Kim, Edward se asusta y daña su habitación, espantándola en el proceso. Esto hace que los Boggs deban invertir en arreglar el cuarto de su hija.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

9. *Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir:* luego de seguir trabajando gratis para los vecinos, Bill Boggs le dice a Edward que es hora de buscar dinero para pagarse un negocio y trabajar allí.
10. *El héroe-buscador acepta o decide actuar:* el joven intenta obtener un préstamo pero, por no tener ninguna clase de garantía, no se lo aprueban.
11. *El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc.:* Jim, el novio de Kim, lo convence mediante engaños, para robar su propia casa pero, cuando llega el momento, lo encierra allí para que sea responsabilizado ante la policía. Las autoridades, entonces, cuestionan a Edward por su accionar pero él nunca dice la verdad.
12. *El héroe y su agresor se enfrentan en un combate:* tras lastimar a Kim sin la intención de hacerlo, Edward y Jim se enfrentan y el primero es alejado de la casa, enojado por su desdicha.
13. *El héroe recibe una marca:* la ira de Edward hace que empiece a destruir sus creaciones por lo que los vecinos lo marcan como peligroso y se transforman a sí mismos en los agresores por querer echar al joven de su vecindario.
14. *El agresor es vencido:* Kim, furiosa, lo echa a Jim de su casa terminando su relación con él. En este caso, su participación parece finalizada pero no lo está.
15. *El héroe regresa.* Edward regresa a su casa con los Boggs pensando, tal vez, que las cosas se pueden solucionar. Sin embargo, los vecinos llamaron a la policía y ésta se acerca; así como también un enfurecido Jim que vuelve por más.
16. *El héroe es perseguido:* tras un accidente con Kevin, los vecinos creen que Edward es peligroso y lo persiguen hasta su castillo.
17. *El héroe es auxiliado:* una vez en su verdadero hogar, Edward se encuentra con Kim y ambos intentan frenar a Jim que quiere eliminar al joven a toda costa.
18. *Se propone al héroe una tarea difícil:* a pesar de no querer lastimar a nadie, a Edward se le presenta el difícil dilema sobre qué hacer con Jim, quien no deja de arremeter contra ambos sin escuchar razón alguna.
19. *La tarea es realizada:* Edward, finalmente, mata a Jim y lo arroja por una ventana.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

En este punto, el cuento de hadas termina su estructura como tal: el héroe **no** es reconocido, el malvado **no** queda desenmascarado, el héroe **no** recibe una nueva apariencia, el agresor **no** es castigado y el héroe **no** se casa **ni** asciende a ningún trono.

Respecto a la participación de la abuela Kim, como se trata de una especie de narrador por fuera del relato principal, no se la incluyó dentro de esta categorización.

Por otro lado, las funciones **cardinales**, cabe recordar, cumplen con su objetivo funcional cuando se transforman en nudos dentro del relato, iniciando o cerrando una incertidumbre. En este caso, ejemplos de ellas aparecen en:

- ☉ Para empezar, el inicio del relato de Kim es la apertura de la gran incertidumbre sobre la relación entre el vecindario, la nieve y la anciana, la cual es cerrada al finalizar la historia sobre Edward y al ver su imagen aún esculpiendo el hielo.
- ☉ Por otro lado, Peg apareciendo en el castillo y llevándose a Edward crea el nudo principal del relato porque crea incertidumbre no sólo en los espectadores respecto a la nueva situación del muchacho sino también en los vecinos, que no saben quién es el extraño.
- ☉ La parrillada, asimismo, genera expectativas en relación a la nueva conexión entre el joven-manos-de-tijera y los allegados a los Boggs. Por otro lado, ese episodio abre un nuevo nudo en el relato, el de Edward como trabajador, como creativo podador de arbustos para luego derivar en peluquero femenino y canino.
- ☉ La aparición de Kim, también fomenta otro aspecto del relato ya que si bien Edward evidentemente sintió algo apenas la vio en la foto familiar, al conocerla el sentimiento persiste, aún cuando ella lo incita a cometer un delito. Ese amor, entonces, funciona como catalizador de lo bueno y lo malo del joven ya que, cuando se enoja por culpa de ella, daña su casa o, hacia el final, destruye sus creaciones.
- ☉ Respecto a los vecinos, la incertidumbre respecto a su relación con Edward, termina al cambiar su opinión sobre él luego del incidente en que se cree que quiso robar una casa. A partir de allí, se manejan como una masa homogénea aterrorizada y, al mismo tiempo, vengativa, condenando a quien antes lo aceptaron como uno más.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

- ☉ La relación entre Kim y Edward termina de la peor manera: a pesar de sus sentimientos, no pueden estar juntos por sus diferencias y por las creencias de los vecinos, que buscan su destrucción. De hecho, la muerte de Jim pone fin de manera definitiva a cualquier posibilidad para ellos.

Ahora, la cuestión de relleno del espacio narrativo, como se explicaba en la clasificación de escenas, es otra cuestión que casi no tiene presencia en el cine de Tim Burton: para él, todo tiene que comunicar algo, todo tiene que significar algo. Y, sin embargo, hay un par de *catálisis* dignas de ser mencionadas:

- ☉ El recorrido en el auto del castillo a la casa de Peg aporta información sobre el barrio, uniendo ambos espacios mediante un vistazo de los patios delanteros y algunos vecinos curiosos que se asustan por lo diferente.
- ☉ Igual que lo anterior, los momentos en que se ven a las vecinas enumerando los rumores sirven para contextualizar al pequeño barrio, donde todos se conocen y las novedades no se mantienen ocultas por mucho tiempo.
- ☉ Las cenas en la casa de los Boggs no aportan demasiado al relato ya que, principalmente, se tratan de Bill y los miembros de la familia (o amigos de Kim en algunos casos), observando fijamente a Edward y cuestionándolo por cuestiones como su vida anterior a esa actualidad, su ocupación, sus trabajos en los jardines vecinos, etc.
- ☉ Por otro lado, pequeñas escenas en las que Edward se cruza con Kim en la calle si bien no suman informaciones nuevas, continúan con el efecto de realidad respecto a los sentimientos por la chica.

En lo concerniente a los **Indicios**, la oscuridad y abandono del castillo y del ático de Edward remite a su aislamiento, su tristeza y timidez. Asimismo, sucede con el barrio de los Boggs: todas casas iguales, con idénticos jardines, lo que deriva en pensar que la gente que la habita es igual: cuando a una le atrae el misterioso muchacho, a todas le atrae; cuando empiezan a sospechar de él, todas lo condenan sin revisar los hechos. *"Por medio del castillo, Burton pone de manifiesto la existencia de dos mundos colindantes: el de los cuentos de hadas, el mundo mítico representado por*

EL MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

*el sombrío caserón habitado por Edward, y ese otro mundo representado por la urbanización en el que los únicos mitos que perviven son los cuadros de eminente toque kitsch que cuelgan de las paredes de los homogéneos y mediocres hogares*³⁴⁷.

De hecho, "los escenarios se convierten en prolongaciones del personaje central de la trama, e incluso en verdaderos personajes, dotados, como hemos mencionado, de una enorme carga connotativa, capaz de aportar información suplementaria acerca de la historia"³⁴⁸.

Cabe mencionar que llama la atención que la única casa con patio cerrado es la de los Boggs, tal vez denotando su singularidad en el barrio (ya que ellos son los únicos que, de alguna manera, aceptan a Edward por cómo es y no lo usan para sus fines, como el resto del vecindario).

En relación a las **Informaciones** definidas por Barthes como el último elemento de las Funciones, tanto la urbanización formada por casas pintadas de un color pastel, todas con la misma arquitectura, así como la vestimenta, los autos y las costumbres, citan a una Norteamérica de principios de la década de los sesenta, una sociedad evidentemente criticada por el director.

Los personajes y su accionar

Como sucede con todos los relatos burtonianos, los personajes son los que llevan la narración adelante. Sin ellos, nada acontecería pues sus acciones modifican los ambientes (o no), así como sus personalidades. Como se verá de ahora en más, "el cine de Tim Burton se puede describir en parte como un ambicioso desfile carnavalesco: todos sus personajes fetiches llevan máscaras y parecen disfrazados; son todos, sin excepción, soñadores y marginales, incluso parias"³⁴⁹.

Respecto a esta historia en particular, los personajes son lo más importante porque nada acontece en su sociedad sin ellos: por ejemplo, Edward es quien perturba el orden pero no así el espacio.

³⁴⁷ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

³⁴⁸ Ídem.

³⁴⁹ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

- ☉ **Edward:** es Pinoccio. Quiere ser un niño de verdad pero no sabe cómo. Es un ingenuo y optimista ser que fue creado con las mejores intenciones pero está incompleto ya que le faltan las manos. *“No es más que un monstruo inocente, el príncipe hermoso recluido en un cuerpo atroz, una criatura de cuento mágico que, perdida en un infierno kitsch, se ve obligado a cumplir un papel puramente funcional: ese ser que irradia grandeza sólo servirá en este mundo de barbacoas y camas de agua para esculpir setos y peinar con igual destreza a féminas y canes”*³⁵⁰. Sus características inusuales lo transforman en una atracción de feria. Perdidamente enamorado de Kim, hace cualquier cosa por ella pero, al final, decide dejarla ir.
- ☉ **Peg:** es su hada madrina. Rescata a Edward del aislamiento, creyendo que le está haciendo un favor. Siente lástima por él ya que nadie lo entiende y lo trata como un niño al arrojárselo y embadurnarlo con distintas cremas para transformarlo en un ser normal y corriente. A pesar de todo, termina rindiéndose por darse cuenta que nunca había pensado en cómo su accionar iba a afectar a la pobre e inocente criatura.
- ☉ **Bill:** es el *“tradicional esposo americano de clase media, ausente en casi todos los momentos decisivos en la vida de su hogar y desubicado ante los dilemas y trances de auténtico alcance”*³⁵¹. Vive con su tarjeta del trabajo prendida a su ropa y sus cuestionamientos banales respecto a los quehaceres de Edward casi nunca reciben respuestas. Preocupado por el dinero, le insta al joven a que consiga el propio.
- ☉ **Kim:** la típica adolescente norteamericana preocupada por su belleza, su novio y sus actividades de porrista. En un principio, rechaza cualquier contacto con Edward por considerarlo extraño y aterrador pero luego, va conociéndolo y enamorándose de él al punto de dejar a su novio cuando lo maltrata al joven así como defenderlo ante su familia cuando se plantean dilemas morales.
- ☉ **Kevin:** no tiene mucha participación en la historia. Fascinado por el extraño, lo lleva a su escuela para impresionar a sus compañeros.
- ☉ **Jim:** es el novio de Kim. Quiere obtener sus beneficios sin importarle cómo perjudica al resto: engaña a Edward para robarle a su propio padre y así conseguir su objetivo. Pero, cuando todo sale mal, él y sus amigos lo

³⁵⁰ Costa, Jordi: *“Edward Scissorhands. Avon llama a las puertas del cielo”*. Artículo para *Dirigido Por...*España. 1991.

³⁵¹ Sánchez Navarro, Jordi: Op. Cit.

abandonan a su suerte. Según Burton, es uno de los “*estereotipados personajes de las high school norteamericanas. Un personaje plano por completo*”³⁵².

- ☉ **Joyce:** una de las vecinas de Peg. Es la típica mujer que no asume su edad y se desvive para atraer a los hombres, aún estando casada. La rareza de Edward llama su atención al punto de conseguirle un local para que trabaje para luego intentar seducirlo. Cuando su maniobra sale mal, al contar la anécdota a las vecinas, dice que fue él quien intentó algo con ella, pero lo rechazó.
- ☉ **Esmeralda:** una de las vecinas de los Boggs. Muy religiosa. Desde el momento en que Edward llega a la casa, lo señala como proveniente del Infierno y no del cielo, así como *pronostica* problemas por su causa.
- ☉ **Helen y otras vecinas:** al no tener una característica singular, el rol de las mujeres del barrio en sí es el de chismosas y amas de casas que viven por y para las novedades que suceden. Apenas aparece Edward en su calle, todas lo comentan entre sí hasta lograr conocerlo. Una vez que lo hacen, también todas quieren que trabaje para ellas pero, cuando él es apresado por un supuesto intento de robo, nadie cree que haya sido un engaño y, sumado a la aseveración de Joyce, cambian radicalmente su opinión sobre él. Según De Baecque, este grupo representa a “*la comunidad blanca, que al principio acepta a Edward y lo convierte en su mascota, termina por querer lincharlo y se lanza en su persecución, en una verdadera caza del hombre*”³⁵³.
- ☉ **Creador:** una especie de mad doctor pero, “*lejos de dedicarse a oscuros y prometeicos experimentos, dedica sus jornadas a la fabricación de galletas con forma de corazón, hasta que un buen día surge en él la necesidad de crear un ser que supla al hijo que nunca ha podido tener*”³⁵⁴. Es el Geppetto de la historia: un hombre que, tras iniciar su creación, dedica su tiempo a enseñarle sobre buenos modales, bromas, poesía, etc. para evitar la humillación pública. Sin embargo, muere antes de terminarlo.

En lo que respecta a la **narración**, última de las etapas descriptivas de Barthes, cabe mencionar que hasta ahora no se ha ahondado en los oyentes,

³⁵² Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

³⁵³ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

³⁵⁴ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

espectadores o receptores de las películas porque, si bien se califican a todas las producciones burtonianas como aptas para todo público, hasta entonces no ha habido un conteo verdadero respecto a los seguidores. Para la época de **Edward Scissorhands**, eso cambia: *“hay dos tipos de público para nuestras películas, los jóvenes y las minorías. Tienen su propia realidad y no forman parte del sistema. Están, por consiguiente muy abiertos a todo tipo de relato y yo prefiero tener un público de ese tipo que un público adulto o cultivado”*³⁵⁵.

Ahora bien, respecto al narrador, siempre presente según el autor, tiene una aparición físicamente detectable ya que Burton *“nos introduce en el mundo de los cuentos, mundo en el que el narrador (en nuestro caso, narradora) es un hombre que organiza lo lejano y lo pasado no sólo para facilitar su memoria y repetición en el seno del grupo social que lo escucha [...] sino dando una orientación práctica a su relato”*³⁵⁶: en este caso, quien cuenta la historia es Kim.

Sin embargo, para la caracterización de Gérard Genette esa apreciación es discutible: sí, se ve el punto de vista de Kim, pero también el de Edward, el de Peg, de Kevin, de Jim y de casi todos los personajes que aparecen en sus casas individualmente actuando. Debido a ello, se categorizará a la producción como una con un **narrador de focalización cero**.

En síntesis...

Tim Burton cumple su objetivo: cuenta una historia de una sociedad cerrada a los cambios, asustadiza ante cualquier interrupción del orden y masificada en su accionar. Sí, cuenta la historia de su Burbank de la infancia. Sin saberlo, crea su obra más personal y autobiográfica hasta la fecha.

Mediante elementos repetidos de sus obras (la aparición del ático, mención de la Navidad, el marginado como protagonista, la historia de amor no concretada, la incompreensión hacia lo diferente) fabrica una nueva versión de **Pinoccio** y de **The Beauty and the Beast**, ambas historias llevadas al cine de la mano de Disney. Sin embargo, rompe con las reglas al no darle paso al amor y terminar la historia de una manera trágica, sin un final feliz.

³⁵⁵ Fraga, Kristian: Op. Cit.

³⁵⁶ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

En lo que respecta a su relación con el mundo cinematográfico, "**Edward Scissorhands** se alza como el definitivo examen que debía superar el director para ser etiquetado como uno de los grandes del género, para ser reconocido de forma unánime como un verdadero autor"³⁵⁷.

De ahí en más, realizará producciones taquilleras y otras no tanto, pero siempre personales, autobiográficas en cierto sentido y con características propias que hacen que, visualmente, se pueda diferenciar una cinta de Tim Burton de otra que no lo es. De hecho, como ya se fue esbozando, se hallan conexiones entre todas las producciones del autor así como con otros filmes protagonizados por *freaks*.

Este paralelismo se puede encontrar ya sea entre sus personajes, accionar, desenlaces o escenarios. Por ejemplo, "*Edward descubre el mundo de la «normalidad», desconocido para él, y parece que llega a integrarse. Pero estaba escrito que su «diferencia» lo conduciría al rechazo: la influyente vecina le convierte de golpe en chivo expiatorio, de la misma manera que en **El doctor Frankenstein** o, en menor medida, en **Frankenweenie***"³⁵⁸.

Como se vio, todo cumple un rol dentro de su cine. Los decorados tienen una función específica pues "*el diseño de producción no es más que la apariencia externa de la mentalidad de sus personajes*"³⁵⁹. De hecho, esto se mantendrá siempre en cualquiera de sus producciones, sea para la productora que sea.

Por otro lado, y como se verá en los próximos capítulos, empieza a surgir una nueva temática y es sobre el trauma infantil, la relación con los padres, tópico también autobiográfico e interesante para el cineasta. "*Como muchos de los personajes de las películas de Tim Burton, el millonario Bruce Wayne se convirtió en Batman como consecuencia de un trauma de infancia. [...] No es el único: el Pingüino en **Batman Returns** (1992), Ichabod Crane en **Sleepy Hollow** (1999) o Willy Wonka en **Charlie and the chocolate factory** (2010) estarán marcados también por un momento clave, por un suceso esencial de su infancia, con diversas consecuencias sobre su comportamiento*"³⁶⁰. Y no hay que dejar de lado uno de los más recientes personajes del autor: Alice de **Alice in Wonderland** (2010), cuyas influencias paternas la

³⁵⁷ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

³⁵⁸ Ferenczi, Aurélien: Op. Cit.

³⁵⁹ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

³⁶⁰ Ferenczi, Aurélien: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

persiguen a lo largo de la nueva travesía en el País de las Maravillas. Pero ya llegará el turno de ella.

Así como hay temas recurrentes, también hay recursos novedosos que si bien presentan originalidad por un lado, por el otro no dejan de resonar como influencias de la casa de Mickey Mouse. Un ejemplo de ello son las canciones, los musicales que, desde la siguiente película, aparecerán en más de una oportunidad dentro de los relatos de Burton. A pesar de ello, la singularidad otorgada desde una *worldview* que mantiene al marginado como héroe de la historia no se pierde, aunque tal vez sí se cambia su amargo desenlace para prevalecer los *happy endings*, como se verá más adelante.



CAPÍTULO IX:

The Nightmare Before Christmas

y la vuelta a Disney

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

—Pero nunca quise que pasara esta locura. Nunca. Y nadie realmente lo entendió. ¿Cómo podrían hacerlo? Lo único que quería era llevarles algo grandioso. ¿Por qué nada resulta como debería? Pues, ¡al diablo! Fui e hice mi mejor esfuerzo y, por Dios, de verdad saboree algo estupendo. Y por un momento hasta pude tocar el cielo y por lo menos dejé algunas historias que pueden contar.

Fragmento de la canción *Poor Jack*, de Danny Elfman para la película **The Nightmare Before Christmas** (1993)

Música. Sentimientos. Dilemas existenciales. Esqueletos. Vampiros. Hombres lobo. El hombre de la bolsa. Payasos. Brujas. Muñecas de trapo. Mad doctors. Navidad. Halloween. Todos elementos que componen la nueva producción del original y enigmático Tim Burton quien, tras casi una década afuera, decide volver a Disney para completar un proyecto que había iniciado en 1982.

Ahora bien, entre **Edward Scissorhands** (1990) y **The Nightmare Before Christmas** (1993), hay un compromiso que obliga, por primera vez en su carrera, a Burton a abandonar el rol de director y delegarlo en otra persona aún cuando la idea original, el guión y diseño de personajes respondiesen a su autoría. Esa propuesta intermedia se llama **Batman Returns** (1992), la secuela de la superproducción para Warner Bros. que, tras tanta presión e insistencia, obtiene el visto bueno por parte del director³⁶¹.

“En esta ocasión, y al contrario de lo sucedido en la primera entrega, la responsabilidad total y absoluta de la marcha del filme sería suya. Cualquier decisión, cualquier retoque o sugerencia serían siempre consultadas al director, en cuya persona recaería la última, y definitiva, palabra”³⁶². Esta nueva ventaja, sumada al guión de Daniel Waters (que incluía más personajes *freaks*) influye en la decisión no sólo del cineasta, sino del protagonista a volver una vez más a ser el hombre murciélago.

A diferencia de la primera parte que fue rodada enteramente en Londres, ésta es filmada en Estados Unidos lo que permite que, en sus tiempos libres, Burton se dedique a un proyecto cuya idea original *“está inspirada en un poema del propio Burton sobre la noche de Halloween, un texto titulado «The nightmare before*

³⁶¹ Y también de la crítica: Leonardo D’Espósito, crítico de Clarín y El Amante, entre otras publicaciones, afirma que, según su punto de vista, **Batman Returns** es la obra maestra burtoniana por excelencia. En Entrevista para la Tesis de grado: **El maravilloso mundo de Tim Burton**. Mayo 2013.

³⁶² Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Christmas» inspirado en poema de Clement Clarke Moore, «Night Before Christmas»³⁶³.

Tanto el poema como los diseños de los personajes pertenecen a Disney, quien posee la última decisión sobre llevarlos a la pantalla grande o no. Esto sucede porque *“cuando trabajas allí firmas un documento que dice que cualquier idea que se te ocurra mientras estás bajo contrato pertenece a la policía de ideas. Está claro que es imposible hacer nada sin que se enteren”³⁶⁴*. Sin embargo y tras el éxito no sólo de **Pee-Wee’s Big Adventure** (1985) y **Beetlejuice** (1988) sino también de **Batman** (1989) y, posteriormente su secuela, el estudio del ratón recibe con gran agrado la solicitud del agente de Tim Burton para la puesta en escena, finalmente, del *extraño mundo de Jack*³⁶⁵, lo que representa la vuelta a casa del niño pródigo.

De hecho, a nivel industrial, el cineasta ya es considerado como *“un genio, un visionario dotado de la gracia de un infalible olfato comercial”³⁶⁶*, hecho que es relevante al momento del cuestionamiento a la compañía ya que, el mismo proyecto, había sido presentado en la década del 80 para ser un cortometraje con la voz de Vincent Price pero no se obtuvo el apoyo buscado por considerarla un poco sombría (el protagonista era y sigue siendo un esqueleto sin ojos, elemento relevante en la animación por ser lo más expresivo del aspecto físico).

Sin embargo, 1991 es otro año, con otros directivos a cargo de la empresa, otro Tim Burton. De hecho, la propia industria del cine empieza a mostrarse más tolerante respecto a un *“un director que, paradójicamente, tuvo que huir de la fabricación en serie imperante en Disney para crear su propio estilo”³⁶⁷*: a partir de sus grandes éxitos y su estilo único (al cual renuncia sólo en contadas ocasiones), Burton empieza a formar de una pequeña elite, un grupo de *“creadores empeñados en llevar a cabo filmes que en nada se asemejan a los típicos productos cinematográficos que inundan las salas comerciales”³⁶⁸*.

Sin embargo, y como se mencionó anteriormente, el proyecto queda bajo la responsabilidad de Henry Selick, *“prestigioso animador, con el que Burton había*

³⁶³ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

³⁶⁴ Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op. Cit.

³⁶⁵ Forma en que se denominó a **The Nightmare Before Christmas** en Latinoamérica.

³⁶⁶ Sánchez Navarro, Jordi: Op. Cit.

³⁶⁷ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

³⁶⁸ Ídem.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

coincidió en Disney durante su época en la compañía³⁶⁹, debido al compromiso del segundo para filmar la secuela de *Batman*. Para una eficacia mayor, el director de Burbank funda en San Francisco una nueva productora en conjunto con Touchstone Pictures (que produce películas de Disney destinadas principalmente a un público adulto): **Skellington Productions**.

Una vez elegido el director y musicalizador (Danny Elfman), ambos importantísimos para el desarrollo del proyecto; sumado al guión perfeccionado por Caroline Thompson, comienza el rodaje de **The Nightmare Before Christmas** con "una sucesión de temas musicales intercaladas en la historia"³⁷⁰ que está inspirada en películas como **Rudolph the Red-Nosed Reindeer** (1964), **How the Grinch Stole Christmas** (1966) y **Mad Monster Party** (1968).

Lo llamativo de esta cinta es la técnica utilizada para su puesta en escena: mientras que los primeros largometrajes de Burton fueron realizadas con actores, siendo lo único diferente el blanco y negro de **Frankenweenie** (1982) y unas escenas en todas sus películas con animaciones que tenían una apariencia de baratas aunque no lo eran; en esta ocasión, el director opta por la utilización del *stop-motion*, una técnica de animación fotograma a fotograma con muñecos reales, motivo por el cual se tarda tres años en completarla.

Respecto a la temática, es interesante mencionar que "**The Nightmare Before Christmas** es el perfecto compendio de todas las observaciones de su autor [...]: un recorrido genial y absoluto a través de los temas y maneras que han hecho de Burton el genio cinematográfico que es en la actualidad"³⁷¹. De hecho, cuenta con los elementos burtonianos anteriormente explicitados: el marginado que no encuentra su lugar en la sociedad, la aparición de dos fiestas norteamericanas como lo son la Navidad y Halloween, la muerte, el cementerio, el ático, así como también los típicos personajes extraños e inadaptados, enfrentándose a los que no entienden su realidad (ni quieren hacerlo) por su mente estrecha.

En relación a los habitantes de los universos creados por Burton, los críticos notan que, desde sus inicios, el autor se basa en una hibridación entre animales y humanos para la creación de sus amados incomprensidos; esos seres, héroes con

³⁶⁹ Ídem.

³⁷⁰ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

³⁷¹ Ídem.

buenas intenciones que persiguen un objetivo a pesar de las críticas de sus pares: el "monstruo degollador en **Vincent** [1982]; Sparky en **Frankenweenie** [1982]; el **Beetlejuice**-escarabajo [1988]; **Batman** [1989]; y su caparazón Edward [1990] y sus manos-tijeras o su corazón en forma de galleta; el Pingüino y Catwoman [en **Batman Returns** – 1992]; por supuesto, la presentadora de televisión cuyo cuerpo se transforma en perro chihuahua durante los experimentos de los marcianos de **Mars Attack!** [1996], la bellísima marciana que toma, en sentido inverso, figura humana para introducirse en la Casa Blanca; el jinete sin cabeza que funde su cuerpo con su montura en **Sleepy Hollow** [1999] y el director de circo metamorfoseado en hombre lobo en **Big Fish** [2004], sin olvidar las marionetas animadas de **The Nightmare Before Christmas** [1993], de **The Corpse Bride** [2005] y todos los monos de **Planet of the Apes** [2001]’.

Este punto, entonces, se transforma en uno de los más característicos de su cine autoral pues, como se ve, se repite en cada una de sus producciones, de sus héroes diferentes que siguen buscando la aceptación de sus pares, de la sociedad entera a la que critican.

Por otro lado, y respecto a su diferenciación con Hollywood y, principalmente, Disney, está relacionado con la caracterización física de sus personajes animados: ninguno cuenta con ojos detallados, por lo que eliminan la supuesta forma de transmitir emociones.

En este caso, la cinta "vendría a representar la cara oscura de Disney, un nuevo mundo poblado por una galería de personajes diseñados en función de lo que Sánchez Navarro ha denominado «la respuesta oportuna a los modelos expresivos de Disney», en referencia a que los personajes de **The Nightmare Before Christmas** carecen de algo tan fundamental para la animación como son los ojos"³⁷². Al respecto, Burton establece que esa caracterización contrahegemónica no es accidental: "después de dibujar todos esos zorros de ojillos lacrimógenos para la Disney, había algo subversivo en quitarles los ojos a estos personajes"³⁷³.

Por el mismo lado, tras el estreno de la producción en los cines, el público se sorprende al notar que se trataba de una cinta de Disney, empresa impulsadora de películas musicales y melosas basadas en los cuentos de hadas, con *happy endings* y

³⁷² Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

³⁷³ Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op. Cit.

una fuerte historia de amor. Su asombro proviene principalmente por considerar ciertas propuestas como demasiado terroríficas, horribles.

A partir de esos tipos de críticas, entonces, es que se empieza a ver al cine de Tim Burton como *“un cine de transgresión y un imaginario degenerado, pero ambos sublimados por el virtuosismo, la magia y el entusiasmo de un universo visual suspendido en el interregno entre lo muy arcaico y lo perfectamente inédito”*³⁷⁴.

A diferencia de las anteriores cintas, **The Nightmare Before Christmas** cuenta con un antecesor literario en el cual se basa. El poema homónimo retrata la misma historia de la película: *Jack Skellington, el rey de Halloween, vive en Halloweenland y está cansado de hacer todos los años lo mismo por lo que, tras encontrar un pasaje a Christmas Town, decide secuestrar a Santa Claus y tomar su lugar ese año. Sin embargo, no todo sale como lo planeado porque los juguetes que supuestamente traerían alegría a las personas parecen ser sacados de una cripta, por lo que se crea un ambiente de pánico y terror que culmina en un ataque al trineo de Jack, derribándolo y abandonándolo en un cementerio. De esta forma, Santa Claus recupera su fiesta y le dice a Jack que su verdadero puesto es en Halloween.*

Ahora bien, como sucedió con **Frankenweenie** (1982), al transformar esta propuesta en largometraje, no sólo se tienen que agregar nuevos personajes sino también nuevas líneas narrativas entre las que se encuentra la historia de amor entre Jack y Sally, una muñeca de trapo creada por el doctor Finkelstein para que sea su Cinderella: cumpliendo el rol de su cocinera, mucama, acompañante, etc. Asimismo, y siguiendo la línea de los cuentos de hadas, también se incorpora un antagonista, Oogie Boogie o el hombre de la bolsa.

Respecto a la estructura, es curioso que Burton haya dicho que cree *“que las cosas son más interesantes si se dejan a la imaginación de cada uno. Esos finales felices cerrados siempre me han parecido algo psicóticos”*³⁷⁵ ya que, a diferencia del poema en el que se respeta ese final abierto, en la versión cinematográfica se presenta un *happy ending* digno de Disney en el que el príncipe (o sea Jack) se da cuenta de lo que la pobre princesa (Sally) siente por él y, tras no demostrar ningún sentimiento por ella (al menos ninguno mayor a la amistad) a lo largo de la cinta, se enamora.

³⁷⁴ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

³⁷⁵ Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Por estos motivos mencionados, "Jack se convierte en una amarga metáfora sobre el rechazo, en el perfecto ejemplo sobre el viaje frustrado y abocado al fracaso"³⁷⁶ pero con un final feliz pues, como se verá, Santa Claus llega a tiempo para arreglar el desastre, Jack derrota a su enemigo y encuentra a su alma gemela. Así, todos terminan bailando al son de la música bajo la novedosa nieve regalada por el rey de la Navidad, comiendo perdices y viviendo felices.

Argumento

Halloween Town, una ciudad donde conviven los monstruos de todas las pesadillas habidas y por haber: fantasmas, criaturas bajo las escaleras, bajo las camas, demonios, hombres lobos, payasos, el hombre de la bolsa, murciélagos, brujas, vampiros, esqueletos, etc.

Jack Skellington es el rey calabaza, el rey de una festividad que año tras año tiene como objetivo presentar los mejores sustos en el mundo de los humanos. Sin embargo, él está deprimido y cansado de repetir siempre lo mismo: busca algo más allá de su hogar, algo que le falta pero no sabe qué.

Caminando por el bosque junto a su perro fantasma, Zero, Jack se encuentra en una zona desconocida en la que observa árboles con varias puertas que poseen dibujos curiosos y desconocidos para él: un árbol navideño, un trébol, un pavo, un huevo de pascua, etc. Le llama la atención la decoración del pino, con sus bolas coloridas y luces por lo que decide abrirla. Una ráfaga lo introduce al mundo de Christmas Town en donde encuentra la paz, felicidad y tranquilidad que no le transmite su propio mundo.

El alcalde de Halloween Town está desesperado porque no puede encontrar a Jack por ningún lado. Suena la alarma: faltan sólo 364 días para la próxima noche de brujas y no pueden quedarse sin su rey. El esqueleto, a último momento, aparece con una gran cantidad de elementos navideños y llama a una asamblea del pueblo para contarles su descubrimiento.

En otra parte de la ciudad, Sally, una muñeca de trapo, engaña a su creador, el doctor Finkelstein y lo hace dormir para escapar y asistir a la convocatoria de Jack. Allí,

³⁷⁶ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

observa cómo explica sobre esta nueva festividad, los regalos, el árbol y sobre su gigante líder, Sandy Claws³⁷⁷.

A pesar de haberse sentido tan contento en el universo navideño, Jack no comprende su significado: investiga, hace ecuaciones, lee al respecto, hace experimentos y no encuentra una solución. Sally, escapando nuevamente de su casa, le deja un regalo al rey: una canasta con comida y bebida. Pero, tras huir del lugar sin recibir sus gracias, tiene una visión, una premonición sobre lo que pasará: ve un pequeño árbol con luces de colores que se incendia, todo lo cual le pronostica un desastre.

A la mañana siguiente, Jack tiene una revelación: ellos deben hacerse cargo de la Navidad. Empezando el conteo hacia su nueva festividad, el rey calabaza convoca al pueblo para que lo ayude: a la banda de muertos locales les encarga ensayar la música navideña; al doctor Finkelstein, le solicita su trineo con renos; a Sally, su uniforme de Sandy Claws; a otros habitantes, réplicas de los muñecos, los dulces, etc.

Tres pequeños demonios, Lock, Shock y Barrel, son los encargados de secuestrar al rey de la Navidad y, tras equivocarse y confundirlo con el Conejo de las Pascuas, logran su objetivo. Sin embargo, no le hacen caso a Jack y llevan al prisionero a la guarida de Oogie Boogie, el hombre de la bolsa caracterizado por sus gustos lúdicos, quien tras bailar y cantar un rato, amenaza con comerlo y matarlo.

El resto de los integrantes del pueblo, concentrados en sus quehaceres, preparan ansiosamente los últimos detalles para su macabra Navidad: sombreros con animales muertos, muñecos con caras sombrías, guirnaldas de murciélagos, serpientes que intentan comerlos, son ejemplos de lo que consideran regalos apropiados. Sally, intenta advertirle a Jack sobre su visión pero él no le hace caso.

El doctor Finkelstein, cansado de las huidas de su muñeca, empieza a fabricar otra acompañante a la cual le da la mitad de su cerebro.

Llega el día de Nochebuena. Todo está listo: el trineo, los regalos, la lista de los niños buenos y malos. Sin embargo, una niebla (ideada por Sally quien quiere evitar, a toda costa, que su amigo se vaya) le impide ver a Jack el camino por lo que deciden

³⁷⁷ Como es de conocimiento público, a Papá Noel se le llama Santa Claus en el hemisferio del norte. Sin embargo, como Jack y sus amigos no conocen a la festividad ni a su líder, el rey calabaza interpreta lo que escucha del nombre y, en vez de entender el verdadero, oye Sandy "Claws" (*garras* en inglés), motivo por el cual se refiere a él así.

EL MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

suspender la partida hasta que aparece Zero: tiene una nariz brillante capaz de iluminar el recorrido que deben hacer.

Finalmente, y tras el vitoreo de los ciudadanos, el rey calabaza despegua y empieza su distribución de regalos. Sus vecinos siguen su travesía por una especie de pantalla ubicada en su mundo. Sally, con tristeza por no saber qué pasará, se aleja del tumulto y canta sobre sus sentimientos amorosos por Jack, aún cuando sabe que no es correspondida.

En el mundo de los humanos, el rey está tan emocionado por su nueva actividad que, sin que él se dé cuenta, algo sale mal: los niños se asustan por sus regalos (algunos hasta los persiguen por los pasillos) y la policía empieza a recibir llamados sobre un impostor. Tal es el nivel de escándalo que, mediante tanques militares, los humanos le disparan al trineo de Jack y lo derriban.

Sally, al ver que su visión se está volviendo realidad, decide rescatar a Sandy Claws por lo que va a la guarida de Oogie Boogie y lo engaña pero éste descubre el truco y la aprisiona junto al rechoncho rey navideño.

Todos creen que Jack murió pero él yace, junto a Zero, en un cementerio en donde se lamenta por su fracaso. Sin embargo, se da cuenta que, como sus intenciones fueron buenas, no importa el resultado ya que, al final del día, él es el rey calabaza. Decide arreglar su error y devolver a Sandy a su festividad por lo que vuelve a Halloween Town justo a tiempo para rescatar a sus amigos.

Tras un enfrentamiento, Oogie Boogie es derrotado y el pueblo se entera de que Jack no está muerto por lo que festejan. Sandy Claws o, más bien, Santa Claus perdona a Jack, huye lo más rápido posible para enmendar los terroríficos errores pero, al pasar por encima del mundo, les regala la nieve que tanto había fascinado a Jack en Christmas Town.

El orgulloso rey calabaza ve cómo el doctor Finkelstein ha logrado conseguirse una nueva acompañante por lo que entiende que Sally no tiene a dónde ir. Ella, se aleja nuevamente del alegre grupo para hundirse en una melancolía hasta que es alcanzada por Jack: él comparte con ella su pensamiento de que están hechos uno para el otro.

The Nightmare Before Christmas escena a escena

La historia de Jack Skellington es un cuento de hadas, una historia de esas que se cuentan antes de ir a dormir. Al menos, así es presentada por su productor, Burton, al incorporar al principio y al final (aún cuando la última escena fue eliminada) a un narrador que introduce el relato sobre de dónde provienen las festividades norteamericanas, en ese caso, Halloween.

Esta película, que *"trata de poner en manifiesto la rebeldía de los sentimientos humanos, la importancia contra el destino que nos limita y condena a un orden establecido contra el que algunos, de cuando en cuando, tratan de rebelarse"*³⁷⁸, presenta dos temáticas muy burtonianas: la Navidad y Halloween. Es curioso cómo la primera es tratada en gran cantidad de cintas y especiales televisivos pero la segunda no tanto, al menos no en el género infantil ya que sí pueden hallarse una gran variedad de títulos en el género de terror, evidentemente para adolescentes y adultos. El hecho de que esta festividad sombría pertenezca al universo del cineasta, está relacionado con que él considera que esa noche es divertida porque no hay reglas y la fantasía pasa a ser la que manda.

Como novedad, en este relato está construido no sólo en base a diálogos y acciones sino también a canciones. Todas las intervenciones musicales son funcionales ya que ayudan a formar una imagen de los personajes al develar sus sentimientos respecto a la situación en que viven, algunos ocultos al mundo, al menos en lo que respecta a Jack y Sally.

Cuando se forma el proyecto, Burton no puede considerar a la cinta sin las intervenciones musicales de los personajes debido a que *"resulta esencial para el éxito de la película pues le transmite entusiasmo (el idealismo de Jack) y melancolía (la queja de Sally, la muñeca a la que el siniestro doctor Finkelstein dio vida y que está secretamente enamorada del héroe-esqueleto...)"*³⁷⁹.

En lo que concierne al análisis pertinente a la Tesis, el narrador que abre y cierra la historia no es el único indicador de que el espectador está a punto de encontrarse con un relato (cabe recordar que esto representa una clausura típica de él), sino también su doble temporalidad: mientras que las aventuras de Jack se

³⁷⁸ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

³⁷⁹ Ferenczi, Aurélien: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

resuelven en una hora, 16 minutos; el tiempo transcurrido en Halloween Town es de alrededor de 50 días (calculando que inician en Halloween, 31 de octubre y finalizan en Navidad, el 25 de diciembre del mismo año).

Respecto a las unidades escénicas que componen el relato, las descritas por Enrique Pulecio Mariño encuentran, una vez más, su adaptación en esta producción cinematográfica:

1. **Escena de presentación:** la primera canción, *This is Halloween* (Esto es Halloween) sirve de introducción al relato por presentar no sólo a todos los personajes involucrados desde el rey calabaza, Jack, hasta a Oogie Boogie, pasando por Sally y el resto de los *freaks*. Asimismo, a esta escena la acompaña *Jack's Lament* (El lamento de Jack) que describe el sentimiento del héroe sobre su soledad y aburrimiento, lo que lo llevará a conocer Christmas Town y a querer, tal como el Grinch, robarse la festividad.
2. **Escena de descripción:** mientras Jack emite sus sentimientos respecto al cansancio de su corona, recorre el mundo de Halloween; asimismo como sucede con los recorridos de los distintos personajes alrededor de la plaza central y sus edificios que sitúan la acción en un mundo evidentemente paralelo donde conviven las pesadillas de los humanos.
3. **Escena de transición:** tras el escape de Jack, el Alcalde va a su casa a plantear los planes del nuevo Halloween. Esta secuencia, no aporta nada a la idea principal pues ya se sabe que hay un gran peso sobre los hombros del rey calabaza, peso que él quiere abandonar.
4. **Escena de subjetivación:** una especie de subjetivación le acontece a Sally tras dejar la comida para un concentrado Jack Skellington pues ve cómo una pequeña flor se transforma en un árbol de Navidad y luego se incendia, indicando, mediante el *flash-forward*, el futuro que después le acontece al héroe.
5. **Escena de acción:** en este caso, la acción transcurre no sólo cuando Jack reparte los regalos a los niños humanos haciéndose pasar por Santa Claus, sino también su escena de pelea con Oogie Boogie, en la cual debe enfrentarse a los incontables trucos que le pone el antihéroe para eliminarlo.

6. **Escena de teatralización:** al tratarse de una película musical, la mayoría de las canciones son una especie de monólogo expresando un sentimiento de un personaje por lo que es inevitable no relacionar estas escenas con las teatrales.
7. **Escena de conclusión:** tras derrotar a Oogie Boogie, Jack libera a Santa Claus quien salva la Navidad. Asimismo, todos quedan felices con los resultados y él descubre los sentimientos de su amiga, Sally, por él y los corresponde.

Una vez más, las escenas de **explicación** no encuentran su ejemplo en este relato cinematográfico de género fantástico.

La funcionalidad de *The Nightmare Before Christmas*

Tim Burton dice que *“la gente no se da cuenta de que todo lo que he hecho tiene que significar algo; aunque no esté muy claro para nadie más, tengo que encontrar algo con lo que conecte y, la verdad, cuanto más absurdo sea el elemento, mayor será la sensación de tener que comprender lo que se oculta tras él”*³⁸⁰. En otras palabras, todo en sus relatos significa algo, tiene una funcionalidad aún cuando ésta parezca irracional o inexistente. Como se ha visto hasta ahora, es cierto.

The Nightmare Before Christmas no es un caso aparte: en su historia se presentan elementos no sólo coherentes con el universo burtoniano sino también con la lógica narrativa presentada. En relación a la teoría de Barthes sobre la primera de las etapas de descripción, la de las **Funciones**, el primer paso es el reconocer a las **distribucionales** o las descritas como Propp sólo por la utilización de la palabra *funciones*:

1. *Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa:* tras volver de su trabajo como asustadores, Jack se aleja de la alegre multitud que festeja el éxito. Quiere estar solo para expresar su depresión y sensación de estar perdido y sin saber lo que quiere.
2. *Recae sobre el protagonista una prohibición:* año tras año, Jack debe ser el rey calabaza, no puede ser otra cosa y eso lo desespera porque está harto de su corona.

³⁸⁰ Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

3. *Se transgrede la prohibición:* Jack, tras volver de Christmas Town, y pensar mucho en el tema, decide cambiar su profesión: en vez de ser el rey de Halloween, por ese año, él y sus amigos se harán cargo de la Navidad.
4. *El agresor intenta obtener noticias:* Lock, Shock y Barrel, amigos de Oogie Boogie, son llamados por Jack para que le hagan un favor: deben secuestrar a Sandy Claws pero no deben hacerle daño.
5. *El agresor recibe informaciones sobre su víctima:* los niños-demonios le informan a Oogie Boogie sobre el pedido de Jack y le dicen que se lo llevarán a él para que pueda comerlo.
6. *El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes:* tras equivocarse y secuestrar al ser equivocado, los niños aciertan y, supuestamente haciéndole un favor a Jack, le llevan a Sandy Claws.
7. *La víctima se deja engañar y ayuda a su enemigo a su pesar:* al ver que puede confiar en ellos, Jack les encarga a Shock, Lock y Barrel el cuidado del rey de la Navidad y ellos deciden llevarlo con Oogie Boogie, aún cuando el primero les haya advertido que lo mantengan afuera de la situación.
8. *El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios:* un Santa Claus asustado y atado intenta hacer entrar en razón no sólo a los niños, sino también a Oogie Boogie pero ninguno le hace caso y, tras ser arrojado de un lado a otro por una habitación, es amenazado (sutilmente) de muerte.
9. *Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir:* Sally, tras ver en qué se está convirtiendo Jack (y, tras el secuestro), intenta advertirle sobre su accionar y sus terribles consecuencias pero falla.
10. *El héroe-buscador acepta o decide actuar:* Jack, aún empeinado en ser Santa Claus, revisa que todo marche a la perfección y que cada uno cumpla su rol para que él pueda actuar.
11. *El héroe se va de su casa:* Llegado el día de la Nochebuena, todo está listo para su partida: el trineo, los renos, los regalos.
12. *El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico:* Sally, que aún no quiere dejar partir a su amigo por las consecuencias, le pone una prueba: hace que se cree una espesa niebla que tapa la visión de los renos por lo que no pueden ver su recorrido y, por ende, no pueden partir.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

13. *El objeto mágico pasa a disposición del héroe:* Zero, el perro de Jack, se transforma en una especie de objeto mágico por poseer una nariz brillante que transmite la luz necesaria para que los animales vean y lo guíen a Jack por el cielo.
14. *El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del objeto de su búsqueda:* finalmente, Jack empieza su recorrido: es feliz porque finalmente está cumpliendo su deseo de hacer algo diferente con su vida y no ser más el rey calabaza.

En este punto, se alterarán un poco las características descritas por Propp pues, si bien todas tienen su rol dentro del relato, no corresponden al orden en que son detalladas:

15. *El héroe es perseguido:* tras espantar a los ciudadanos humanos del mundo, las fuerzas militares empiezan a seguir al trineo de Jack y Zero y los derriban.
16. *El héroe recibe una marca:* con el trineo destruido, Jack yace desfigurado en un cementerio local pero, por estar muerto, eso no representa algún daño posible. Sin embargo, sufre una marca a nivel psicológico pues cambia su actitud respecto a su cansancio de ser rey calabaza.
17. *El héroe es auxiliado:* Zero lo ayuda a reconstruirse y, tras mostrarle el sombrero del secuestrado Santa Claus, Jack decide enmendar sus errores.
18. *El héroe regresa:* Jack entra a una tumba que lo transporta al mundo de Halloween.
19. *El héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca:* tras ver lo del accidente aéreo, todos en Halloween Town piensan que Jack está muerto por lo que, cuando éste regresa, nadie se lo espera.
20. *El héroe y su agresor se enfrentan en un combate:* Oogie Boogie, tranquilo por la supuesta eliminación de Jack, intenta matar a Sally (que fue a rescatar a Santa) y al propio líder de la Navidad hasta que un renovado rey calabaza los rescata y se enfrenta con el hombre de la bolsa.
21. *El agresor es vencido:* derrotando todos los trucos puestos por un temeroso Oogie Boogie, Jack consigue eliminarlo.
22. *El héroe es reconocido:* el pueblo de Halloween Town encuentra a su rey y lo alaban por su accionar.

23. *La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada:* Santa Claus asegura estar a tiempo de salvar su festividad y, tras obtener su libertad, se marcha.
24. *El héroe se casa y asciende al trono:* tras descubrir los sentimientos de Sally por él, Jack (un restituído rey calabaza) nota cómo nunca antes se había dado cuenta de que son el uno para el otro y, si bien no se casan, evidentemente se quedan juntos.

Ahora bien, dentro de la misma categoría de las **Funciones**, Barthes afirma que los verdaderos nudos o iniciadores/cerradores de incertidumbres son las funciones **cardinales** y, en el caso de este relato, se encuentran en estos momentos:

- ☉ La primera canción de Jack, *Jack's Lament*³⁸¹, habla de cuestiones como su soledad y búsqueda de algo más en su vida que, en su actualidad, está vacía. Esta escena, entonces, es una muestra de una apertura del nudo pues uno como espectador supone que él hará algo por cambiar su situación, acción que después transcurre.
- ☉ *What's this?*, la escena musical en la que Jack descubre Christmas Town podría tratarse de la finalización de la primera pues en todo momento, el héroe afirma haber encontrado lo que buscaba.
- ☉ *Jack's Obsession*, por su parte, inicia un nudo pues a partir de allí, tras los experimentos e indagaciones, Jack decide robar la Navidad y hacerla suya, hecho que se transforma en el eje central de la acción.
- ☉ La aparición de Oogie Boogie y específicamente la aclaración de Jack respecto a no involucrarlo en el tema de Santa Claus lo marca como un potencial antihéroe, completando la presentación de personajes y estableciendo una rivalidad que tendrá su punto más relevante en la conclusión del relato, cuando Jack lo elimina.
- ☉ Las escapadas de Sally para ver a Jack, asimismo, presentan una incertidumbre respecto a su futuro ya que después de cada una de ellas, aparece un cada vez más furioso doctor Finkelstein, quien termina encontrando una reemplazante para ella.

³⁸¹ En el **Anexo**, se encontrarán todas las letras de las canciones (en su idioma original y traducidas) de esta película así como de las siguientes.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Las **catálisis**, por otro lado, cuya funcionalidad es de relleno en el espacio narrativo podrían situarse con la canción inicial, *This is Halloween*: si bien sirve de introducción al mundo burtoniano de Halloween, su contenido es repetido en las primeras escenas del relato por lo que denota una finalidad correspondiente a esta categoría. Sin embargo, el hecho de que su letra trate sobre una descripción de ese universo donde todo es posible, responde al detalle de Barthes sobre que este tipo de función pretende producir un efecto de realidad así como abrir las vías de la imaginación.

Por otro lado, y ya en el campo de las **Funciones integradoras**, compuesta por los **Indicios** y las **Informaciones**, ejemplos de ambos pueden localizarse en el relato:

- ☉ Respecto a los **indicios**, una vez más, Burton se basa en dos paletas de colores muy opuestas: mientras que Halloween Town es oscura, sombría y, en ciertos puntos, macabra (llena de cementerios, estatuas terroríficas y edificaciones extrañamente amenazantes); Christmas Town es todo lo contrario: no sólo sus habitantes tienen colores más vivos, sino sus edificios son más robustos, llamativos y alegres. Inclusive el propio Santa Claus es un personaje de importante peso, en oposición a Jack que posee un cuerpo esquelético. Todo esto refleja dos atmósferas totalmente opuestas: mientras un mundo pretende asustar hasta la muerte, el otro quiere ofrecer alegría y vida; ambos con una finalidad de diversión.
- ☉ En relación a las **informaciones**, tanto la canción *What's this?* Como *This is Halloween* presentan características de los lugares en los que transcurre la acción, como para situar al espectador en un espacio (el tiempo puede ser cualquiera, ya que se trata de mundos alternos) y entender qué expectativas se pueden tener de cada uno.

Los personajes y su accionar

Evidentemente, si bien hay tres principales espacios en los que transcurre el relato (Halloween Town, Christmas Town y el mundo de los humanos), los personajes vuelven a ser, una vez más, los que hacen que éste avance. En este caso, no se trata de uno o dos *freaks* entre humanos que no lo reconocen parte de su sociedad, sino

que todos son *freaks* a su manera. Sin embargo, la marginalidad vuelve a hacerse presente pero, por esta vez, parece auto realizada: Jack no es expulsado de su pueblo, sigue siendo el rey, pero él no se siente parte de los festejos por pretender algo más de su vida.

- ☉ **Jack Skellington:** es el rey calabaza, el protagonista de Halloween pero está cansado de su corona y quisiera hacer algo diferente, pero no sabe qué. *“Es como muchos de los personajes de la literatura clásica, apasionados y con el deseo de hacer algo de una forma que realmente no es aceptada, como en la historia de Don Quijote, donde un personaje se lanza a la aventura empujado por sus sentimientos, sin saber realmente cuáles son. Me parece algo muy primario, esa especie de búsqueda apasionada de algo sin saber siquiera realmente de qué se trata”³⁸².*
- ☉ **Sally:** una muñeca de trapo creada por el doctor Finkelstein para que lo atienda en todas sus necesidades. Es rebelde e inquieta por lo que vive escapándose. Es amiga de Jack y está secretamente enamorada de él. Tiene visiones y presiente que la Navidad será un desastre por lo que intenta advertirle a su amigo que no la escucha.
Respecto a la creación de este personaje, Burton explica que *“Sally era un personaje realmente nuevo; por culpa del personaje de Catwoman, había cogido cierto gusto a los costurones, a esa cosa psicológica de que te reconstruyan”³⁸³.*
- ☉ **Zero:** el perro de Jack es un fantasma traslúcido que se preocupa por su amo cuando lo ve deprimido. En cierta forma, la relación entre ambos personajes, recuerda a la de Victor con Sparky. Tiene la nariz roja y brillante, que recuerda al reno Rudolph de las historias sobre la Navidad y el trineo de Santa Claus.
- ☉ **The Mayor:** un ser con dos caras, una feliz para los momentos de alegría y la otra preocupada para cuando las cosas no salen bien. Depende de Jack para tomar cualquier decisión y hace todo lo que él le pida. Es un inútil en todo sentido, pues a pesar de tener el cargo más importante en toda la ciudad, delega su trabajo a los habitantes (la búsqueda de Jack, por ejemplo).
- ☉ **Dr. Finkelstein:** una especie de mad doctor ya que posee a su propio ayudante, Igor (tal como en **Frankenstein** de Whale) y se dedica a dar vida a

³⁸² Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op. Cit.

³⁸³ Ídem.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

seres muertos. Por un lado, crea a Sally pero también toma unos esqueletos de renos para el trineo de Jack y, posteriormente, crea a otra mujer que reemplaza a Sally. Es inteligente pero depende de la mujer a cargo para sobrevivir.

- ☉ **Oogie Boogie:** es el antihéroe fanático de los juegos de apostar por lo que vive en un ambiente con dados, máquinas, una ruleta gigante y otros elementos que adornan su hogar y, al mismo tiempo, sirven de armas en contra del ataque de Jack. Quiere comerse a Santa Claus pero a último momento se lo impiden. Según Burton, "*no es realmente malo, sólo es el vecino raro en una ciudad muy rara*"³⁸⁴.
- ☉ **Lock, Shock y Barrel:** tres niños demoníacos que son cómplices de Oogie Boogie: atrapan insectos y otros animalejos para alimentarlo. Debido a eso, cuando Jack les pide que le encuentren un lugar cómodo para Santa, ellos lo llevan a su guarida.
- ☉ Sin tanto protagonismo, no se olvida a la fauna monstruosa: "*la pandilla de vampiros, cadáveres parlantes, cocos de risotada irónica, momias y otros monstruos del armario forman una especie de enciclopedia de miedos infantiles*"³⁸⁵.
- ☉ Una nota al pie respecto a los personajes es sobre los humanos: si bien tienen una aparición corta en la cinta, a los únicos que se les ve la cara es a los niños, no a los padres, ancianos (sólo son una sombra) o inclusive policía.

Por otro lado, y llegando al tercer punto de las categorías descriptivas del relato, si bien hay un **narrador** que plantea la introducción como si fuese un cuento de hadas leído (de hecho empieza diciendo *Fue hace mucho, mucho tiempo, más de lo que parece. En un lugar que tal vez hayas visto en tus sueños...*), siguiendo la caracterización de Genette, no se puede pensar en otro que no sea un narrador **no focalizado**, pues si bien se siguen las aventuras de Jack, también se ve el accionar de Sally, de Oogie Boogie, del Mayor, de la policía humana, etc.

Una nota aparte respecto a la narración es que no sólo más de un crítico la encuentra mal realizada en la mayoría de las películas de Burton, sino que él también

³⁸⁴ Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op. Cit.

³⁸⁵ Ferenczi, Aurélien: Op. Cit.

admite que es su falla más importante: *"en todas mis películas la narración es lo peor que hayas visto en tu vida, y eso es una constante [...]. Hay gente a la que se le da muy bien lo narrativo, y gente que se le da bien la acción. Yo no soy así"*³⁸⁶.

En síntesis...

Jack Skellington es, tal vez, el personaje más famoso de Tim Burton. Remeras, mochilas, tazas, muñecos, almohadas, pijamas, pantuflas, orejeras, gorros, pulseras, relojes y cualquier otro merchandising posible, definitivamente tiene su versión de Jack. De hecho, recientemente Disney agregó a sus parques temáticos (de Estados Unidos y Japón) una sección dentro de la Mansión Embrujada dedicada a esta película de culto.

El éxito de Jack está relacionado, también, con la temática burtoniana del marginado que está perdido y busca algo más de la sociedad. Es más, el rey calabaza representa a la mayoría de los héroes de las películas de su autor pues, *"sólo quiere hacer el bien; está apasionado por algo, y al final acaban interpretándolo mal y en general asusta a todo el mundo"*³⁸⁷. De hecho, los críticos consideran que *"esa manera de no estar acabados es lo que pone a todos los monstruos burtonianos del lado de la inocencia, del origen: son seres inconclusos que tienen un alma pero no disponen todavía de un cuerpo terminado. Y por regla general será precisamente el animal quien les permitirá completarse"*³⁸⁸.

Esta producción significa no sólo la vuelta a casa (y semi-permanencia) de Burton respecto a Disney, sino también la presentación explícita de un tipo de personajes no calificados como normales para la productora, una especie de ir contra la corriente del sistema. Al respecto, y siguiendo una idea contrahegemónica, Marcos Arza dice que *"con el objetivo de huir de las convencionales y bondadosas criaturas de los animadores Disney, [Burton crea] para **The Nightmare Before Christmas** un elenco de seres imposibles para cualquiera de las bienintencionadas y coloristas plumas de la gran fábrica"*³⁸⁹.

³⁸⁶ Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op. Cit.

³⁸⁷ Ídem.

³⁸⁸ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

³⁸⁹ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

A pesar de ello, y a diferencia de lo establecido en su poema original, Burton utiliza de la compañía una serie de elementos propios tal como el romance y el *happy ending* que tanto lo perturban. De hecho, los críticos de *Newsday* calificaban a Sally como una débil y veían al romance con muy poco sentimiento. De igual manera, cabría recordar que Jack se da cuenta de que ama a Sally en los últimos minutos de la película, como una especie de amor a segunda vista, podría decirse.

De todas formas, para los próximos proyectos, Burton optará por distintas productoras a las cuales les brinda diferentes productos, otros relatos con otros personajes pero siempre manteniendo el problema de la marginalidad y la aceptación (o no) del diferente en la sociedad pues sus películas no dejan de estar conformadas de "*universos mentales habitados por esos extraños humanos-animales que ligan lo más primitivo y lo más tenebroso que hay en nosotros*"³⁹⁰.

³⁹⁰ Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op. Cit.



CAPÍTULO X:

Sleepy Hollow

¿ una constante pelea entre lo
racional e irracional

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

—Una bruja extraña, con un corazón bondadoso. ¿Cómo puede pensarlo?
—Tengo mi buena razón.
—Entonces su razón está embrujada.
—¡Y me está aplastando!

Diálogo entre el joven Masbeth e Ichabod Crane en **Sleepy Hollow** (1999)

En las películas de Tim Burton, siempre hay un enfrentamiento implícito entre dos mundos: el de la racionalidad y el irracional, ambos perfectamente caracterizados por los héroes burtonianos y la sociedad o miembros de ella que son criticados. En el caso de **Frankenweenie**, del lado marginal se paraban Victor y su recientemente vuelta-a-la-vida mascota, Sparky, ambos enfrentados a un grupo de vecinos que no querían entender que se trataba del mismo perro cariñoso; en **Beetlejuice**, los pretenciosos Deetz no sólo no creían en un mundo del Más Allá, sino que no querían aceptarlo aún cuando su hija les hablara de él y les mostrara pruebas; en **The Nightmare Before Christmas**, Halloween Town es un mundo absurdo de *freaks* con sus propias reglas sobre cómo hacer las cosas, lo que los lleva a enfrentarse con las reacciones humanas respecto a lo que ellos creían como divertido.

De estos ejemplos (sumados a los que se verán en los capítulos siguientes) se devela que los personajes burtonianos siempre están debatiéndose entre el accionar racional e irracional, entre lo absurdo y lo permitido, aún cuando todo alrededor les indique que deben actuar de forma diferente y que deben aceptar la situación. En este sentido, **Sleepy Hollow** (1999) es un máximo exponente de la temática pues no sólo aparece, sino que es el gran protagonista del relato ya que su héroe, un investigador defensor del método científico y del razonamiento a través de las pruebas, es enviado a un pueblo en medio de la nada, donde deberá resolver una serie de asesinatos supuestamente originados por una fuerza sobrenatural.

El universo burtoniano, una vez más, refleja de su *worldview*: su nueva producción es una evidente muestra de disconformidad respecto a esa constante búsqueda hollywoodense de que todas las producciones sean lineales, con un sentido explícito, sin dejar nada a la imaginación. Debido a ello, su relato mantiene la constante presente contrahegemónica de pelear contra lo establecido como correcto, como normal y repetitivo, en búsqueda de algo inusual y original, aparte de una notoria actitud crítica.

Cabe mencionarse que, para llegar a la producción, desarrollo y estreno del filme, el director pasa por otros proyectos, algunos de los cuales son desarrollados y otros no, elevando su amargura respecto al mundo del espectáculo. Tras **The Nightmare Before Christmas**, Burton aprende que es necesario encontrar identificaciones con cualquier proyecto que hiciese pues su trabajo como productor de **Cabin Boy** (1994)³⁹¹, una historia que nada tiene que ver con él, no lo llevó por buen camino comercial ni crítico.

Luego de ese proyecto, Burton halla un guión que sí puede conectarse emocionalmente con su historia de vida y, especialmente, con su relación con Vincent Price: **Ed Wood**. La propuesta tiene como protagonista al peor director de la historia cinematográfica, una "*auténtica personificación del clásico personaje de Burton: un individuo marginado, incomprendido, mal interpretado*"³⁹² cuyo relato refleja, otra vez, la crítica a la sociedad hollywoodense que *usa* a las personas que necesita y luego *tira* como si nada³⁹³.

A pesar de estar a un mes de empezar a rodarla, se presenta un problema cuando la productora elegida no quiere que la cinta sea filmada en blanco y negro (única forma en que Burton la haría pues lo considera *necesario* para el relato, así como lo fue para **Frankenweenie**). Por ello, se empiezan las tratativas con otras empresas pero el cineasta termina dándole el visto bueno a Disney, que se ofrece alegremente pues no significa un gran riesgo para ella.

La historia de Ed Wood Jr. es muy inusual y para nada compatible con los estereotipos establecidos por la compañía del ratón pero sí con el mundo burtoniano pues, si se puede definir su vida con una palabra, es con la de *subversión*: a modo de *biopic*, narra una época de la vida de un director que sueña con ser como Orson Welles pero su descuido a la hora de rodar así como la rareza de sus guiones y sus horripilantes efectos especiales (y no desde el punto de vista de que provocaran susto, sino de que estaban mal hechos) lo marcan, tras unos años después de su muerte, como el peor cineasta del mundo. Sin embargo, nunca deja de ser optimista y seguir intentándolo, aún cuando otras personas le dijeran que parara.

³⁹¹ De hecho, el propio Burton decía al respecto de la película: "*no sabía qué estaba pasando. Si no puedo identificarme con un proyecto, creo que no debo hacerlo*". Salisbury, Mark: Op. Cit.

³⁹² Salisbury, Mark: Op. Cit.

³⁹³ Una frase similar fue dicha por el Bela Lugosi de la cinta de Burton, siendo él mismo quien, además, comentó que "*en este negocio todo es demasiado efímero: un día te quieren y al siguiente ya no y luego vuelven a quererte*". Salisbury, Mark: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Tal vez es el optimismo de Wood lo que llama la atención de Burton así como su travestismo (solía vestirse de mujer para rodar algunas escenas de su película) ya que se considera una especie de máscara, hecho fundamental del mundo burtoniano. Principalmente, es la conexión con Bela Lugosi, ex Drácula, lo que causa una identificación más profunda en el autor de Burbank, hecho que se refleja en la cinta.

Wood, como todos los protagonistas de sus producciones, es un héroe burtoniano: un marginado en busca de algo más, de una aceptación inalcanzable. Sin embargo, y tal como sucedió con el verdadero Ed, la cinta no tiene éxito, convirtiéndose en un fracaso de taquilla.

Lo mismo acontece con la siguiente película de Burton, **Mars Attacks!** (1996), cuya evidente burla no sólo a los Estados Unidos, sino también a los ciudadanos mediante representantes de cada estrato social, provoca una muy pobre recaudación. El relato refleja, como establece su nombre, un ataque de marcianos al planeta tierra. Sin embargo, los políticos, militares, periodistas y científicos (burlonamente representados) no pueden hacer nada ante la aniquilación por lo que un chico y su abuela, descubren una absurda, ridícula pero eficaz manera de eliminar la amenaza: la música country.

El propósito de esta película, según Marcos Arza, es evidente: "*caricaturizar hasta el esperpento al estamento político, militar, científico y periodístico del, teóricamente, país más poderoso del mundo, a través de varios de los rostros más populares del panteón hollywoodense*"³⁹⁴.

Al año siguiente, Burton se convierte oficialmente en un escritor al publicar ***The Melancholy Death of Oyster Boy & other stories***, una serie de poemas de su autoría cuya temática ronda la obsesión por la muerte, monstruosidad física, ausencia de padres y la soledad infantil. Su objetivo es el de "*transmitir la angustia y el dolor del adolescente inadaptado de una manera que es al mismo tiempo deliciosamente divertida y ligeramente macabra*"³⁹⁵.

Tras perder un año en la pre-producción de **Superman Lives**, una cinta que nunca llega a buen puerto, a Burton le ofrecen la conducción de una adaptación del cuento de terror norteamericano ***The legend of Sleepy Hollow*** o, como se conoce

³⁹⁴ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

³⁹⁵ Salisbury, Mark: Op. Cit.

en español, **La leyenda del jinete sin cabeza**: "el guión contenía imágenes que me gustaban (el molino, el árbol de los muertos), aunque nunca he sido muy aficionado a los caballos) y es un cuento fascinante, un cuento que mucha gente conoce pero que en realidad nadie ha leído"³⁹⁶.

De hecho, el propio Burton lo recuerda solamente por la versión de Disney para la televisión: *el relato narra la historia de Ichabod Crane, un supersticioso y miedoso profesor de escuela que va a enseñar a Sleepy Hollow, un pueblo perdido dentro del estado de Nueva York. Allí conoce y se enamora de Katrina Van Tassel, una joven de 18 años, coqueta y la única hija del hombre más rico del lugar. El maestro, con el objetivo de convertirse en el dueño del corazón de la chica así como también de todas sus pertenencias, hace lo imposible por ganar su favor, enfrentándose al otro pretendiente, Brom Bones.*

Una noche, mientras festejan la cosecha, a Ichabod le narran sobre un jinete sin cabeza que merodea los bosques aledaños a Sleepy Hollow en busca de la parte del cuerpo faltante. Esta narración pone muy nervioso a Crane por lo que su camino a casa resulta insoportable hasta que, finalmente, un jinete se le aparece... y le falta la cabeza. Presa del pánico, intenta huir hasta el puente donde supuestamente desaparecería pero, al llegar allí, sólo logra que el jinete le arrojara una calabaza con forma de cabeza (con ojos y boca).

Después de ello, no se le ve más en Sleepy Hollow y los vecinos piensan que el jinete se lo había llevado al infierno. Sin embargo, pequeños indicios demuestran que en realidad se habría tratado de una broma de Brom para asustar al maestro y casarse con Katrina, hecho que se concreta al poco tiempo.

Al respecto de esta historia, y en comparación con la cinta de Tim Burton, es válido mencionar la postura de José Luis Sánchez Noriega quien afirma que, "en su caso, no se trata de una adaptación, sino que éste lleva a cabo lo que Carlos Cuéllar Alejandro denomina «**traducción cinematográfica**» del texto literario, término con el que este autor pretende superar la reduccionista tendencia de cierta parte de la crítica, empeñada en valorar las adaptaciones cinematográficas de las obras literarias, comparando el filme escrupulosamente con el libro, así como estableciendo como

³⁹⁶ Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op. Cit.

*criterio valorativo para enjuiciar el filme el grado de fidelidad que la película mantiene con respecto al texto original*³⁹⁷.

Argumento

En Nueva York de 1799 vive Ichabod Crane, un agente policial fanático de los nuevos métodos científicos por lo que quiere aplicarlos para autopsias, juicios, etc. pero sus pares no lo dejan. Debido a ello, le asignan una misión en Sleepy Hollow, una comunidad holandesa en el medio de la nada: debe resolver el caso de asesinato de tres personas que habrían fallecido en menos de 15 días.

Al arribar, se encuentra con una fiesta del hombre más rico del pueblo, Baltus Van Tassel, quien lo invita a quedarse en su casa. Allí es besado erróneamente por Katrina, la hija del dueño de casa. Ignorando lo sucedido, Crane empieza a cuestionar a los más poderosos del pueblo: el propio Baltus sumado al reverendo Steenwyck, el magistrado Philipse, el doctor Lancaster y el notario Hardenbrook.

Todos acusan al fantasma de un mercenario que, durante la guerra por la independencia, habría sido contratado por Alemania para atacar al país. Este hombre tenía un especial gusto por la carnicería por lo que decapitaba a todos sus enemigos. Sin embargo, un tiempo después, cerca de Sleepy Hollow, encontró su muerte por lo que ahora estaría volviendo para vengarse de ellos.

A los muertos, Peter Van Garrett y su hijo junto a la viuda Winship, se les suma Jonathan Masbath, que fallece de la misma manera la noche de la fiesta. Tras su funeral, el joven Masbath, ofrece sus servicios a un perplejo pero obstinado Ichabod para vengar a su padre. El magistrado le da una pista a Crane que lo lleva a desenterrar el cuerpo de los asesinados: allí descubre que la viuda estaba embarazada.

Brom Bones Van Brunt, pretendiente de Katrina, aún sigue enojado por el beso que ella le dio a Crane en la fiesta y, aprovechando el miedo de éste, se le aparece disfrazado de Jinete sin cabeza y le arroja una calabaza para asustarlo, lo cual lo deja inconsciente. En sus sueños, Ichabod ve a su madre haciendo magia.

³⁹⁷ Sánchez Noriega, José Luis: **De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación.** Paidós. España. 2000.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

En la casa de los Van Tassel, el agente se entera de que todas las familias del pueblo están relacionadas por sangre o matrimonio y que, antes, los Van Garrett eran los más ricos, dándole una oportunidad a la familia de Katrina, quienes construyeron su fortuna de cero. La joven le regala un libro de encantamientos que él intenta rechazar por no creer en eso pero termina aceptándolo.

Al día siguiente, el magistrado tras discutir con sus pares, intenta escapar del pueblo pero aparece el Jinete y, sin poder revelarle más información a Ichabod, lo mata. Esta situación crea en el joven investigador una especie de crisis nerviosa pues no creía en fantasmas hasta el momento lo que provoca una serie de desmayos en los que sueña, nuevamente, con su madre: mientras en un momento flota mediante la magia, en otro se enfrenta a su padre que la acusa de brujería y le muestra la Biblia.

Cuando se recupera, Ichabod pide hombres para encontrar la tumba del Jinete pero sólo consigue al joven Masbath. En el bosque, encuentran una cueva y adentro a una bruja que, de forma terrorífica, les revela el lugar exacto que buscaban. Al salir, se hallan con que Katrina los estaba buscando pues ella también quería ayudar.

La tumba del mercenario está en un árbol, el «árbol de los muertos», en donde Ichabod descubre que debajo de unas ramas, se encuentran las cabezas de los asesinados. Tras desenterrar el cuerpo del Jinete y ver que su cabeza no está, conjetura que alguien se la llevó y esa es la verdadera razón por la que vuelve.

Un movimiento en el árbol les indica que el Jinete está apareciendo una vez más pero, aunque los ve, los ignora. Ichabod va tras él.

En el pueblo, Brom y sus amigos custodian las conexiones con el bosque. Allí, en una de las casas, una familia se prepara para descansar hasta que es interrumpida por el mercenario fantasma que, tras matar al padre, el señor Killian, va detrás de Beth, la esposa, que esconde al pequeño Thomas debajo de una trampilla pero el Jinete los descubre a los dos y los asesina.

Cuando sale de la casa, Brom lo encuentra y le dispara. Creyendo haberlo derrotado, el joven se acerca pero descubre que el asesino no está herido, por lo que empiezan a pelear. Al principio el Jinete se muestra indiferente, como si quisiera sacarse de encima al pretendiente de Katrina pero éste sigue atacándolo. Ichabod, que llega para ver esa situación, intenta frenar al muchacho indicándole que, evidentemente, el Jinete no va tras él.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Tras convencerlo, Crane y Brom huyen del asesino quien desaparece para luego aparecer detrás de ambos, hiriendo al primero y destrozando al segundo, ante lo cual el detective se desmaya.

A salvo, nuevamente, en la casa de los Van Tassel, Ichabod le cuenta a la familia sus descubrimientos al respecto de la investigación: no hay víctimas al azar, alguien las está señalando. Por la situación, vuelve a quedarse dormido y en su sueño, ve a su padre salir de una habitación, a la cual entra para encontrar a su madre muerta dentro de un sarcófago de tortura.

Katrina está presente cuando abre los ojos y él le confiesa que nunca debería haber ido a ese lugar. Sin embargo, sí rescata el haberla conocido ya que, evidentemente, siente algo por ella.

Con mejor salud y más predisposición, Ichabod se dispone a investigar quién maneja al Jinete y si existe una conspiración, por lo que él y el joven Masbath consultan con el notario, quien les revela que Van Garrett estaba casado con la viuda y que había modificado su testamento para que ella y el niño por nacer heredaran todo en caso de que algo le pasara. Los testigos de esto fueron el reverendo Steenwyck (quien los había casado), el doctor Lancaster (que sabía lo del embarazo), el magistrado Philipse y el propio notario Hardenbrook así como también el padre del joven Masbath que trabajaba para los Van Garrett.

Al volver a la casa, Ichabod cree que todo apunta hacia Baltus Van Tassel, el padre de Katrina ya que, tras la muerte de los primeros, él heredaría todo. La joven, que está esperándolo en la habitación que le habían prestado al agente, no está muy contenta con la acusación por lo que se va. El muchacho Masbath descubre un símbolo dibujado bajo la cama del detective y lo señala como un hechizo contra él, un «mal de ojo».

Esa misma noche, siguiendo una sombra, descubren a Lady Van Tassel, la madrastra de Katrina, engañando a su marido con el reverendo. Asimismo, ven cómo ella se corta la mano por lo que, cuando Ichabod habla con ella a la mañana siguiente, no le pregunta sobre el tema y ella le informa que sabe que él los vio.

Baltus les cuenta de que Hardenbrook se había suicidado la noche anterior por lo que se convocaba para ese mismo día una reunión en la iglesia para planear los pasos a seguir. El señor Van Tassel, tras ver la herida en la mano de su esposa, la

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

acompaña a que busque hierbas para sanarla pero ve cómo se acerca el Jinete detrás de ella y huye, creyendo que la habían asesinado.

Tras el grito del hombre más rico del pueblo, todos los habitantes entran en pánico y se refugian en la iglesia. Ichabod es el primero en notar que el Jinete no puede entrar dentro de los límites del edificio por lo que intenta calmarlos. Sin embargo, los hombres le disparan.

El reverendo, sabiendo que el mercenario va detrás de Van Tassel, quiere entregarlo. El doctor empieza a contar una verdad pero es interrumpido por el hombre de fe que lo mata de un golpe mientras que un asustado Baltus le dispara, por lo que se crea más terror entre la gente que no entiende nada.

Afuera, el Jinete prepara una cuerda y una madera y, mientras el acorralado padre de Katrina empieza a gritar sobre una conspiración, una estaca gigante lo atraviesa y lo arrastra por el jardín de la iglesia hasta el límite en el que el fantasma puede acercarse y cortarle la cabeza. La joven, espantada por el asesinato de su padre, grita y se desmaya, develando que había dibujado el mismo símbolo que estaba debajo de la cama del investigador.

Al día siguiente, Ichabod se va de Sleepy Hollow: cree que Katrina es la culpable de todo y espera que haya sido poseída por un demonio que la dejaría en paz ahora que había cumplido con su objetivo. Sin embargo, mientras se está yendo, recuerda algo y observa el libro que la muchacha le había dado hacía unos días. Allí descubre que el símbolo que había encontrado dibujado en la iglesia y su propio cuarto es, en realidad, una protección contra el mal.

Al volver, pasa por la morgue y observa la herida de la mano del cuerpo de la decapitada Lady Van Tassel: evidentemente el corte había sido hecho post mortem, lo que significa que no es el cuerpo de ella.

En la casa, Katrina ve a su madrastra y se desmaya por no entender qué sucede. Cuando se despierta, está en el molino del pueblo y ve cómo la mujer convoca al Jinete para que la mate: ella tiene la cabeza porque vio cómo lo mataban al mercenario y vendió su alma al Diablo para que le dé el poder de vengarse contra el pueblo que le había dado la espalda de niña por considerar a su madre como una bruja.

EL MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Su objetivo, además de la venganza, era quedarse con todo por lo que tenía que asesinar también a la joven, beneficiaria del testamento de su padre. El joven Masbath, intenta rescatar a Katrina y, al huir, se encuentran con Ichabod. Los tres, suben hasta el último piso del molino mientras son seguidos de cerca por un recién despertado Jinete. Tras salir afuera, el detective incendia todo pero el mercenario se levanta y sigue atacando.

Los jóvenes huyen en el carruaje de Crane mientras éste pelea desigualmente con un furioso fantasma que quiere obedecer su mandato. Finalmente, llegan al árbol en donde se encuentran, nuevamente, con la madrastra de Katrina quien esconde la cabeza del espectro. Sin embargo, Masbath la golpea, lo que permite que Ichabod tome la calavera y se la ofrezca a cambio de la joven a quien quiere asesinar.

El Jinete recupera su rostro y, tras mirar a los jóvenes asustados, toma a la bruja que lo había hechizado, obligándolo a volver para cometer asesinatos, y ambos se adentran en el árbol, en el infierno.

Un tiempo después, un renovado Ichabod Crane regresa a New York con Katrina y el joven Masbath, a quienes les indica la dirección de su nuevo hogar.

Sleepy Hollow escena a escena

Como se ha mencionado, **Sleepy Hollow** es también una producción que refleja una *worldview* de su director y ésta no tiene que ver con el final del siglo XVIII (tiempo en que está situada la narración), sino con una contemporaneidad propia. "Si **Edward Scissorhands** representaba la inhabilidad de Burton para comunicarse cuando era adolescente y **Ed Wood** reflejaba su relación con Vincent Price, Depp sugiere que Ichabod encarna la batalla de Burton con los estudios de Hollywood, incluso con el mundo"³⁹⁸.

Esta temática refleja esa actitud subversiva respecto al mundo del cine, donde la mayoría de los directores deben responder ante los estereotipos de la industria cultural hollywoodense, por miedo al fracaso. Sin embargo, y tal como sigue demostrando Burton no sólo en esta producción sino en las que fueron analizadas las páginas anteriores y las que siguen, es que lo *raro*, lo *irracional* sigue teniendo éxito.

³⁹⁸ Salisbury, Mark: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

En **Sleepy Hollow**, los elementos de "relato policial, toques costumbristas, terror gótico, humor y fantasía se dan de la mano en un filme que viene a redundar de nuevo en los temas que inundan la filmografía burtoniana [...] un filme dominado por un constante choque entre racionalidad e irracionalidad, simbolizado en el lógico científico Ichabod enfrentado al sobrenatural Jinete sin cabeza"³⁹⁹.

Respecto a otras temáticas contenidas en esta cinta y a su contrahegemonía dentro del mundo cinematográfico, es curioso notar que, si bien todas sus películas se rodean no sólo de elementos macabros, sino también de seres muertos que se rehúsan a dejar de vivir, es la primera vez que el cineasta muestra una muerte sangrienta. En **Frankenweenie** es más bien sugerida; en **Beetlejuice** se ve el accidente pero luego sólo se presentan los Maitland mojados; en **The Nightmare Before Christmas** están todos muertos; pero, en este caso, "Burton se ha hecho no solo verdugo sino también ilustrador de la sentencia de muerte; a la vez realizador de la ejecución y observador de las expresiones paralizadas por el filo de la cuchilla"⁴⁰⁰.

Ahora bien, respecto a las cuestiones técnicas, evidentemente se trata de un relato cinematográfico pues expresa de manera contundente un inicio (el comienzo de los asesinatos y el llamamiento de Ichabod al pueblo) así como un final (el descubrimiento de la responsabilidad de Lady Van Tassel así como la desaparición del Jinete). Por otro lado, también se cumple la secuencia doblemente temporal ya que la narración cubre alrededor de seis días, sumados al viaje de ida y vuelta a la ciudad de New York, mientras que el acto narrativo en sí es de una hora y cuarenta minutos.

En relación a las escenas de la película, cabe mencionarse que, una vez más, responden a la categorización expuesta por Pulecio Mariño:

1. **Escena de presentación:** en este caso, la presentación se inicia en New York, con un Ichabod Crane peleando con la autoridad para poder desarrollar sus experimentos científicos de la mejor manera. Asimismo, continúa en Sleepy Hollow, en la fiesta de los Van Tassel, pues allí se conocen al resto de los involucrados en los asesinatos misteriosos.
2. **Escena de descripción:** la contextualización aparece al ritmo de los títulos de crédito al comienzo de la película. Mientras Ichabod viaja de New York a Sleepy

³⁹⁹ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

⁴⁰⁰ De Beacque, Antoine: Op. Cit.

Hollow, su carruaje recorre unos bosques evidentemente en una época otoñal hasta llegar al pequeño y desolado pueblo.

3. **Escena de transición:** las pequeñas escenas en las que Ichabod despliega su equipo científico en sí no aportan a la trama más que para caracterizar a este peculiar personaje y su fanatismo por las explicaciones racionales del mundo. Ejemplos de ellas son: cuando aparece el cuerpo de Jonathan Masbath y cuando exhuman los cuerpos de las víctimas.
4. **Escena de subjetivación:** a diferencia de las anteriores películas, en ésta los sueños están presentes de manera marcada pues son la conexión entre el presente de Ichabod con su oscuro pasado con una madre muerta a manos de su padre; razón por la cual se volvió tan científicista.
5. **Escena de acción:** todas las apariciones del Jinete involucran la acción por parte del resto de los personajes que huyen o le enfrentan de acuerdo a sus caracterizaciones.
6. **Escena de teatralización:** las reuniones entre los más poderosos de la ciudad así como los encuentros con Katrina, son puramente teatrales pues a partir de ellos se obtiene información mediante simples diálogos.
7. **Escena de explicación:** diferenciándose de las anteriores cintas analizadas, en esta se encuentra una escena de esta categoría y tiene que ver con que en el relato aparece el elemento policial de la mano del detective Ichabod Crane. Si bien él no descubre todo lo que pasa, Lady Van Tassel decide revelarle a Katrina la forma en que tomó la cabeza del Jinete y por qué, resolviendo la duda argumental sobre quién es el culpable.
8. **Escena de conclusión:** tras escapar del Jinete, Ichabod consigue tomar la calavera y entregársela al Jinete para que deje tranquila a Katrina. El mercenario, llevándose a la bruja, vuelve a su tumba y la pareja, felizmente reunida, se muda a New York acompañados del joven Masbath para iniciar un nuevo siglo y una nueva vida.

En relación a este último punto, vuelve a llamar la atención que, a pesar de que el director haya dicho sentir cierto rechazo por los *happy endings*, vuelve a utilizarlo en este caso. La historia original, la de Washington Irving, culmina con la creencia del pueblo de que a Ichabod se lo llevaron al infierno y Katrina, tras rechazar el ofrecimiento del maestro, se casa con un alegre y bromista Brom. En el caso de la

película de Burton, a Brom lo asesinan dejándole el camino libre a Crane para que esté con la hermosa heredera Van Tassel.

Por otro lado y haciendo una conexión más explícita con Disney, cabe mencionarse que hay una escena que es prácticamente igual a la recreada por los estudios del ratón para un especial infantil llamado **The Adventures of Ichabod and Mr. Toad** (1949): cuando Crane cruza un puente (que estéticamente es el mismo) y ve al Jinete aproximándose, éste entra en pánico y más aún cuando le lanza una calabaza con ojos y boca en llamas, haciendo que se caiga al piso.

Esta escena, si bien es sacada del relato original (aún cuando en el cuento se sugiere que todo fue una broma de Brom y en el relato cinematográfico se asegura que es así), llama la atención que ambas sean visualmente similares.

Por el lado de los personajes, la madrastra de Katrina se parece mucho a la de **Cinderella**, quien sin importarle a quien hiera en el camino, busca obtener un beneficio propio y éste está relacionado con el dinero. De hecho, cuando a Cinderella la viene a buscar el príncipe, la encierra para que no salga y hable con él. Una situación no demasiado diferente es la de Lady Van Tassel, quien quiere eliminar a la joven con el objetivo de quedarse con el *palacio* que implica la fortuna familiar.

La funcionalidad de Sleepy Hollow

Algo que se ha mencionado en **Edward Scissorhands** y que vuelve a hacer su presencia en esta película es la peculiaridad de los títulos de crédito: los nombres, de color blanco, primero aparecen y desaparecen como fantasmas, haciendo referencia evidentemente al espectro del Jinete; luego, se dividen en dos como si el cuerpo se les partiera en dos o, más bien, como si la cabeza se les separara del resto; y, finalmente, van perdiendo una letra, teniendo un efecto similar al anterior. Como se ve, hasta en estos momentos iniciales del relato, todo tiene una funcionalidad.

En cuestiones más específicas y retomando, una vez más, las propuestas de Barthes referidas a que, para entender un relato cinematográfico, hay que entender los niveles descriptivos que lo componen y ver su conjunto, para lo cual se empieza analizando a las **Funciones**, cuya primera subcategoría, las **distribucionales** o su

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

versión homónima refiere a las entendidas por Propp como elementos que conforman un relato maravilloso:

1. *Recae sobre el protagonista una prohibición:* Ichabod Crane no puede practicar sus métodos científicos en la ciudad pues aún creen en que los ejecutados son los correctos, sin importar las pruebas.
2. *Se transgrede la prohibición:* a pesar de ello, el detective intenta a toda costa utilizar elementos de su propia invención para sacar conclusiones más certeras respecto a las muertes. Debido a eso, es enviado a Sleepy Hollow no sólo para que actúe como detective, sino también para poner a prueba su fe y poder poner en práctica sus elementos y teorías que tanto defiende.
3. *El agresor intenta obtener noticias:* aunque el espectador aún no sabe que el verdadero agresor es Lady Van Tassel, es curioso verla tratando de escuchar lo que su marido tenga para decirle al señor Crane. Sin embargo, no oye nada pues Baltus pide que se vaya de la primera reunión.
4. *El agresor recibe informaciones sobre su víctima:* a pesar de su primer intento fallido, la señora de la casa tiende a aparecer en el fondo del cuadro cuando Ichabod cuenta algún resultado de su investigación.
5. *El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes:* sin que ellos lo sepan, Lady Van Tassel engaña no sólo al detective sino a toda la familia para quedarse con las herencias de las familias más poderosas de Sleepy Hollow.
6. *La víctima se deja engañar y ayuda a su enemigo a su pesar:* cuando Ichabod la ve en una situación comprometedor con el reverendo, decide ayudarla y no contarle nada a su esposo, aún cuando le resulten sospechosas ciertas actitudes de la señora.
7. *El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios:* Baltus Van Tassel, tras acusar sobre una conspiración es asesinado por el Jinete, dejando como heredera de todo a Katrina, haciéndola parecer culpable.
8. *Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir:* los ciudadanos, al ver que Katrina dibuja un símbolo en el piso (supuestamente el mal de ojo), creen que fue ella la que organizó las matanzas por lo que ponen a Ichabod en un aprieto.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

9. *El héroe-buscador acepta o decide actuar:* el detective decide pensar que alguna especie de demonio se apoderó de la joven y que ahora que cumplió su objetivo, la dejaría en paz.
10. *El héroe se va de su casa:* por ello, decide irse de Sleepy Hollow para no culpar a la joven frente de la justicia.
11. *El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc.,:* tras pensarlo un momento y verificar en un libro, nota que el símbolo en realidad es de protección y que la supuesta muerte de la madrastra de la chica es demasiado sospechosa por lo que decide volver.
12. *El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del objeto de su búsqueda:* al volver a Sleepy Hollow, descubre que en realidad la muerte de Lady Van Tassel es una farsa por lo que se acerca cada vez más a su ansiada verdad.
13. *El héroe y su agresor se enfrentan en un combate:* a través del Jinete, Ichabod se enfrenta al/la asesino/a de los poderosos de Sleepy Hollow para evitar que mate/n a Katrina, quien se interpone entre la fortuna y la madrastra.
14. *El héroe recibe una marca:* Lady Van Tassel le dispara a Crane y se cree que está muerto pero no es así.
15. *El agresor es vencido:* con la ayuda del joven Masbath, recuperan la cabeza del Jinete y se la devuelven, haciendo que pierda interés en ellos y se lleve a la bruja que lo obligaba a actuar, hacia el Más Allá.
16. *La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada:* de esta forma, se resuelve el caso de los asesinatos y la razón de por qué ocurrieron también.
17. *El héroe regresa:* ahora junto a Katrina y el joven Masbath, vuelven a New York casi para el cambio de siglo.
18. *El héroe se casa y asciende al trono:* si bien no hay una especificación al respecto, se cree que Ichabod se casó con la chica pues cuando aparecen en New York, él habla de *casa* como si fuera de los tres. Por otra parte, Katrina, como única sobreviviente de su familia, hereda la fortuna de los Van Tassel y Van Garrett, las familias más pudientes de su pueblo, lo que la convertiría en una especie de princesa con la que Ichabod se queda.

Es importante resaltar que esta es una de las películas de Tim Burton que más se adaptan a este esquema y eso tiene que ver con que, si bien se trata de una película que responde al género fantástico, se aproxima demasiado a otro tipo de

cinematografía, tal como lo refleja el texto de Alejandro Cuéllar: "*conforme se desarrolla la historia, lo insólito cede paso a lo puramente fantástico, pues personajes y audiespectadores entran en la frontera de la incertidumbre ante el origen natural o sobrenatural de los fenómenos investigados, todos nos introducimos de este modo en el reino de lo prenatal, es decir, de lo que algún día puede ser esclarecido de forma científica. Sin embargo, la conclusión es puramente sobrenatural y, por ello, pasamos de lo **fantástico** a lo **maravilloso** como universo con sus propias reglas, negadas por la lógica racional y positivista, donde todo es posible*"⁴⁰¹.

Por otro lado, dentro de esta misma subcategoría estructural del relato, se encuentran las funciones **cardinales**, cuya representación se comprende a partir de su participación en el inicio o cierre de incertidumbres:

- ☉ Al comienzo de la cinta, se ve cómo asesinan a Peter Van Garrett, el primero de los muertos a manos del Jinete. Definitivamente, su participación abre la incertidumbre inicial del relato pues todo él consiste en develar por qué lo mataron a él y al resto de los pobladores.
- ☉ La llegada de Ichabod al pueblo, cumple una función similar al anterior ya que se interroga sobre su participación y si cumplirá con su función policial.
- ☉ La aparición de la marca bajo la cama del detective, por su lado, también inicia un nudo respecto a que no se sabe quién lo realizó ni por qué querría hacerle daño al agente.
- ☉ Respecto a los cierres, el primero pareciera ser de la mano de Katrina: al desmayarse, deja caer la tiza que utilizó para hacer tanto el símbolo en el cuarto de Ichabod como en la iglesia. Eso le aportaría la culpa hasta que el joven detective notara que en realidad sirven para protección.
- ☉ La aparición con vida de la madrastra bruja, empieza a cerrar el nudo principal respecto a la razón de los asesinatos y más aún cuando ésta devela sus verdaderas intenciones y causas.
- ☉ La restauración de la cabeza del Jinete, por su parte, es el cierre de la incertidumbre más larga e importante del relato ya que Ichabod no sólo encontró el responsable (o la responsable) de lo ocurrido, sino que sabe que ya no volverá a pasar, motivo por el que puede seguir adelante.

⁴⁰¹ Cuéllar Alejandro, Carlos: **Sleepy Hollow. El goce infantil de lo sobrenatural**. Ediciones de la Mirada. España. 2001

Respecto a las **catálisis**, cuya funcionalidad ronda el relleno del espacio narrativo: como se mencionó con anterioridad, las escenas del viaje de Ichabod, así como su llegada a Sleepy Hollow, sumado a sus intervenciones casi quirúrgicas e indagaciones por el bosque si bien son funcionales pues cumplen con el rol de informar no sólo sobre el espacio sino también sobre las características del personajes, pueden considerarse como las separativas de los nudos relevantes del relato.

En lo que respecta a los **Indicios**, como se había mencionado, *"la obra no es sino una inmensa proyección exterior de los tormentos que acosan a Ichabod Crane, investigador moderno y razonable, enamorado de una joven virgen inocente y enfrentado al mundo arcaico y moralista de los viejos, tanto en Nueva York como en el pueblo de Sleepy Hollow"*⁴⁰². De hecho, el monótono color casi blanco y negro que tiñe a toda la película es solamente mejorado (con la aparición de unos colores más vivos) cuando la pareja finalmente abandona Sleepy Hollow para volver a New York.

Por el lado de las **Informaciones**, el tiempo y el espacio es más que evidente: se trata de una Norteamérica, específicamente un New York y Sleepy Hollow (ambos lugares reales) de 1799, datos no solamente dados en el inicio de la película sino también concordados con los elementos típicos de la época, como lo son las vestimentas, actitudes, carruajes, costumbres, etc.

Los personajes y su accionar

Como en toda película de Tim Burton, los personajes son lo más importante de todo. De hecho, *"lo primero que destaca es la manera en que el relato y los paisajes de la película revelan el malestar de los héroes y la conmoción social que está sufriendo una sociedad obsesionada por el puritanismo bíblico de sus padres fundadores"*⁴⁰³. Dicho en otras palabras, hasta el escenario responde a los sentimientos de sus actantes.

En este caso, hay una cantidad importante de personajes con nombre y apellido, para dotarle de un grado de terror más real ya que esta gente podría haber existido. A pesar de ello, hay un gran misterio alrededor de todos ellos pues no se sabe bien quiénes son. *"Su soledad se puede sentir, te das cuenta de que no se relacionan*

⁴⁰² De Baecque, Antoine: Op. Cit.

⁴⁰³ Ídem.

*mucho, de que tienen problemas, de que, en algún sentido, están atormentados y viviendo en su interior. Por eso te identificas con ellos*⁴⁰⁴:

- ☉ **Ichabod Crane:** *“aunque cambiamos el personaje de Ichabod de cómo era originalmente, sigue teniendo algo de aquel tipo remilgado y larguirucho. Vive aislado en su interior, pero se ve obligado a abrirse y a hacerse más físico, no porque quiera, sino porque tiene que hacerlo*⁴⁰⁵. Fanático del método científico, es un inventor que busca la verdad y quiere alejarse lo más posible de la magia. Manteniendo el espíritu del original, es asustadizo y supersticioso; se esconde detrás de la gente y, a pesar de ser una agente policial, es de fácil desmayo ante situaciones de presión.
- ☉ **Katrina Van Tassel:** una joven hechicera de magia blanca heredada de su madre. Le gusta leer a escondidas y se enamora de Ichabod apenas lo ve al punto de querer protegerlo mediante un símbolo y arriesgar su vida para acompañarlo al bosque en busca del Jinete. Hacia el final del relato, cumple el rol de damisela en apuros ya que, si bien intenta escapar, no lo hace de una manera muy convincente, salvándose a último momento gracias a Crane.
- ☉ **Joven Masbath:** leal y sin miedo, acompaña a Crane hasta los trabajos más sucios. De hecho, *“la relación entre Crane y el niño es muy especial: forman una pareja capaz de encontrar la verdad y enfrentarse al horror*⁴⁰⁶.
- ☉ **Baltus Van Tassel:** uno de los hombres más ricos del pueblo, creó su fortuna desde el trabajo duro por lo que Katrina lo adora. Ignorante respecto a la supuesta conspiración o secreto de los Van Garrett, no nota la sospechosa actuación de su esposa (quien pasó de ser la enfermera a su mujer, tras el fallecimiento de la madre de la joven).
- ☉ **Lady Van Tassel:** la más terrible de las brujas al punto de matar a su hermana por ayudar a Ichabod y Masbath a encontrar la tumba del Jinete. *“Su tentadora belleza la emparenta con la imagen de la femme fatale sublimada por los neorrománticos, prerrafaelistas y simbolistas. Hechicera, asesina, dueña de la voluntad del Jinete sin cabeza y causante de la trama policíaca del filme, esta mujer seductora, inteligente y sin escrúpulos*⁴⁰⁷ no encuentra límite para llevar a cabo su venganza y quedarse con un legado.

⁴⁰⁴ Salisbury, Mark: Op. Cit.

⁴⁰⁵ Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op. Cit.

⁴⁰⁶ Ferenczi, Aurélien: Op. Cit.

⁴⁰⁷ Cuéllar Alejandro, Carlos: Op. Cit.

- ☉ **Crone o Bruja del bosque:** es quien, mediante un hechizo de posesión, le indica a Ichabod y a Masbath el camino a la tumba que buscaban. En *“la bruja del bosque se observa, según Cuéllar, la iconografía más tradicional y negativa de las brujas, la que deriva de la cultura celta y fue maliciosamente transformada por la cristiandad para demonizar cualquier rito pagano que se resistiera a la imposición de los dogmas de la Iglesia”*⁴⁰⁸.
- ☉ **Jinete:** un mercenario contratado para combatir en la guerra por la Independencia norteamericana, fascinado por la carnicería humana, cuya característica era la de decapitar a sus enemigos. Tres años más tarde, fue atrapado, decapitado él mismo y enterrado en el bosque, ante la vista de la futura Lady Van Tassel, quien toma su cabeza y vende su alma al diablo para controlarlo. Es una especie de marioneta para el trabajo sucio, hecho que no le gusta por lo que apenas retoma el control, se venga de la bruja. *“El jinete y el detective se necesitan mutuamente para poder existir o, al menos, para conseguir sus objetivos (gracias al Hesiano, Ichabod conoce y se empareja con Katrina; gracias al detective, el espectro recupera su cabeza)”*⁴⁰⁹.
- ☉ **Brom Bones:** es igual a Gastón de **The Beauty and The Beast** ya que quiere enamorar a la protagonista y es un fortachón que, sin ser malvado (al menos Gastón no lo era al principio) presume ante la joven para ganar su afecto. Sin embargo, su soberbia hace que lo maten en poco tiempo.
- ☉ **Reverendo Steenwyck, Magistrado Philipse, Doctor Lancaster y Notario Hardenbrook:** forman parte del secreto de los Van Garrett respecto al casamiento de éste con la viuda y el cambio en el testamento. Debido a ello, todos mueren ya que el asunto no podía saberse.
- ☉ **Lady Crane:** hechicera blanca, madre de Ichabod. Muere a manos del padre, un fanático creyente que la encuentra pecadora y la tortura hasta asesinarla, causándole un trauma en su hijo de tan sólo 7 años.
- ☉ **Señor Killian:** ayuda a Ichabod prestándole un caballo, así como asistiéndolo en cuestiones macabras (desentierra los cuerpos para él y los transporta a la oficina del médico). Tiene una familia: Beth, que es partera y por ende sabía lo del embarazo de la viuda y su pequeño hijo, Thomas. Todos mueren a manos del Jinete.

⁴⁰⁸ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

⁴⁰⁹ Cuéllar, Alejandro: Op. Cit.

- ☉ **Sarah:** la sirvienta en la casa de los Van Tassel. Supuestamente huye tras la muerte del magistrado pero, en realidad, la señora de la casa la había asesinado para usar su cuerpo como el propio para ser enterrado.

Respecto a la **Narración** establecida por Gérard Genette, una vez más se encuentra presente la **no focalizada** o **de focalización cero** ya que, a pesar de que se sigue bien de cerca la investigación de Ichabod Crane, también se observan puntos de vista de Katrina y de los amenazados (y luego asesinados) por el Jinete, mientras tratan de huir.

En síntesis...

Una mezcla de película de terror, policial, fantasía y con un toque de romance, Tim Burton obtiene nuevamente un aplauso por parte de la compañía productora, la crítica y el público, quienes encuentran en la cinta a un nuevo universo burtoniano, lleno de sus elementos como las representaciones de Halloween, cementerios, el molino de **Frankenstein**, los muertos andantes, la magia, la lucha constante entre lo racional e irracional, lo que piensa la masa y lo que es en realidad una persona, etc.

Todos estos pequeños pero importantes detalles, refuerzan, esta vez de manera explícita, el enfrentamiento entre los dos mundos que tanto le gusta representar al autor: el de la exterioridad y la interioridad. En este caso, como se vio, ambos espacios se conectan mediante los escenarios; escenarios que evidentemente reflejan los sentimientos de Ichabod Crane respecto a su atormentado pasado.

Con un vistazo a los escenarios de la película **Sleepy Hollow**, uno podría asumir que se trata de una película gótica y de hecho, hay más de un crítico que considera que Burton es un creador que sigue esa corriente pues *"su cine lleva desde siempre los signos exteriores de esta cultura: detalles del terror (máscaras, muertos vivientes, grutas y castillos, pesadillas y espectros), figuras arquetípicas (Vincent, Frankenweenie, Edward Scissorhands, Catwoman, Bela Lugosi, el Jinete sin cabeza...), máquinas demenciales y ruinas estetizadas bañándose en un ambiente deliberadamente gótico"*⁴¹⁰.

⁴¹⁰ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

En este caso, como en las películas anteriores, su postura gótica lleva consigo una *worldview* inusual, original y contrahegemónica ya que, como bien ilustra Antoine De Baecque, hay un manifiesto "*tanto estético como político y moral: un panfleto negro e hilarante lanzado a la cara de la cultura académica, consumista, aletargada, puritana y rígida*"⁴¹¹.

A pesar de la utilización no sólo de recursos en desuso, sino también de temáticas no convencionales, críticas y hasta en cierto punto burlescas de la sociedad contemporánea y específicamente de Hollywood, aún persiste ese tinte de convencionalismo, donde reinan los *happy endings* y el héroe se queda con la chica, su damisela en peligro.

Respecto al tema de la marginalidad, en esta cinta hay un quiebre si se la relaciona con los anteriores postulados de Burton: hasta ahora, ninguno de sus personajes se salió con la suya, todos deben mantener su rasgo de *outsider*, sin importar lo que hagan o hicieron para cambiarlo.

En el caso del detective neoyorquino, la situación es diferente: "*cuando Ichabod regresa a New York, lo hace convertido en un nuevo ser, que ha sido capaz de devolver a su vida el necesario equilibrio entre el mundo de lo maravilloso y la razón. [...] Concluye su periplo de forma triunfal al regresar a la ciudad en sombras que le vio partir, convirtiéndose de esta forma en una especie de autoconsciente rasgo hipertextual, por el cual Burton pone en relación a todos los personajes de su filmografía (que a diferencia de Ichabod Crane, se ven condenados a seguir transitando por los márgenes de una sociedad que los desprecia por diferentes)*"⁴¹².

De esta forma, se ve cómo la visión de Burton va cambiando: su universo ya no es tan determinante y, finalmente, sus *freaks* empiezan a encontrar su lugar en el mundo, tal como le sucede a él mismo. Habrá que preguntarse si sucede lo mismo con todos y, si finalmente, dejará de combatir (o decir que combate) a una industria guiada por unas orejas de ratón a la que supuestamente rechaza sin miramientos.

⁴¹¹ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

⁴¹² Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.



CAPÍTULO XI:

Big Fish y

la realidad vs. ficción

con los *freaks* al volante

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

"Llega un punto en el que cualquier hombre razonable se traga su orgullo y admite que ha cometido un error. La verdad es que... nunca fui un hombre razonable".

Edward Bloom en **Big Fish** (2003)

El mundo cinematográfico ha visto de todo: desde las más románticas historias de amor hasta las tragedias rompecorazones, pasando por los crímenes sin resolver (y los resueltos), relatos futuristas de mundos apocalípticos, las historias más hilarantes y absurdas así como representaciones históricas de acontecimientos y acciones de vida que marcaron a más de un espectador. Asimismo, sus personajes también fueron variados: humanos en todos sus tamaños y edades; miembros de la fauna animal salvaje y doméstica; robots; extraterrestres sean de Venus, Marte; fantasmas; vampiros; zombis; hombres lobo; monstruos y *freaks*, etc., etc.

Todos estos elementos se combinan en cada producción según las expectativas del género al que responda: mundo futurista con robots responderá a la *ciencia ficción*, desencuentros amorosos entre una pareja será *romántica*, mientras que un mundo lleno de brujas, gigantes, hombres lobo y un protagonista con increíbles actividades que sorprenden a sus pares, responderá al género *fantástico*. Y de eso se trata **Big Fish** (2003): de los cuentos y la fantasía, de la realidad enfrentada a la imaginación, una temática evidentemente burtoniana.

Por lo general, las películas de Disney responden al mismo género pero casi nunca plantean esa contradicción: el único caso es el de **Enchanted** (2007), en el que la protagonista de un cuento de hadas viaja al mundo real en el que intenta vivir según las reglas que siempre conoció. Sin embargo, la aplicación en este caso no sería la misma pues a pesar de encontrarse en un tiempo y espacio supuestamente contemporáneos, la fantasía sigue reinando, hecho demostrado en los musicales que irrumpen escenas de la cotidianidad.

Big Fish, tal como sucede con los grandes cuentos de hadas, también está basado en una novela. Ésta, perteneciendo a Daniel Wallace, plantea una historia sobre la despedida entre un moribundo padre y un hijo, Edward y William Bloom, respectivamente. El relato mezcla su realidad basada en los últimos días del ex vendedor con historias fantásticas llenas de gigantes, brujas y otros seres de antología que rodean las aventuras que vivió a lo largo de su vida.

EL MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

El guión, escrito por su autor, en conjunto a John August, le llega a Tim Burton como propuesta tras el rechazo de Steven Spielberg. Sin embargo, y tal como sucede con todas las producciones burtonianas, el prometedor cineasta agrega su toque personal, creando un relato que combina *“fantasía y realidad, sucesos reales que dan pie a otros inventados, personajes de carne y hueso mezclados con otros que sólo existieron en la imaginación, verdades y medias mentiras, etc. drama, comedia y fantasía”*⁴¹³.

Cabe mencionar que entre **Sleepy Hollow** y **Big Fish**, hay una brecha en la filmografía del director pues, aunque su persistente originalidad y búsqueda de identificación con sus proyectos, lo veían imposible, Burton termina cayendo y obedeciendo a la Industria Cultural que tanto dice detestar⁴¹⁴.

Este fracaso (a nivel creativo) se llama **Planet of the Apes** (2001). Siendo una especie de remake de la saga creada en 1968, para la crítica especializada, se transforma en una metida de pata pues no refleja para nada ninguno de sus elementos inusuales: *“película tras película, Burton ha ido construyendo un universo visual propio e inconfundible, capaz de dotar a sus filmes de una personal marca de la casa, por así decirlo, que le ha aupado a los puestos de privilegio en el mundo del cine. Por el contrario, en **Planet of the Apes** ese universo brilla por su ausencia, convirtiéndose en el trabajo más impersonal de un Burton incapaz en esta ocasión de llevar a su terreno un material que, en principio, podía suponer una novedosa vuelta de tuerca en su bizarro catálogo sobre los diferentes”*⁴¹⁵.

La cinta trata sobre el aterrizaje de una nave proveniente de la Tierra en un planeta extraño poblado (y gobernado) por simios quienes, tras desarrollar una inteligencia superior, mandan por sobre sus pares y los humanos que allí se encuentran. En ese contexto, el grupo recién llegado es apresado y esclavizado por los gobernantes. Sin embargo, su intento de huida se mezcla con un malestar dentro de los opositores al reino por lo cual el protagonista, el astronauta Leo Davidson, termina liderando una revolución.

⁴¹³ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

⁴¹⁴ El propio Marcos Arza lo explica así: el director se transforma en *“un Burton que en esta ocasión se despoja de cualquier intención autoral para manufacturar, a la manera de un aplicado artesano al servicio de un gran estudio, un blockbuster veraniego de fácil consumo y escaso interés, impecablemente realizado pero carente de la originalidad que inunda al resto de su filmografía”*. Ídem.

⁴¹⁵ Ídem.

La historia es llamativa pues evidentemente refleja la temática burtoniana respecto a la rebelión y la disconformidad con una forma de poder. Sin embargo, las idas y vueltas del proyecto y el guión, además de las constantes presiones del estudio, hacen que Burton ceda y se entregue por completo al mundo hollywoodense para hacer un filme monótono a nivel argumental y totalmente previsible. De hecho, *“el Burton de **Planet of the Apes** es un director encorsetado por la exigencia del espectáculo, ajeno a la subversión y la ironía típicas de todos sus filmes”*⁴¹⁶.

Si se busca la causa de este fracaso, se la puede hallar en el pensamiento del productor de la película, un férreo defensor de la Industria Cultural que tan bien detallan Adorno y Horkheimer: *“hoy en día lo que menos quiere el público son discursos y mensajes, el cine se ha convertido en entretenimiento puro. Cuando la gente va al cine, es para olvidar el estrés, para relajarse, y no para pensar”*⁴¹⁷. Y, evidentemente, no es el único que piensa así.

Sin embargo, Tim Burton no se deja estar: habiendo repetido lo que tanto temía, quiere volver a recuperar su posición de opositor a lo repetitivo, a lo igual y usualmente visto en cada uno de los *blockbuster* que año a año se producen. De hecho, desea volver a ser un explícito representante de un tipo director que, tal como dice Yoshikazu Takemine, se esfuerza por *“introducir furtivamente tantos elementos no habituales y contrapuestos a la praxis dominante como sea posible, elementos en los que se prepara la esperanza, por débil que sea, de una nueva cualidad de la producción en su conjunto”*⁴¹⁸.

Debido a ello, en el 2000 Burton participa en una serie de capítulos para Shock Wave online basado en uno de sus poemas pertenecientes **Melancholy Dead of Oyster Boy and other stories: Stain Boy**, un superhéroe que, como superpoder, deja manchas por cualquier lugar que pasa.

Entre ese mismo año y un tiempo después, el cineasta pierde a sus padres, lo que representa un gran trauma aún cuando no tuviese una relación cercana con ambos. Este sentimiento lo lleva a interesarse en un proyecto y un guión que abarca no sólo la temática de la muerte sino la incomunicación, la rareza y la grandeza por igual así como la debilitada relación entre un padre y un hijo, algo que evidentemente

⁴¹⁶ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

⁴¹⁷ Zanuck, Richard en una entrevista para *Le Figaro*. 2001.

⁴¹⁸ Takemine, Yoshikazu: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

causa gran identificación emocional para él: *"yo trabajo desde el subconsciente y, cuando recuerdo las películas al cabo del tiempo, me veo a mí mismo en algunas cosas en mayor medida de lo que hubiera pensado"*⁴¹⁹.

Esta película, a diferencia de la anterior, presenta la imprevisibilidad así como el tratamiento típico burtoniano aún cuando la historia sea relativamente sencilla. La novedad, en este caso, se introduce de la mano de la narración, ya sea en sus tiempos como espacios, pues se mezcla realidad con ficción, actualidad con un pasado fantástico, casi de cuentos de hadas: *"es un desorden cronológico total, moviéndonos todo el tiempo, como en un rompecabezas"*⁴²⁰. Este hecho evidencia un nuevo rompimiento con la linealidad hollywoodense, haciendo que el director volviese a su posición de cineasta rebelde y original, o sea, a la normalidad burtoniana donde hay una tierra de nadie en la que se *"mezclan sin pudor de ningún tipo la realidad más descarnada con la fantasía más deliciosa"*⁴²¹.

Respecto a la temática que ya se fue esbozando, si bien en las anteriores del director se entrevieron distintos toques amorosos, en ésta es casi el mayor protagonista: es su película más romántica y sentimental aún cuando el director dice que siempre intenta *"controlar el nivel de ñoñería, ser realista y ver qué pasa; de otro modo puede convertirse en un episodio de folletín lacrimógeno"*⁴²².

Referido a ello, sus personajes también parecen salidos de cuentos de hadas: Edward Bloom, el protagonista, no sólo llega a tener (a través de sus historias) cualidades mágicas, sino también que es el príncipe azul para su esposa, Sandra, a quien *rescata* del ogro idiota con el que se iba a casar. Es más, se enamora de ella a primera vista tras verla en el circo y espera tres años para verla físicamente y declararle su amor, aún sin conocerla. Esto recuerda, una vez más, a Disney: las princesas no conocen a sus príncipes cuando se casan con ellos pero de todas formas los aman.

En el caso del rol de la mujer, el propio Wallace dice en su libro que *"las mujeres eran distintas, estaban hechas para criar a los hijos, disponían del tiempo necesario para tales atenciones. Los hombres tenían que salir a trabajar, así habían sido siempre las cosas [...]; se veían obligados a ser dos personas a la vez, una en*

⁴¹⁹ Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op. Cit.

⁴²⁰ Crítica a **Big Fish** por *Le Nouvel Observateur*. 2004.

⁴²¹ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

⁴²² Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op. Cit.

*casa y otra afuera, mientras que una madre sólo tenía que ser madre*⁴²³. Este estereotipo disneyficado se repite en la versión fílmica, por lo cual a Sandra, la esposa de Edward, sólo cumple roles tales como colgar la ropa, limpiar y atender a su marido.

Como se dijo, Edward es el príncipe azul de la historia, el valiente que enfrenta a brujas y gigantes por igual, sin temor. El que es admirado y querido por todos, así como el centro de atención en cualquier reunión. Tanto él como su hijo son *storytellers* o cuentistas, mientras uno narra sobre un mundo fantasioso, el otro lo hace desde la objetividad (pues Will es periodista), planteando una vez más esa contradicción entre la realidad y la imaginación.

Argumento

Edward Bloom no era como otro padre: desde que William era chico, aprovechaba cualquier ocasión, sea su graduación, un campamento e inclusive su casamiento, para narrar sus increíbles y fantásticas aventuras que había tenido desde que salió de su ciudad natal, Ashton. De esta manera, siempre era el centro de atención lo que molestaba a su hijo quien decidió no hablarle por tres años.

Ahora Edward está enfermo, muriéndose, por lo que William y su embarazada esposa Josephine vuelan de París a Alabama para verlo por última vez. En el trayecto, el joven Bloom recuerda una de las anécdotas de su padre: cuando era chico, tras ser retado por sus amigos, había ingresado a la casa de una bruja en busca de su ojo que, según las historias, era capaz de mostrar el momento exacto de la muerte de uno. Allí Ed había visto la suya.

De vuelta en su casa de la infancia, Will saluda a su devastada madre, Sandra, y, tras insistencia de ella, visita a su padre: quiere saber la verdad de sus historias, aún cuando el otro no quiera contarlas. De hecho, Edward prefiere recordar que, cuando era adolescente había crecido demasiado rápido, dándose cuenta de que estaba destinado a grandes cosas: así jugó exitosamente a varios deportes, ganó concursos, hasta se convirtió en el héroe local. Su gran reto llegó cuando un gigante apareció en la ciudad y se empezó a comer los animales y las cosechas. Él se ofreció a sacarlo de allí como fuera.

⁴²³ Wallace, Daniel: **Big Fish**. Siglo XXI de España Editores. España. 2004.

EL MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Karl, el gigante, era en realidad un incomprendido en busca de algo mejor por lo que Ed le propuso irse juntos a la gran ciudad, donde podría comer lo que quisiera. Así partieron pero, llegando a una intersección, cada uno quiso seguir un camino diferente, Edward tomó el embrujado y Karl el normal. Fue así que el joven Bloom llegó a Spectre, un pueblo con gente sospechosamente amable que pretendía que se quedara para siempre. De hecho, un poeta de Ashton llamado Norther Winslow, habiendo planeado irse a Francia, decidió quedarse en ese lugar.

Sin embargo, Edward tenía un propósito y lo cumpliría: no podía asentarse en ningún lugar aún. Prometiéndole a una niña del pueblo, la pequeña Jenny, que volvería, siguió su camino hasta reencontrarse con Karl.

En el presente, el anciano Bloom se siente mejor y empieza a relacionarse con su nuera, Josephine. Ella quiere escuchar sus historias, especialmente las relacionadas a su amada esposa. Así oye con atención sobre sueños que él tenía de niño, sueños relacionados a muertes futuras que se hacían realidad.

Sin embargo, el relato más interesante es sobre su relación con Sandra: al salir de Spectre, Edward fue a ver un espectáculo circense en donde presentaban a un gigante, Coloso, como la principal atracción. Sin embargo, él llamó la atención del iluminador y mostró al público a su amigo, Karl. Inmediatamente, el dueño del circo firmó un contrato con él.

Sin embargo, Ed ya no prestaba atención: había visto a una hermosa chica parada entre el público pero, cuando quiso alcanzarla, era tarde. Amos Callaway, el dueño del circo, prometió contarle cosas sobre ella a cambio de trabajo y así el joven inició su empleo circense.

Durante tres años, Edward recolectó información sobre su enamorada pero no sabía ni su nombre ni dónde encontrarla por lo que una noche fue a plantearle esa cuestión a su jefe y se encontró con un lobo en su lugar. Para evitar que lo lastime, el joven empezó a arrojarle ramas para que las trajera y, por la mañana, Amos (que era en realidad un hombre-lobo) recuperó su forma original. Debido a que Bloom sabía su secreto, decidió proveerle los datos que el chico quería: se llamaba Sandra Templeton y vivía en el campus de la universidad de Auburn.

Esa tarde, Edward la visitó y le dijo que la amaba y se casaría con ella. Sin embargo, Sandy estaba comprometida con otra persona, un idiota de Ashton llamado

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Don. El joven no desistió: le envió mensajes en las clases e inclusive aéreos hasta hizo plantar miles de narcisos frente a su ventana (era su flor favorita). El prometido de la chica, furioso ante esa actitud, lo golpeó salvajemente, lo que provocó que la hermosa estudiante le devolviera su anillo de compromiso, pues no se casaría con alguien así.

Edward estaba feliz: finalmente conoció y se casó con la mujer de sus sueños. El problema era que, justo cuando todo empezaba a marchar bien, a él le llegó una notificación diciéndole que debía ir a la guerra de Corea.

Para volver más rápido, decidió tomar las misiones más peligrosas por lo que, junto a unos compañeros, se arrojó con paracaídas en busca de un plan secreto. A pesar del cálculo, terminó cayendo en medio de un espectáculo que unas gemelas siamesas hacían frente al ejército.

Sin embargo, y tras una estrategia engañosa, terminó obteniendo lo que había ido a buscar. Ocultándose en el camerino de las hermanas fue descubierto por ellas por lo que les pidió ayuda: valiéndose de su amor por su esposa y promesas de fama en Estados Unidos, lo ayudaron a volver pero a escondidas, por lo que el ejército le informó a Sandra que había fallecido. Luego de unos meses, Ed logró llegar a su casa.

De nuevo en el presente, Josephine le reprocha a Will por no haberle contado nada de eso a ella. Sin embargo, el joven no cree que las historias hayan pasado de verdad y no sabe si conoce bien a su padre ya que nunca estaba en casa por lo que le cuestiona una vez más a lo que el anciano se ofende ya que cree que su hijo lo considera como falso.

Más tarde, Will, Sandra y Josephine empiezan a limpiar el garaje y allí encuentran el telegrama que recibió la joven madre del muchacho respecto a la supuesta muerte del señor Bloom en la guerra: evidentemente, no todo lo que contaba en sus historias era mentira.

Tras volver a su casa después de su aventura bélica, Edward había tenido que trabajar de vendedor ambulante ya que Sandra estaba embarazada de Will. Con ayuda de la handimatic, una especie de cortaplumas, empezó a recorrer el país y a ganar dinero. Por ello, iba al banco regularmente a hacer depósitos. En una de sus visitas, se encontró con Norther Winslow, que finalmente había salido de Spectre, el cual estaba por robar el banco.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

De hecho, así lo hizo y solicitó la ayuda de Ed. Juntos escaparon sin muchas ganancias (el banco estaba en bancarrota) y el joven vendedor le explicó al ex poeta cuestiones económicas que lo llevaron a que probara suerte en Wall Street, transformándolo en un exitoso hombre de negocios, por lo que, luego de hacer su primer millón de dólares, le envió dinero a los Bloom para que compraran su casa.

El anciano Edward, sin embargo, ya no tiene demasiadas fuerzas. Vive tomando agua y, cuando está en la bañera, su esposa lo observa y llora: nunca podrá dejar de hacerlo.

William, por su parte, sigue indagando en el garaje de la casa. Allí encuentra una escritura de una casa firmada por una desconocida llamada "Jenny Hill", motivo por el cual decide ir a verla. Ella le cuenta que Edward era conocido por su zona: una vez, mientras volvía a su casa luego de un viaje de negocios, una tormenta lo atrapó y dejó varado en su pueblo. Asombrado, descubrió que se trataba de Spectre pero estaba abandonado ya que todos los negocios y sus pobladores estaban en bancarrota.

Con la ayuda de los amigos que se había hecho durante sus aventuras, Edward consiguió la plata para comprar todo el pueblo: nadie se tendría que ir, simplemente él tendría su nombre en las escrituras pero las casas y negocios seguirían siendo de sus habitantes.

La casa de Jenny era la única que no estaba a su nombre por lo que él intentó comprarla: ella le reprochó el haber vuelto tan tarde, pues se trataba de la niña a quien un joven y soltero Edward le había prometido volver. Sin embargo, la adulta Jenny le negó la venta al no entender por qué quería comprarle.

Bloom, a pesar de la negativa, decidió ayudarla a reparar su destruida casa. Así pasó el tiempo hasta finalizarla. Durante ese tiempo, Jenny se había enamorado de él pero Edward no iba a engañar a su esposa ya que la amaba. Avergonzada, la joven se disculpó y le firmó la escritura que años más tarde fue hallada por su hijo.

De vuelta en la casa, Will se sorprende por no encontrar a nadie y, tras ver la cama de su padre desarmada, corre al hospital. Allí, luego que su médico de cabecera, el doctor Bennett, les dijera que no hay nada que hacer, el joven se propone para quedarse durante la noche por si hay cambios.

EL MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

William dormita y, cuando se despierta, ve los ojos abiertos de su padre. El anciano le pide que le cuente cómo se va, qué es lo que vio en el ojo de la bruja. Will no lo sabe pero hace su mejor esfuerzo: la historia empieza de la misma forma que entonces, con Edward en el hospital. Sin embargo, se siente mejor. Ambos huyen y, ayudados por una distracción de Josephine y Sandra, se suben al auto hasta llegar al río. Allí están todos sus conocidos durante sus aventuras: Amos Callaway y sus amigos del circo, los de la secundaria, sus compañeros de la guerra, las siamesas, el gigante Karl, el poeta Norther, Jenny y su familia y amigos de Spectre, Josephine. Todos. Vinieron para despedirlo y lo hacen sonriendo, no llorando. Edward se despide de su esposa y deja que Will lo cargue hasta el agua, donde lo suelta. Allí se convierte en un pez, un gran pez en un pequeño río, como siempre lo ha sido. Y así muere.

Al día siguiente, asisten al funeral centenares de personas, entre ellas, Karl y Amos, las gemelas (que en realidad no eran siamesas), Norther, Jenny y otros personajes de sus historias que sorprenden con anécdotas tanto a Josephine como a William, lo que hará que, en un futuro, el propio hijo de Will cuente las anécdotas de su abuelo convirtiéndolo en leyenda.

Big Fish escena a escena

Esta película es una novedad para Burton en el sentido de contar con relatos dentro del relato: por un lado, aparece el relato de estilo literario, cuento de hadas o historias para irse a dormir mientras que, por el otro, predomina el cinematográfico principal, aquel que narra la historia de un Edward Bloom vencido por su enfermedad o, como le gusta pensar a su hijo: aburrido del mundo y en busca de su próxima aventura.

Como cabía de esperarse, este relato cuenta con "*fábulas y cuentos de hadas, mitos y cuentos populares en los que aparecen múltiples elementos arquetípicos (la bruja, la sirena, el gigante, el hombre lobo, el circo, el pueblecito idealizado), todos ellos interpretados a través de la visión singular de Burton*"⁴²⁴.

De hecho, estas caracterizaciones aparecen no solamente en el enfrentamiento entre realidad y ficción planteados en un principio ya que "*el filme [también] juega con los contrastes, tanto argumentales como de puesta en escena. Si por un lado parece*

⁴²⁴ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

*que estamos asistiendo a una apología de la familia, por otro da la sensación de que en realidad se nos está mostrando un auténtico canto al individualismo del ser humano. El presente es gris, otoñal, marcado por la enfermedad y la vejez, por la dependencia; por el contrario, el pasado es un lugar ideal, casi mítico, en el que todo lo que uno pueda imaginar es posible*⁴²⁵.

Este último punto recuerda al escenario, aquel característico punto burtoniano que, a diferencia de otros directores, le gusta marcar sus espacios con elementos visuales totalmente opuestos. Evidentemente, este constante enfrentamiento entre espacios, tiempos y escenarios se relaciona con su choque con Hollywood, él siendo el creativo y visualmente más atractivo mientras que la industria es la monótona, lineal y destructora de originalidad.

Ahora bien, respecto a las unidades escénicas que componen el relato, así como el resto del análisis pertinente, cabe aclarar que en este caso, al no tratarse de una película convencional temporal ni espacialmente hablando, habrán ciertas incoherencias al respecto de las estructuras establecidas. A pesar de ello, se intentará reflejar, una vez más que se está frente a un relato.

Por ejemplo, para ello se recuerda a la doble temporalidad: si bien el acto narrativo es de alrededor de dos horas y cinco minutos, el relato en sí abarca alrededor de diez días si se enfoca desde la visita de Will hasta el fallecimiento y funeral de su padre o, por el contrario, podría incluir toda la vida de Edward, ya que se muestra imágenes de su nacimiento así como de los momentos claves de su vida, todo lo cual abarcaría décadas.

Asimismo, este relato cuenta con un inicio, la infancia y cansancio de William respecto a las historias de su padre así como un fin, la supervivencia de la leyenda de Edward por parte de su nieto, quien narra sus historias a sus amigos.

En relación a, específicamente, las escenas narrativas de Pulecio Mariño, en este relato se presentan de esta manera:

1. **Escena de presentación:** el relato da inicio cuando un pequeño Will le pide a su padre que le cuente una historia y él lo hace, narra sobre el día del nacimiento del muchacho y sobre cómo ese día atrapó un pez inalcanzable. Pasa el tiempo y

⁴²⁵ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

en cualquier situación, Edward sigue recordando la misma anécdota, lo que causa que se peleen y no se hablen por mucho tiempo. Tras recibir una carta de su madre, Will y su esposa Josephine deciden regresar a Estados Unidos.

2. **Escena de descripción:** muchas escenas dentro de este relato corresponde a esta categoría pues, como transcurre en infinitos lugares, todos ellos deben ser descriptos: Ashton, Spectre, Auburn, Alabama en general así como el Paris de Will. De hecho, cada historia o realidad de los personajes presentan pequeños detalles, como la vestimenta o automóviles que utilizan que reflejan esta contextualización así como una pequeña imagen del lugar en el que transcurre la acción.
3. **Escena de transición:** un claro ejemplo de esta categoría es no sólo la secuencia en la que Edward se ve como triunfante en los deportes, trabajos o acciones que realice, sino también, en la realidad, la pequeña pero conmovedora escena en que se despide de su esposa así como las que bebe agua o cena con sus familiares. Si bien continúan sus extravagantes costumbres de relatar historias increíbles, no aportan nada a la intriga.
4. **Escena de subjetivación:** al ser una película compuesta por *flash-backs*, esta es una escena que se repite en reiteradas ocasiones. De hecho, a lo largo de todo el relato, hay alrededor de ocho historias que, como supuestamente pasaron en el pasado de Edward, se consideran como ejemplos de ésta: el extraño nacimiento de Edward, el relato del ojo de la bruja, sus acciones de grandeza así como cuando conoce a Karl y va a Spectre por primera vez, su enamoramiento de Sandra y posterior trabajo en el circo, su participación en la guerra, su trabajo como vendedor ambulante y la vuelta a Spectre para comprarlo.
5. **Escena de acción:** hay varias escenas de acción en **Big Fish** como por ejemplo la pelea durante la guerra, el robo al banco, la huida de Will y Ed del hospital.
6. **Escena de teatralización:** el diálogo, de hecho, predomina también bastante pues en la actualidad, en el mundo en el que Edward se está muriendo, William intenta en varias ocasiones tener una charla directa de padre a hijo respecto a la verdad de las anécdotas que narra. Lo mismo sucede entre el anciano y Josephine o con la misma Sandra: todos se despiden o hablan de alguna manera, con el objetivo de profundizar su relación.

7. **Escena de explicación:** si bien no puede tomarse al pie de la letra, se podría decir que esta escena también tiene su presencia en la película y es de la mano de Jenny. Si bien hay varios relatos, varios acontecimientos narrados anteriormente, lo son siempre desde el punto de vista de Edward y lo que él le contó a Will. Sin embargo, la historia sobre la compra de Spectre la cuenta la mujer que se negó a venderle su casa al señor Bloom y todo con la finalidad de que el hijo entienda lo acontecido, cumpliendo así el objetivo, también, de este tipo de escena.
8. **Escena de conclusión:** en este caso no solamente se trata del funeral de Edward y posterior escena en que el hijo de Josephine y William le narra a sus amigos las aventuras de su abuelo; también se incluye la historia del joven Bloom respecto a cómo sucede todo, cómo muere ya que, después de tantas historias, es así cómo se cierran los pequeños relatos dentro del gran relato.

De esta forma, y cumpliendo con la estructura del cuento de hadas o el maravilloso, el relato cierra con una moraleja explícita, algo que no había acontecido en las anteriores cintas de Tim Burton: *"la vida se compone de los intentos por sobrellevarla de la mejor manera posible"*⁴²⁶. Dentro del género fantástico, la enseñanza de esta película no responde a los estereotipos mensajes para los espectadores del *vivieron felices para siempre* o *todos los sueños se hacen realidad* pues la finalidad de la película no apunta a ese lado.

De hecho, y tal como se plantea desde el personaje de Will, lo que se busca es que el espectador también se pregunte sobre *"el lugar del imaginario en la vida real de un hombre, sobre la necesidad del cuento"*, un planteamiento verdaderamente burtoniano y para nada hollywoodense. Vale recordar nada más que la aseveración del productor de **Planet of the Apes** para darse cuenta de que la inquietud no responde a la Industria Cultural, sino que es más bien una propuesta contrahegemónica, subversiva que para los cabecillas de los estudios puede ser parte de un problema mientras que para Burton es *parte del encanto*.

La funcionalidad de Big Fish

⁴²⁶ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Como toda historia de Tim Burton, no hay escenas cuya funcionalidad sea nula, o sea, inexistente. Tal como él dice en reiteradas ocasiones, aún lo más absurdo o incoherente para algunas personas, debe significar algo no sólo para el relato sino también para él mismo porque, a fin de cuentas, sus películas reflejan momentos o sentimientos autobiográficos, aún cuando no lo admita.

En el caso de **Big Fish**, en algunos momentos podría llegar a pensarse que algunos comentarios, diálogos e inclusive imágenes podrían estar de más pero no es así, tal como si fuese un círculo, al final todo termina cerrando: se explica, de alguna forma, el por qué Edward siempre pide agua (se está transformando en un pez), por qué Jenny le pide que vuelva a Spectre (lo esperaría), por qué Karl se va con el prometedor joven Bloom (aún cuando en el libro se quede a ser granjero), etc.

A diferencia del resto de los relatos burtonianos, en este caso no hay una continuidad lineal por lo que respecto a las **Funciones** de Propp o a las distribucionales de Barthes, no se puede realizar un análisis directo pues no se presenta una única historia como tronco de la estructura del relato, sino que, de por sí cada uno de los cuentos son fragmentos de otros relatos independientes de por sí aún cuando poseen el mismo protagonista.

De todas formas, sí se pueden especificar ejemplos de las funciones **cardinales** así como de las **catálisis**:

- ☉ La carta de Sandra a Will es evidentemente la apertura del más grande nudo del relato pues en ella le informa a su hijo sobre la enfermedad y gravedad del padre, que hará que el primero vuelva a Alabama y retome una relación abandonada.
- ☉ Por su parte, la partida de Ashton por parte de Edward, también genera una incertidumbre ya que, a partir de allí, su vida cambiará y el espectador querrá saber si es que logra su objetivo de convertirse en alguien grande.
- ☉ La promesa a Jenny de volver a Spectre también abre una nueva interrogante pues si nunca hubiese vuelto, dejaría una temática sin cerrar, un asunto inconcluso, el cual evidentemente se concluye tras la firma de la escritura de la casa.
- ☉ La primera vez que Edward ve a Sandra también es un eje clave pues a partir de allí, se motorizará una trama basada en el amor del chico por la joven que

no conoce hasta que logra casarse con ella y darle la vida que se merece: con una casa con rejas blancas y un hijo.

- ☉ Respecto a los cierres, evidentemente la historia que William inventa respecto a su padre saludando a sus conocidos para luego ser liberado en el río convirtiéndose un pez, demuestra un cierre de los pequeños fragmentos de relatos ya que allí cumple con su función de convertirse en un gran pez, uno inalcanzable.
- ☉ El otro cierre, por su lado, es el funeral en el que William conoce a los personajes de las aventuras de su padre, haciendo que cambie su perspectiva respecto a lo que pensaba de su progenitor.
- ☉ En lo que respecta a las *catálisis*, como se mencionó anteriormente, las primeras historias sobre Edward (como la que salió volando del útero de su madre así como la que creció demasiado rápido) sirven para contextualizar un relato en el que todo es posible, aún lo más inverosímil. Asimismo, la escena en la bañera entre Edward y su ya anciana esposa, también refleja la realidad por mostrar la tristeza de la despedida de ambos, cuya historia de amor es el centro del relato.

Respecto a los **Indicios** propiamente dichos, tal como se mencionó anteriormente respecto a los contrastes, en el caso de **Big Fish**, *“en el presente predominan los tonos ocres, crepusculares, los espacios cerrados como la habitación de Ed, su despacho o el hospital. Por el contrario, el pasado es el reino del color: el amarillo de los narcisos con los que el joven Ed conquista a su futura esposa, el verde que inunda los suelos de Specter, quizá el único lugar de la tierra en el que el pavimento de las calles ha sido sustituido por el césped”*⁴²⁷. Esto refleja una luminosidad, una belleza del pasado irreplicable en comparación con la decadencia y vejez del presente donde todo se acaba y no de la manera más bella.

En lo que concierne a las **Informaciones**, como se explicitó, tanto la vestimenta como la música así como las actitudes y paisajes, se refleja no sólo una Alabama norteamericana contemporánea sino también una pasada, de alrededor de la década del 50 (teniendo en cuenta la guerra coreana 1950- 1953) en donde las mujeres se quedaban en casa a limpiar y cuidar a los niños mientras que los hombres salían a batallar o trabajar.

⁴²⁷ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

Los personajes y su accionar

Como en las otras producciones, **Big Fish** se trata de una historia sobre la gente, sobre los personajes, sobre la incompreensión de la fantasía y la constante búsqueda de linealidad, realidad objetiva y respuestas respecto a la vida de un hombre. En este caso, Edward Bloom es el protagonista, el actante, de un relato que posee elementos burtonianos desde el inicio al fin, aunque no tan góticos (de vez en cuando se extrañan las mansiones tenebrosas, sombrías apariciones o muertos vivientes) como de costumbre: *“esa fantasía nacida de la vida cotidiana, esa propensión a vivir en un mundo imaginario más perfecto y mejor formulado que el real y a desplazarse en él con «analogías» decisivas y fecundas es perfectamente burtoniano. También lo es el ambiente del sur de Estados Unidos, Alabama concretamente, con sus leyendas de brujas proféticas y gigantes bondadosos, sus pantanos misteriosos y su naturaleza invasora; un hijo narrativo, en fin, que apunta a la exageración de los sentimientos y de las emociones”*⁴²⁸.

Respecto a los intervinientes en este relato, y de acuerdo al segundo nivel descriptivo de Barthes, varios fueron sus roles cumplidos para su estructuración:

- ☉ **Edward Bloom:** es el típico príncipe azul valiente, determinado a encontrar a su alma gemela así como a tener aventuras. Se considera a sí mismo como un pez muy grande en un lago muy pequeño por lo que busca grandeza solucionando los problemas de la gente, así como demostrando su éxito a toda costa. *“Es un storyteller, un cuentacuentos, que se ha pasado la vida reinterpretando la realidad a través de su desbordante imaginación”*⁴²⁹. Sin embargo, la muerte no le sienta bien y prefiere vivir en sus relatos a enfrentar la realidad. De hecho, su yo presente, el anciano, se asimila, según Marcos Arza al protagonista de la película de Frank Capra, **It’s a wonderful life!** (1946) ya que *“en el fondo de estos personajes anida la amargura de no poder realizar sus auténticos sueños de grandeza. [...] son personajes que manipulan conscientemente sus vidas para escapar de ellas”*⁴³⁰.

⁴²⁸ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

⁴²⁹ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

⁴³⁰ Ídem.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

- ☉ **William Bloom:** es un periodista en busca de la verdad objetiva en lo que se refiere al pasado de su padre. Si bien al principio disfrutaba de las historias de Edward, terminaron por cansarlo y avergonzarse de él al punto de no hablarle más por tres años. A pesar de no demostrarlo hasta el final, también es un buen narrador pero, tal como lo pone el propio Tim Burton, *"Will es una persona muy literal que busca respuestas literales, pero en su vida hay cosas que no lo son, que no son en blanco y negro. Hay cosas que pueden ser reales e irreales al mismo tiempo"*⁴³¹
- ☉ **Sandra Templeton:** es como una princesa que, cuando llega su príncipe azul, es prisionera de un ogro, en este caso llamado Don. Sin que ella lo sepa, el hombre es un monstruo lo cual queda demostrado cuando golpea a Edward por coquetearle a su novia. De esta manera, ambos encuentran la justificación necesaria para que su amor se concrete y finalmente se casen, aún cuando no conozcan nada el uno del otro.
Al pasar los años, el cariño que sienten el uno por el otro no mengua, aún a pesar del tiempo que el joven pasa fuera de su casa trabajando.
- ☉ **Josephine:** la gentil esposa de William. Es fotógrafa y se interesa por las historias de Edward aún si son inverosímiles. Intenta que el hijo y el padre se reconcilien ya que no entiende por qué el joven no lo adora como lo hacen el resto de las personas.
- ☉ **Dr. Bennett:** el médico familiar. No tiene demasiada participación salvo para los chequeos generales del anciano. Sin embargo, cobra relevancia hacia el final cuando le devela a Will sobre la verdadera historia de su nacimiento (su padre estaba de viaje de negocios y no pescando un pez, como solía contar).
- ☉ **La bruja:** uno de los primeros encuentros fantásticos entre Edward y el mundo. Ella posee un ojo mágico que devela la forma en que uno va a morir lo que lo lleva a Edward a actuar de manera inconsciente en algunas ocasiones: como ya sabe cuándo y dónde va a morir, se imagina que el resto no le hará daño.
- ☉ **Karl:** el gigante que ataca Ashton y acompaña a Edward la primera parte de su trayecto hacia el mundo. No confía demasiado en el joven protagonista por lo que toma su mochila para asegurarse que, tras tomar diferentes caminos, al final se encontrarán.

⁴³¹ Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op. Cit.

- ☉ **Amos Callaway:** el dueño del circo que conoce a la familia de Sandra. Mediante contratos de dudosa procedencia, consigue que Karl trabaje para él así como también que Edward haga los trabajos más sucios a cambio de informaciones banales acerca de la chica (por ejemplo: que le gusta la música, va a la universidad, etc.). Eventualmente, se revela que es un hombre-lobo y que la única causa de su malestar era la soledad, lo que refleja la temática burtoniana acerca de la incomprensión de los *freaks*, sin ponerse del lugar de ellos ni pensar el qué se puede hacer para mejorar su situación de marginados.
- ☉ **Don Price:** es el ogro de la historia. Un idiota que odia a Edward desde la infancia no sólo por haberle mostrado su muerte (Don era uno de los muchachos que retan a Ed a traerle el ojo) sino también por haberle ganado en toda competencia en la que se enfrentaban. Sin embargo, estando comprometido con Sandra, se enfada al ver que Bloom intenta conquistarla por lo que lo golpea, aún cuando su chica le pide que se detenga. De esa forma, la pierde y, poco tiempo después, también pierde su vida.
- ☉ **Jenny Hill:** hija de los primeros pobladores amables de Spectre que se cruzan con Edward. A pesar de ser diez años menor que él, cuando era pequeña le caía bien el muchacho y quería que volviese cuando la diferencia de edades no fuera tan grande (ella 28, él 38). Cuando eventualmente él lo hace, ya había pasado demasiado tiempo pero sigue queriéndolo y, ante la negativa de corresponder su amor, le vende su casa. Por otro lado, es ella quien responde las dudas de Will respecto al pasado de su padre.
- ☉ **Norther Winslow:** el poeta de Ashton que había partido del pueblo con la finalidad de conocer el mundo pero se había quedado en Spectre. Sin embargo, tras la iniciativa de Edward, logra salir y viajar para luego terminar robando bancos. Es gracias al vendedor Bloom que reconsidera su profesión para transformarse en un ejecutivo de Wall Street y ganar mucho dinero.

Respecto a la **Narración**, en esta ocasión también sucede algo diferente al resto de los relatos burtonianos ya que *“es precisamente éste, el del narrador, otro de los aspectos cruciales del filme que, a nuestro entender, acaba por convertirse en uno de los ejes temáticos más importantes de la película”*⁴³².

⁴³² Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

En los anteriores relatos, el narrador generalmente no era identificable porque no había alguien específico que contara las historias. Acá no sucede lo mismo: en lo que respecta a la realidad actual, la que presenta a un Ed moribundo, podría tratarse de un **narrador no focalizado o de focalización cero** porque son distintas variantes y puntos de vista desde donde se abarca la acción, aún cuando predominen la de Will y la de Edward.

Sin embargo, cuando se trata de las historias, por lo general hay una **focalización interna fija**, o sea, la de Edward Bloom ya que son sus aventuras. Lo mismo sucede con la historia de Jenny ya que ella cuenta su versión del relato desde lo que ella vivió, desde su perspectiva.

En síntesis...

Big Fish es una novela así como una película. Sin embargo, puede decirse, con todo lo que se ha mencionado, que Burton la utiliza para convertirla en un exponente más de su contrahegemonía, rareza, originalidad o *freakismo*, cualquiera sea el nombre que se le ponga a su cualidad productiva. Y no sólo en cuestiones temáticas, sino también en sus personajes, sus formas de retratar los momentos, diálogos, escenarios, etc.

A pesar de esa constante pelea entre ficción y realidad, esa pelea que refleja una puja entre Hollywood y el objetivo autoral de los directores que buscan la libertad a la hora de producir una nueva cinta; en el caso de esta película, según la crítica, se consigue un equilibrio entre ambas propuestas, una especie de utopía cinematográfica: *"Burton permite que el mundo real sea real, pero nunca sórdido: tiene una pátina cinematográfica que lo hace agradable y cercano, mientras que en los elementos fantásticos todo está embellecido sin dejar de tener proporciones humanas y reales"*⁴³³.

Por otro lado, presenta a unos personajes que si bien poseen rasgos estereotipados, no dejan de rebozar con la humanidad y rareza que los aíslan del mundo, aún cuando éstos sólo busquen pertenecer: Edward es también un marginado pero no en el caso del fracasado, sino del lado del que estaba Jack Skellington. Ambos admirados y alabados por sus pares pero al mismo tiempo en busca de algo más, de algo que su hogar no podía proveerles.

⁴³³ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Si bien este caso también es el de una **traducción cinematográfica** más que una adaptación, cabe mencionar que el Edward del libro no es ni tan mágico ni tan perfecto como el de la película pues comete errores y no transmite el mismo mensaje del *amor para toda la vida* ni *la familia viene primero*; todas referencias de cuentos de hadas donde los buenos y virtuosos siempre triunfan y se mantienen puros hasta el final.

Como toda historia de Tim Burton, entonces, es una mezcla de propuestas: por un lado, una crítica implícita a una sociedad del cine que, a pesar de producirlo a diario, lo menosprecia como simple atracción de feria; mientras que por el otro, sigue reivindicando los *happy endings* disneyficados con las parejas enamoradas a primera vista y actitudes estereotipadas sobre el bien y el mal, el amor y los valores, etc.

Si bien **Big Fish** es una historia “*de aprendizaje y de muerte salpicada de rarezas, de extravagancias, de gracias, de fantasías y de juegos de palabras, acerca del amor de un padre y de un hijo finalmente reunidos por un sueño ininterrumpido y una imaginación desbordante*”⁴³⁴; también es un relato acerca de las oposiciones y de los *freaks*, dos elementos que aparentemente gobernarán el mundo burtoniano para siempre.

⁴³⁴ Wallace, Daniel: **Big Fish**. Siglo XXI de España Editores. España. 2004.



CAPÍTULO XII:

Charlie and the chocolate
factory: el ticket dorado hacia
la aceptación de los *freaks*

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

—¡Pero es imposible!—dijo el pequeño Charlie, mirando a su abuelo.

—Por supuesto que es imposible—contestó el abuelo Joe—. ¡Es completamente absurdo! Pero Willy Wonka lo ha logrado.

Charlie and chocolate factory, de Roald Dahl (1964)

Durante los últimos años, Hollywood empezó a demostrar que se está quedando sin ideas: un gran porcentaje de sus nuevas producciones son, en realidad, *remakes* que se hacen en base a historias originales de las décadas 50 al 80 así como también de ideas de otros países (especialmente asiáticos) cuyas propuestas innovadoras no cuentan ni con la tecnología actual ni con la capacidad de difusión para un desarrollo más convincente y convocatorio para todos los públicos.

En general, el género que más se beneficia por esta moda es el de terror: ya sea mediante **The Ring** (2002), **The Grudge** (2004), **Evil Dead** (2013), incontables películas son realizadas durante la última década como exponentes del resurgimiento del género así como la búsqueda de mayor recaudación.

Por otro lado, las que también cuentan con un nuevo apoyo comercial, son las adaptaciones cinematográficas (como se ha estado mencionando en las últimas páginas): desde cuentos de hadas, pasando por novelas de ciencia ficción, dramas o inclusive de aventuras; en los últimos años, muy pocas de las exitosas sagas a nivel mundial no provienen de una historia literaria anterior⁴³⁵. Nada más cabe mencionarse a **Lord of the Rings** (2001 - 2003), **Harry Potter** (2001 - 2011), **Twilight** (2008 - 2012) y **The Hunger Games** (2012 – actualidad) como los ejemplos por excelencia del exitoso paso de una novela a una pantalla.

Tim Burton, como se ha visto, no se queda atrás: empezando por la adaptación de su propio poema publicado, **The Nightmare Before Christmas**, siguiendo por su interpretación de **The Legend of Sleepy Hollow** de Washington Irving, pasando por el **Big Fish** de Daniel Wallace hasta llegar a una de las obras literarias infantiles más conocidas y aclamadas por el público: **Charlie and the chocolate factory**, de Roald Dahl.

El relato original plantea la historia de *Charlie Bucket*, un niño pobre y simple que gana uno de los cinco boletos dorados para entrar a la misteriosa fábrica de Willy Wonka, el creador de golosinas más ingenioso y famoso del planeta. Allí, los

⁴³⁵ Las excepciones son, por ejemplo, las sagas de **Shrek** (2001 - 2010), **Madagascar** (2005 - 2012), **Ice Age** (2002 - 2012), etc.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

afortunados ganadores, se encuentran no sólo con la peculiaridad de su dueño, quien siempre parece más preocupado por la seguridad de sus creaciones que por la de los niños, sino también con objetos cuasi mágicos e imposibles para el mundo real.

La trama planteada por Burton mantiene esa esencia pero le agrega más información respecto al pasado del excéntrico Wonka: según su versión, el chocolatero había sufrido, de niño, una prohibición por parte de su padre no sólo de comer golosinas, sino de seguir su sueño, lo cual él hace de todas formas. Esto provoca su aislamiento, falta de conocimiento respecto a la socialización así como también un rechazo al concepto de la familia. O, dicho en otras palabras, crea un *outsider* o *freak burtoniano*.

En lo concerniente a las temáticas, aún sin modificar lo planteado por Dahl allá por 1964, también hay coincidencias respecto a la filmografía hasta ahora analizada: *"en los mejores filmes de Burton asistimos a una especie de proceso de aprendizaje que deben realizar los personajes principales. Wonka, como ya ocurriera con Edward Scissorhands o con Ichabod Crane, va a tener que enfrentarse a sus miedos y a sus fobias para ser capaz de llenar las carencias y los vacíos que le han convertido en una especie de ermitaño aislado del mundo"*⁴³⁶.

Por otro lado, siguiendo la misma línea, ambos autores comparten los mismos intereses respecto a la convivencia de dos mundos en un mismo espacio: el fantástico donde todo es posible y nada se cuestiona; con el cotidiano lleno de miserias e injusticias. Asimismo, como ya se mencionó, ambos evidentemente gustan de los personajes inusuales y extremos (por ejemplo, Charlie es representado por una bondad y pureza inigualables mientras que los otros niños representan a la glotonería, avaricia, cuestionamiento y competitividad que tanto echan a perder a los infantes) así como también de transmitir una *"intención ejemplarizante que planea a través de sus tramas (nada es gratuito: hay un mensaje, una moraleja que se convierte en el eje estructurador del relato)"*⁴³⁷, lo cual se refleja en las formas en que cada niño es castigado por su comportamiento.

Por otro lado, *"esta fábula de paternidad, muy divertida, espectacular y emocionante, es un relato burtoniano por excelencia que mezcla una fantasía desenfrenada y los negros misterios del pasado de Willy Wonka, la miseria al estilo de*

⁴³⁶ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

⁴³⁷ Ídem.

*Dickens de Charlie Bucket y la crueldad de los cuentos hadas que se refleja en las desapariciones sucesivas de los niños. Entre El flautista de Hamelin y Oliver Twist, el cuento de Roald Dahl ya es una película de Tim Burton*⁴³⁸.

Respecto a su caracterización contrahegemónica, en la cinta se realiza una evidente crítica a la sociedad⁴³⁹ ⁴⁴⁰ y a la forma en que los padres educan a sus niños. Si bien esta postura no es propia de Burton, puesto que las caracterizaciones son las mismas que las propuestas de Dahl, sí las mantiene y las refuerza ya que, a diferencia de las producciones en las cuales proponen a personajes obedientes y sumisos frente a sus progenitores, en **Charlie and the chocolate factory** el espectador se encuentra frente a las ovejas negras de todas las familias, aquellos niños que, por tener todo lo que quieren, se transforman en malas personas.

Por otro lado, en un aspecto disneyficado, también se sigue la estructuración de un cuento de hadas y de su moraleja: esa amenaza recibida por parte de las abuelas respecto a que, si los niños se portan mal, serán castigados, "devorados, perdidos, metamorfoseados, privados de su belleza y de su prestigio"⁴⁴¹.

Esta historia podría también considerarse un *remake* pues el libro de Dahl ya había sido llevado al cine de la mano de Mel Stuart, quien **tradujo cinematográficamente** el relato en vez de adaptarlo por cambiar varias cosas de la idea original. Sin embargo, Burton continúa afirmando que su única base es la literaria.

Desde otra perspectiva y a pesar de su coincidencia burtoniana, hay otro detalle disneyiano que no se puede dejar de lado: como sucedía con Edward en **Edward Scissorhands**, la cinta con la que más se compara esta producción por su temática similar, tanto Willy como el joven manos de tijera, sólo cuentan con un padre y no una madre.

Algo parecido puede verse reflejado en las producciones de Disney: la mayoría de los héroes o heroínas (pensando en Bambi, Cinderella, Ariel, Belle, Jasmine,

⁴³⁸ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

⁴³⁹ En palabras de Antoine De Baecque, **Charlie and the chocolate factory** es "una película sobre el odio que le inspira [a Burton] lo que hemos hecho con nuestros niños, el asco por el mundo contemporáneo y su relación neurótica con la infancia". Ídem.

⁴⁴⁰ Por su lado, Burton dice que "no me gusta lo que nuestro mundo hace con los niños. Hay demasiada información, demasiadas imágenes, demasiado amor, demasiados regalos, demasiada comida, demasiadas proezas, y ya no sabemos protegerlos. Al contrario, los sometemos contantemente a esa competencia". Entrevista a Tim Burton en Fraga, Kristian: Op. Cit.

⁴⁴¹ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Pocahontas, Blancanieves) sólo cuentan con un progenitor y ese es siempre el padre, nunca la madre. De hecho, las que permanecen en la cinta (como por ejemplo la madre de la princesa Aurora o del león Simba) no tienen una participación de importancia; es como si no estuvieran.

Un estudio del 2009 de la periodista *freelance*, Susan Quilty, afirma que hay varias razones por las cuales Disney no permite que los roles maternos aparezcan de manera constante en sus producciones:

- ☉ La carta de compasión: no sólo para las hijas huérfanas por parte de madre sino también para los padres que tienen la tarea de criar a sus niñas por su cuenta.
- ☉ Historias relacionadas con la mayoría de edad: el pase de la niñez a la adultez conlleva una búsqueda personal sobre el camino a seguir y el hecho de que no tengan a su madre para guiarlas, hace que el obstáculo o error a cometer sea más difícil para superar.
- ☉ Por basarse en cuentos de hadas, se reflejan problemáticas de la época en que fueron creados, donde las madres fallecían jóvenes o tras el parto.
- ☉ Los niños deben aprender sobre la muerte ya que forma parte de la vida de todos; es inevitable. Sin embargo, no hay equidad entre la cantidad de padres y madres muertos: es más, citando un ejemplo clave, cuando Mufasa muere en **The Lion King**, aún guía a Simba desde el Más Allá mientras que cuando a las madres de Disney les sucede lo mismo, ni siquiera son mencionadas.

Tal como sucede en **Charlie and the chocolate factory**, los protagonistas disneyanos que no poseen una guía materna y, en este caso, tampoco una buena relación con su padre, deben buscar apoyo y consejos en un tercero, siendo en este caso el ganador del concurso, el pobre pero familiar, Charlie Bucket.

Argumento

Charlie Bucket es un niño pobre pero feliz por contar con una familia que lo apoya. Sus abuelos George, Georgina, Josephine y Joe poseen más de 90 años cada uno y desde hace 20 viven acostados en una cama que comparten. Su padre, el señor

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Bucket, trabaja en la compañía de dentífrico local mientras que su madre se encarga de las cuestiones hogareñas.

El niño, fascinado por la misteriosa fábrica de golosinas que se encuentra al final de su calle, realiza una maqueta del lugar así como un muñeco en honor a su dueño, Willy Wonka, todo armado con tapas de pastas dentales que le regala su padre. El abuelo Joe, entonces, le cuenta que él conoce personalmente al chocolatero pues solía trabajar para él.

Caracterizándolo como un genio, realizador de lo imposible, el anciano le relata una anécdota sobre la construcción de un castillo de chocolate tamaño real para un príncipe en la India. Por otro lado, también le informa que había espías que querían robar los secretos de las golosinas Wonka, razón por la cual la fábrica cerró.

Sin embargo, tras un periodo largo de tiempo, las maquinarias volvieron a funcionar pero, inclusive al día de la fecha, nadie sabe quiénes las manejan puesto que los empleados nunca recuperaron sus trabajos.

Al día siguiente, se anuncia sobre un concurso: Willy Wonka dejaría entrar a cinco niños a su fábrica. Para seleccionarlos, envía boletos dorados alrededor del mundo dentro de sus barras de chocolate. Los ganadores, según la información que se difunde, obtendrán no sólo golosinas de por vida, sino también que uno de ellos terminará con un regalo especial. De esta forma, se inicia una locura mundial entre los jóvenes y adultos para hallar las golosinas afortunadas.

El primero en encontrar el boleto es Augustus Gloop, un alemán fanático de la comida lo que deriva en su exceso de peso. La segunda, Veruca Salt de Inglaterra lo obtiene gracias a sus berrinches que provocan que su padre, un poderoso hombre de la industria de las nueces, obligue a sus trabajadoras a abrir miles de barras de chocolate hasta dar con el dorado premio.

Charlie, tras ver las noticias, desea tener una posibilidad de ganarse la entrada pero, debido a su condición económica, sólo obtiene un chocolate por año. Sus padres, deciden adelantarle el regalo y, con la expectativa de todos puesta en sus hombros, el niño abre su barra para darse cuenta de que no hay nada allí.

Mientras tanto, en Atlanta, Violet Beauregarde, una competitiva masticadora de chicles compulsiva, halla el tercer ticket que la habilita a entrar en la competencia. No

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

muy lejos de allí, en Denver, el fanático de la televisión y los videojuegos, Mike Teavee, descifra el código de distribución y obtiene el cuarto pasaje a la fábrica Wonka.

En la casa de Charlie, las cosas van de mal en peor: debido al aumento productivo en la empresa en la que trabaja el señor Bucket, los dueños compran una máquina que reemplaza su trabajo por lo que prescinden de él. Sin más que comer que sopa de col, la familia está en apuros.

A pesar de ello, el abuelo Joe quiere darle una oportunidad más a su nieto: le regala una moneda que tenía ahorrada para que el muchacho consiga una barra y obtenga el boleto dorado. Sin embargo, cuando vuelve a su casa con ella, notan que no es la ganadora.

Tras enterarse que el quinto boleto habría sido encontrado en Rusia, Charlie ya no tiene esperanzas. Sin embargo, cuando encuentra dinero en la calle, decide comprarse una barra de chocolate Wonka. En la tienda, escucha a una señora afirmar que el ticket ruso era falso y, tras pagarle al dueño, abre su golosina para encontrar el último de los pases para entrar a la fábrica.

Las personas lo rodean y, mientras unos festejan por él, otros intentan comprarle el premio: dinero y juguetes, dinero solo, sin importar el precio, los adultos lo quieren como sea. El dueño lo separa de la multitud y le insta irse a su casa rápido.

Al arribar, comunica las buenas noticias a su familia y el abuelo Joe, por primera vez en años, se levanta y baila alegremente. Charlie, sin embargo, les dice que prefiere venderlo porque necesitan más el dinero. El abuelo George, el más negativo de los cuatro hasta entonces, lo convence de quedárselo por ser único.

La cita es al día siguiente y, acompañado de un restaurado abuelo Joe, Charlie junto a Violet y su madre, Veruca y su padre, Augustus y su madre y Mike y su padre, esperan a ser llamados por Wonka para iniciar el recorrido. Cuando finalmente entran, una canción y unos muñecos de plástico los reciben presentando al dueño de la fábrica, un hombre excéntrico, sin capacidad de socialización, fascinado por su propio espectáculo.

Una vez adentro, los niños intentan presentarse pero Willy no se interesa en saber sus nombres y frena a los que quieren interrumpir su presentación. De todas

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

formas, los lleva a la primera habitación: un maravilloso **Cuarto de chocolate** con una cascada que lo mezcla, así como con árboles y otras plantas de golosinas que pueden comerse.

Tras recorrer y servirse lo que gustan, el grupo conoce a los trabajadores de Wonka: los Oompa Loompa. Provenientes de Loompaland, un lugar selvático al que Willy había ido en busca de nuevos sabores, consiguieron el empleo gracias a su fascinación por el grano de cacao, origen del chocolate, el cual fue prometido como pago a cambio de sus servicios.

Augustus, mientras el chocolatero cuenta su historia sobre su pequeño (de estatura) personal, empieza a beber del río de chocolate y, sin tener cuidado, se cae en él. Wonka, en vez de preocuparse por el niño, se lamenta por su preciado líquido. Un tubo aparece y succiona al glotón alemán hasta que se queda trabado en el medio. Mientras tanto, los Oompa Loompa se congregan alrededor de él y cantan una canción sobre su accidente aunque prometen no lastimarlo.

A pedido de Willy, uno de sus trabajadores se lleva a la madre de Augustus para buscarlo entre el chocolate succionado, evitando así que la máquina lo convierta en una golosina.

Por otro lado, y continuando el recorrido, aparece un barco con forma vikinga hecho de caramelo: allí se acomodan los restantes niños y sus acompañantes para seguir conociendo los lugares. Por una pregunta de Charlie, Wonka recuerda sobre su infancia: en Halloween, solía ir con el resto de sus amigos a recolectar golosinas pero su padre, un dentista estricto, no le permitía comerlas.

La primera parada de la embarcación es el **Cuarto de invenciones**, donde el chocolatero realiza sus experimentos mediante maquinarias gigantes, con luces y humos. Allí les muestra un chicle que representa las tres comidas: sopa de tomate, carne con papa asada y tarta de arándanos.

Violet, fanática de ese tipo de golosinas, decide probarlo no haciendo caso de la negativa del inventor. Al principio todo sale bien pero, tras llegar al postre, la jovencita empieza a hincharse y volverse azul, transformándose en un arándano gigante. Los Oompa Loompa, apareciendo nuevamente, cantan sobre lo mal que hace tener el hábito de mascar chicle constantemente.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Una vez más, uno de ellos se lleva a la madre de Violet para intentar sacarle el jugo de la niña mientras que los restantes jóvenes siguen el recorrido. Mientras los otros chicos cuestionan a Willy sobre el futuro de la niña-arándano así como por el premio para el ganador, el chocolatero sólo presta atención a la pregunta de Charlie sobre la primera golosina que probó de niño: tras la prohibición de su padre, Wonka encontró una golosina con la que inició su adicción por los dulces, por lo que empezó a anotar sus sabores y consistencias.

*El tercer cuarto a visitar es el de las **nueces**, donde ardillas especialmente entrenadas las separan de su carcasa, obteniendo un producto de calidad. Veruca hace un berrinche porque quiere apoderarse de una pero Wonka no las quiere vender. Sin embargo, haciendo oídos sordos, ella intenta obtenerla por sus medios pero es atacada y, tras verificar que ella también es una nuez podrida, o sea, que no hay nada en su cerebro, las ardillas la arrojan por el tubo de la basura.*

El señor Salt, intentando salvar a su niña, va tras ella mientras escucha la canción de una nueva congregación de Oompa Loompas en la cual responsabilizan a los padres de la niña por malcriarla. Al terminar, la misma ardilla que la chica había intentado agarrar, arroja a su padre por el orificio por el que había caído Veruca.

Willy Wonka, siempre entretenido por las canciones, decide que tomen un ascensor para continuar con el recorrido: con un centenar de botones, el aparato recorre la fábrica de arriba abajo, de izquierda a derecha. Así pasan por una montaña de chocolate, una enfermería para muñecos quemados, la administración, sala de fuegos artificiales, todo manejado por los pequeños Oompa Loompas.

En medio del trayecto, el guía recuerda cómo quiso convertirse en chocolatero y, asimismo, la negativa de su padre quien prácticamente lo echó de la casa cuando un joven Willy le anunciaba que cumpliría su sueño.

*Mike Teavee, cansado de los recorridos elegidos, elige visitar el **Cuarto de la televisión**: tras ponerse unos anteojos, ingresan a una habitación blanca en la cual Wonka les muestra su último invento, la teletransportación de un chocolate desde la fábrica a los televisores de la gente.*

Mike, indignado por pensar que el chocolatero es un idiota que sólo piensa en sus golosinas, decide probar el aparato enviándose a sí mismo a la televisión. A pesar de no recibir el consentimiento del chocolatero, lo hace: apareciendo entre programas

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

de cocina, recitales, noticieros y hasta una película de terror con una escena similar a la de **Psycho** (1960), un miniaturizado niño escucha a los Oompa Loompa cantar sobre las desventajas de pasarse horas y horas frente a la televisión, pues le limita la capacidad de entender las cosas.

Luego, el señor Teavee toma a su diminuto hijo y lo lleva, junto a los trabajadores, a la máquina para estirar el caramelo, lo que devolvería al muchacho a su tamaño original.

Willy Wonka, entonces, nota que Charlie es el único niño que queda y lo felicita por haber ganado. Junto al abuelo Joe, se suben al ascensor, que se transforma en una especie de nave, que los lleva a la casa de los Buckets. Pero, antes de salir del predio de la fábrica, observan cómo un bañado en chocolate Augustus, una aún azul pero flexible Violet, una sucia Veruca y un demasiado alto y flaco Mike salen junto a sus padres del predio.

En el hogar del afortunado niño, el chocolatero le informa que, como premio, le dará su fábrica. Estando todos felices, Charlie quiere aceptar pero sólo si puede llevar a sus abuelos y padres con él, a lo cual Wonka se niega pues no ayudarían a la producción creativa. Entonces, ante la decepción del dueño de la fábrica, el pequeño Bucket rechaza la oferta.

Pasa un tiempo y la pobre familia Bucket mejora su condición económica: al padre lo han vuelto a contratar con una mejor paga y el abuelo Joe ya no pasa tanto tiempo en la cama.

Sin embargo, a Willy las cosas le van mal pues no vende tanto chocolate como antes y se siente triste. Por ello, visita a Charlie en su pequeño trabajo como lustrador de zapatos y le consulta sobre qué origina su felicidad, a lo que el niño le contesta su familia.

El chocolatero, explicándole que su problema con las familias no era personal contra Charlie, le pide al pequeño que lo acompañe a visitar a su padre, lo cual hacen. Una vez allí, el dentista reconoce a su hijo y lo abraza, mientras que el chico observa cómo, en su pared, Wonka padre tiene recortado y guardado todos los artículos periodísticos que mencionan a su hijo.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Willy Wonka vuelve, entonces, a ofrecerle la fábrica a Charlie y él acepta, llevando a sus padres y abuelos consigo. Así es que se mudan a su misma casita humilde pero dentro del enorme Cuarto de chocolate para poder volver a ella luego del trabajo para cenar, todos juntos como una sola familia.

Charlie and the chocolate factory escena a escena

Como se ha ido planteando hasta este momento, el héroe burtoniano nunca logra la aceptación de los demás ni la integración a la sociedad tal como es. En **Charlie and the chocolate factory**, eso cambia. Más allá del cumplimiento de expectativas respecto a lo que la industria pretende de cada producción, se cree que el final de la cinta refleja, asimismo, la incorporación (y adaptación) del cineasta dentro de Hollywood.

Aún cuando Burton siga diciendo que, "*desde **Frankenweenie**, siempre he tenido la sensación de que [los dueños de los estudios] creen que voy a hacer algo y me meten por anticipado en la categoría de «Peligroso»: «No es que haya hecho nada realmente, pero puede que lo haga...»*"; evidentemente, y tras el éxito de todas sus producciones, el autor empieza a recibir un trato preferencial: no sólo sus proyectos inusuales sino también sus elecciones actorales y sugerencias visuales, son aceptadas sin rechistar.

De todas formas, es válido mencionar que aunque el director haya encontrado su aceptación dentro de las productoras y de la crítica especializada, eso no significa, tal como él dijo, que no pueda caerse del caballo. Por otro lado, eso tampoco representa un abandono de sus ideas originales ni que haya dejado de lado su defensa de los *freaks*, sino que, por el contrario, representa una esperanza en su universo hasta ahora pesimista.

De hecho, en **Charlie and the chocolate factory** hay una evidente similitud entre Willy Wonka y el cineasta: "*el primero deja que su imaginación se desborde para crear intrincados mundos de chocolate en su fábrica mientras que Burton conjura mundos de fantasía fabulosos y descritos con detalle en sus películas*"⁴⁴².

⁴⁴² Salisbury, Mark: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Por otro lado, y como se mencionó, hay un paralelismo no sólo visual sino también argumental y estructural respecto a la que se considera la película más personal del director, **Edward Scissorhands**, y esta producción: “en el filme de 1992 era Edward el que abandonaba su morada para mezclarse con los, aparentemente normales, ciudadanos del mundo cotidiano. Aquí sucede al revés: son los habitantes de la ciudad los que ingresan en el terreno de lo fantástico”⁴⁴³. Asimismo, “la ambientación de la ciudad con la fábrica al fondo es exactamente igual a aquel barrio residencial, al final del cual se alzaba el imponente castillo en el que habitaban el Inventor y el joven manos de tijeras. Incluso hay planos que son un homenaje total, como ese en el que vemos a Willy Wonka con una tijera en la mano cuando recibe a los visitantes de su fábrica”⁴⁴⁴.

Respecto a las cuestiones estructurales que forman a este relato, es digno de ser mencionado que, mediante la utilización de un narrador, Burton marca un definido comienzo y final de cuento de hadas: la funcionalidad de este personaje (que al final de la cinta se revela que es un Oompa Loompa) se cumple al retratar, en un comienzo, a Charlie y a su familia como pobres pero afortunados, aún sin saberlo; asimismo, es él quien cierra la historia con una versión propia del *y vivieron felices para siempre*⁴⁴⁵, acompañado de una imagen de Willy Wonka felizmente incorporado como uno más de los integrantes de la familia Bucket.

Por otro lado, su doble temporalidad es más que evidente: la cinta dura una hora y 54 minutos mientras que la acción transcurre no solamente durante el día en que los niños visitan la fábrica, sino también, aún sin que sea especificado, el tiempo que tardan en encontrar los boletos dorados así como el transcurrido posteriormente al recorrido por las instalaciones de Wonka en que la familia Bucket mejora su calidad de vida, mientras el chocolatero se deprime más y más hasta decidirse ir a buscar a Charlie para ver a su padre.

En lo que concierne a las unidades escénicas de Enrique Pulecio Mariño, una vez más, la gran mayoría de ellas encuentran su representación, ejemplificación, en esta producción fílmica:

⁴⁴³ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

⁴⁴⁴ Ídem.

⁴⁴⁵ “*Life has never been sweeter*” o, en español, “La vida nunca había sido tan dulce”.

1. **Escena de presentación:** como se mencionó, el rol de la introducción es cumplido por un narrador específico. A partir de él (en conjunto con los títulos de crédito), el espectador conoce no sólo la fábrica de Willy Wonka sino también a la pobre pero honesta familia Bucket compuesta por Charlie, sus padres y cuatro abuelos, uno más famélico que el otro.
2. **Escena de descripción:** los propios títulos de crédito describen el funcionamiento de las creaciones de Wonka estipulando lo inusual de su fábrica. A esto, se suma las producciones de las barras de chocolate y la agregación de los cinco boletos dorados que se distribuyen alrededor del mundo. Esta pequeña escena introductoria, así como también los movimientos de cámara por sobre el pueblo, explicitan el lugar en el que transcurrirá la acción: una ciudad mezcla entre Inglaterra y Estados Unidos, sin definirse por ninguno de los dos.
3. **Escena de transición:** los viajes de una habitación a la otra dentro de la fábrica de Willy Wonka así como los fallidos intentos de Charlie de obtener el boleto dorado no aportan más que expectativas, intrigas a la trama pues su contenido ilustra solamente momentos de espera hasta el próximo sobresalto cinematográfico.
4. **Escena de subjetivación:** así como sucedía en **Sleepy Hollow** y **Big Fish**, **Charlie and the chocolate factory** también cuenta con una serie importante de *flash-backs* que, como con sus antecesoras, sirven para ilustrar a un personaje, en este caso, el oscuro pasado del héroe protagónico. En esta producción, aparecen siete recuerdos en total: la historia que cuenta el abuelo Joe sobre su trabajo junto a Willy Wonka y el cierre de la fábrica; sobre el príncipe de la India que quería su palacio entero hecho de chocolate; sobre el viaje del chocolatero a Loompaland en búsqueda de nuevos sabores; sobre el Halloween del pequeño Willy; sobre el primer caramelo que Wonka probó; sobre su huída de casa para convertirse en el mejor chocolatero del mundo; sobre su corte de pelo en el que se encontró con una cana.
5. **Escena de acción:** si bien la escena anteriormente mencionada del recorrido en barco de una habitación a la otra no adhiere información a la trama, también puede ser considerada como una de acción pues los personajes hacen un recorrido al estilo montaña rusa observando los nombres de distintos cuartos y sus funciones dentro de la inusual fábrica Wonka.

6. **Escena de teatralización:** tanto en los pasillos del recorrido como luego del triunfo de Charlie, Willy Wonka habla mayoritariamente con los niños, aún cuando su objetivo sea callarlos. Mediante informes sobre las condiciones de sus creaciones, así como de sus trabajadores y secretos, en estas escenas se prioriza el diálogo. Por el otro lado, tras ir a la casa de los Buckets y luego visitando al pequeño Charlie en su trabajo como lustrador de zapatos, Wonka también interactúa verbalmente sin mayor acción física, siendo manteniendo esta vez un contenido más emocional.
7. **Escena de conclusión:** el cierre del relato se inicia con la visita al padre de Willy en su consultorio odontológico. Allí, después de tantos años, se reconcilia con él y supera el trauma que lo había perseguido desde la infancia. Por otro lado, tras aceptar a Charlie y su familia en la fábrica, también concluye la trama principal ya que se resuelve el planteamiento inicial respecto al por qué la distribución de los boletos dorados.

Ahora bien, como sucedía con la mayoría de las producciones burtonianas, la escena de **explicación** no halla su ejemplificación en este relato pues no hay un *racconto* de lo acontecido para lograr un entendimiento final.

Cabe mencionarse algo que hasta ahora no encontró su especificación en este apartado: así como sucedía con **The Nightmare Before Christmas, Charlie and the chocolate factory** también cuenta con una musicalización especial pues posee cinco canciones basadas en las escritas por Roald Dahl en su novela.

La primera de ellas, *Wonka's welcome song*⁴⁴⁶ describe al chocolatero como un genio y el mejor hombre vivo; la segunda, *Augustus Gloop*, define al pequeño alemán como un glotón y codicioso quien debe ser modificado (aunque no lastimado); luego, *Violet Beauregarde* la critica a la niña por su obsesión competitiva de vivir comiendo chicle y, también, alude al intento de salvarla; *Veruca Salt*, por su parte, refiere a su caída por el tubo de la basura así como responsabiliza a los padres por malcriarla; finalmente, *Mike Teavee* define al muchacho como un simple vidente de televisión y no imaginativo debido a su hábito.

⁴⁴⁶ En el **Anexo** se encontrarán todas las letras de las canciones en su versión original y traducidas.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Como se ve, a diferencia de lo que sucedía con las canciones de Jack Skellington y sus amigos, en éstas no se comunican los sentimientos ya que son todas cantadas por Oompa Loompas y reflejan una especie de moraleja: si los niños tienen costumbres malignas, recibirán su castigo pues deben enmendarse. Esto, sumado a los bailes con los que se acompañan las notas musicales, dan una nueva perspectiva antes no abordada por el cineasta ya que los presentan como números que, además de describir las actitudes de los personajes, sirven también para entretener al espectador y al público que está en la fábrica (de hecho, en más de una ocasión el mismo Wonka se pone a bailar al ritmo de la música).

Este último punto recuerda a los números musicales de Disney ya que, por lo general, su aparición en sus respectivas producciones cinematográficas no sólo aluden a las situaciones y sentimientos de los personajes, sino también a explicitar el contenido educativo que lleva adelante su relato, lleno de moralejas y enseñanzas a tener en cuenta para los niños.

La funcionalidad de Charlie and the chocolate factory

Como hasta ahora se ha demostrado, el tema de la funcionalidad en las películas burtonianas siempre ha podido ser ejemplificado con más de una escena pues este director jamás incluye algo en sus cintas si no representa nada; aún lo más absurdo tiene su significación a nivel visual o personal.

De hecho, en **Charlie and the chocolate factory** se retoma la característica visual de los títulos de crédito tanto de **Edward Scissorhands** como de **Sleepy Hollow**: en el caso de esta producción, los nombres de los personajes recorren una inusual pero soñada y fantástica fábrica de chocolates en donde el proceso de producción normal se acompaña con elementos mágicos, evidentemente abriendo las puertas a un mundo donde lo real se mezcla con la fantasía y nada es imposible.

Ahora bien, refiriendo a las **funciones** propias de Barthes, se empezarán a mencionar principalmente las propuestas por Propp como inicio del análisis, para seguir adentrándose en otras ejemplificaciones de la misma categoría descriptiva y terminar con una presentación de los **personajes** y la **narración**, los dos ejes que, en conjunto con éste primero, conforman la estructura de un todo, de un relato cinematográfico.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Las funciones **distribucionales**, entonces, cumplen con los siguientes objetivos⁴⁴⁷:

1. *Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa:* Willy Wonka, por Halloween, va junto a sus compañeros y/o amigos a recolectar dulces.
2. *Recae sobre el protagonista una prohibición:* Wilbur Wonka, un estricto dentista, es el padre de Willy y le prohíbe terminantemente el comer golosinas porque *podría* llegar a ser alérgico.
3. *Se transgrede la prohibición:* luego de hallar un caramelo al lado de la chimenea en el que su papá quemó todos sus regalos, Willy encuentra un mundo de fascinación que lo llevará a convertirse en un chocolatero famoso.
4. *El agresor intenta obtener noticias:* tras abrir su fábrica, los distintos dueños de otras tiendas de golosinas de la ciudad y del mundo, intentan hacerse con los secretos de Wonka.
5. *El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes:* debido a la falta de seguridad que hay dentro de la fábrica, los empleados pueden acceder a recetas que luego son vendidas al mejor postor.
6. *El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios:* una vez que los competidores de Wonka obtienen la información necesaria, empiezan a crear imitaciones de sus golosinas lo que provoca problemas en las ventas del chocolatero.
7. *Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir:* tras enterarse de la traición y sin saber bien qué hacer, Willy le pide a sus trabajadores que se vayan a su casa.
8. *El héroe-buscador acepta o decide actuar:* Wonka, no pudiendo confiar más en sus empleados y con una baja en sus ventas, decide cerrar la fábrica.
9. *El héroe se va de su casa:* debido a lo anteriormente sucedido, Willy decide viajar a Loompaland en busca de nuevos sabores para sus golosinas.
10. *El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico:* tras ser atacado por un insecto gigante, el chocolatero termina hallando a los Oompa Loompas.

⁴⁴⁷ Cabe aclararse que se tomará como héroe al propio Willy Wonka, para lo que se ordenarán sus recuerdos como en una especie de línea de tiempo para cumplir con las categorías de Propp.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

11. *El objeto mágico pasa a disposición del héroe:* si bien no son mágicos, los Oompa Loompas se convierten en lo que Wonka quería, unos trabajadores incansables que se conforman con ser pagados con granos de cacao. Ello, sumado a que el grupo viviría en su fábrica, eliminaría la posibilidad de que la competencia lo imite.
12. *El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del objeto de su búsqueda:* Wonka decide volver y reabrir su fábrica.
13. *El héroe y su agresor se enfrentan en un combate:* si bien no hay un enfrentamiento, los chocolates Wonka retoman su fama y popularidad entre los habitantes del mundo.
14. *El héroe recibe una marca:* en un corte de pelo semi anual, Wonka descubre que se está haciendo viejo por lo que debe encontrar un heredero.
15. *El héroe es perseguido:* más de un habitante del pueblo donde está ubicada la fábrica quiere saber quiénes trabajan allí pero el secreto nunca es develado.
16. *El héroe es auxiliado:* debido a su soledad y necesidad de pasarle los conocimientos a alguien, Willy Wonka envía los boletos dorados en busca de ayuda. Así es como convoca a Veruca, Augustus, Mike, Violet y Charlie para elegir un sucesor.
17. *El héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca:* sin que ellos sepan que se trata de Willy Wonka, él se para junto a los niños y sus padres para observar el show de apertura.
18. *Un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas:* los niños Veruca, Augustus y Violet intentan presentarse ante Willy y obtener alguna especie de beneficio a su favor, aún cuando se tratan de pequeños chicos malcriados por sus padres y representan a lo peor del sector infantil.
19. *Se propone al héroe una tarea difícil:* muy a su pesar, Willy Wonka debe soportar las inquisiciones (y constantes interrupciones por parte de Mike) así como también la desobediencia de los niños que terminan por tocar y comer lo que no se debe.
20. *La tarea es realizada:* a pesar de ello, Wonka termina el recorrido y queda con Charlie como el último y ganador del premio más importante, su fábrica.
21. *El falso héroe o el agresor, el malvado queda desenmascarado:* los niños, si bien no representan a la maldad de los cuentos de hadas, sí a la desobediencia y por

ello los Oompa Loompa, acompañados de letras musicales, describen sus defectos para intentar que cambien y, de paso, enseñarles una lección.

22. *El héroe es reconocido:* tras el fallido intento de regalarle la fábrica a Charlie (por la negación de que éste lleve a su familia con él), decide hablar con él para encontrar la paz interior que necesita.
23. *El héroe recibe una nueva apariencia:* Charlie lo convence de que hable con su padre y así superar su trauma, lo cual sucede. De esta manera, Willy se transforma en una persona más sociable y más adaptada en lo que concierne al tema familiar.
24. *El héroe se casa y asciende al trono:* si bien no hay casamiento ni ascenso al trono, el relato concluye con un Willy Wonka rodeado de una familia y compartiendo sus secretos al joven Charlie, evitando así seguir en soledad.

Respecto a las funciones **cardinales** que, vale recordar, inician o cierran incertidumbres, en **Charlie and the chocolate factory**, se encuentran las siguientes:

- ☉ Los títulos de crédito iniciales, abren la incertidumbre principal pues muestran las manos de Wonka depositando los boletos dorados en distintas barras de chocolate que son distribuidas a lo largo y ancho del mundo.
- ☉ La pérdida del trabajo del señor Bucket, también inicia un nuevo nudo pues si bien la familia ya la está pasando mal, podría convertirse en algo peor. De hecho, este detalle hace que Charlie dudase si aceptar o no el dinero de los adultos que querían comprarle el ticket.
- ☉ El arribo a la fábrica, por su parte, también inicia una duda ya que no se sabe si lo que se encontrará adentro será parte de un mundo real o fantasioso.
- ☉ Willy Wonka en sí es también una incertidumbre debido a su incapacidad de socializar y de decir las frases correctas en los momentos correctos. Esto, mientras va transcurriendo el relato, se va justificando mediante los *flash-backs*.
- ☉ Respecto a los cierres, a medida que van desapareciendo los niños (o más bien, van siendo castigados), se empieza a ver cómo es la selección del ganador del premio especial y, tras quedarse sólo con Charlie, el espectador piensa que todos los problemas de los Buckets están solucionados.
- ☉ Sin embargo, antes del final feliz, queda también el cierre de la historia del propio Willy para lo cual se propone la escena en que van a visitar al

odontólogo padre del chocolatero, cerrando allí la incertidumbre del inadaptado *freak* burtoniano.

En lo que concierne a las *catálisis*, como ya se mencionó con anterioridad, los paseos en bote así como los otros traslados (sean a pie o en elevador) sólo aportan una contextualización de la magia y de lo imposible hecho realidad que conforman a la fábrica de Wonka; todo lo cual los convierte en ejemplos de esta funcionalidad.

Ahora bien, los *Indicios* de Barthes pueden ser encontrados en las propias invenciones de Wonka pues evidentemente reflejan una creencia en lo mágico así como un deseo de permanecer siempre como un niño. Por otro lado, la vivienda de la infancia del chocolatero también muestra una atmósfera, en este caso, de una estricta paternidad así como también el hecho de que desaparece cuando el muchacho la abandona y luego vuelto a aparecer (siendo la única en metros a la redonda) cuando la necesita, también aportan datos sobre su caracterización.

Por otro lado, haciendo referencia a las *Informaciones*, en esta cinta se adopta "un enfoque ambiguo similar [al de Dahl], optando por una estética intermedia (mezcla del estilo industrial norteamericano con el del norte de Inglaterra) y combinando imágenes de las décadas de 1950 y 1970 con una sensibilidad futurista que parece directamente extraída de la década de 1960"⁴⁴⁸.

Los personajes y su accionar

Habiendo sido planteados en 1964 por el excelente cuentacuentos creador de **Matilda**, los personajes burtonianos de **Charlie and the chocolate factory** poco tienen de más que no haya sido pensado por Dahl en el momento de su creación. Sin embargo, y como se vino resaltando hasta ahora, Wonka sí cuenta con un pasado oscuro que llena el vacío dejado por el autor original respecto al origen de su inusual comportamiento.

Una vez más, como en toda producción coordinada por Tim Burton, son los personajes los que llevan la acción hacia adelante así como también los que provocan cambios en sus escenarios. En este caso, según el propio director, hay una combinación especial en el relato que provocan identificaciones entre los espectadores:

⁴⁴⁸ Salisbury, Mark: Op. Cit.

"mezcla los niños con los que estabas en el colegio con arquetipos ancestrales de la mitología y de los cuentos de hadas"⁴⁴⁹.

- ☉ **Willy Wonka:** el dueño de la fábrica de chocolate más grande del mundo. Es un *outsider*, un *freak* que no se encuentra cómodo entre la gente por lo que ha construido un mundo propio alejado de la sociedad. Alejado de su padre para cumplir su sueño, Willy rechaza el concepto de familia porque para él eso representa obligaciones sobre lo que se debe hacer y lo que no. Por otro lado, "Wonka es un personaje hecho de ambigüedades: niño/adulto, hombre/mujer, repulsivo/atractivo, huérfano deseoso de paternidad y sin embargo asqueado para siempre por la palabra padres... tiene miedo a la gente normal y sobre todo a los niños de hoy. Literalmente, no puede tocar el mundo"⁴⁵⁰. Siguiendo esa línea de contrastes, es también divertido/siniestro, que intenta ser social pero no lo logra con éxito pues termina haciendo comentarios más bien desubicados.
- ☉ **Charlie Bucket:** la identificación de Burton con este personaje se relaciona en su paso desapercibido por la sociedad pues "a él no le preocupa, lo acepta con una naturalidad y una sencillez que me acercaba a él"⁴⁵¹. Charlie es la ejemplificación de lo puro e inocente que todavía poseen los niños. Sin haber sido corrompido por el dinero o los caprichos, se preocupa por los demás y especialmente por su familia, a quienes pone primero en su balanza sobre lo más importante en su vida, haciendo que rechace la oferta de quedarse con la fábrica, algo que llamará la atención de Willy Wonka.
- ☉ **Abuelo Joe:** un anciano de más de noventa años, se ha pasado los últimos 20 en la cama en compañía de los otros abuelos. Habiendo trabajado para Wonka le narra a Charlie sobre el cierre y reapertura de la fábrica pero sin sus trabajadores. Desea tanto como su nieto el entrar de nuevo a esa gigante productora de golosinas por lo que apenas tiene la oportunidad, olvida su debilidad y lo acompaña en la nueva aventura.
- ☉ **Augustus Gloop:** un niño alemán, obeso y glotón que sólo se preocupa por comer más y más. Codicioso por naturaleza, le ofrece un chocolate a Charlie para luego burlarse de él y no dárselo. Sin escuchar las advertencias del

⁴⁴⁹ Burton, Tim: *Dossier de prensa de Charlie and the chocolate factory*. 2005.

⁴⁵⁰ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

⁴⁵¹ Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

chocolatero, mete sus manos en el río de chocolate y se cae en él, siendo succionado posteriormente por uno de los tubos.

- ☉ **Sra. Gloop:** glotona como su hijo, le da todos los gustos en lo referido a la comida y no tiene control sobre él.
- ☉ **Violet Beauregarde:** una niña competitiva (posee decenas de trofeos) cuyo último objetivo es el de mascar chicle la mayor cantidad de tiempo posible. Se considera a sí misma como una ganadora y denigra al pequeño Charlie por no considerarlo a su altura. A pesar de la negativa de Wonka, toma uno de los chicles aún no perfeccionados y lo mastica hasta convertirse en un arándano gigante.
- ☉ **Sra. Beauregarde:** habiendo sido una joven competitiva, le inculca a su hija que nunca pierda de vista los premios.
- ☉ **Veruca Salt:** una inglesa caprichosa que le exige a sus ricos padres que le den todos los gustos. Apenas se entera del concurso, obliga a su padre a que compre la mayor cantidad de cajas posibles y éste, para complacerla, las lleva a su fábrica donde apura a las trabajadoras a encontrarlo lo más rápido posible. Manteniendo su perfil de malcriada, cuando Veruca ve unas ardillas entrenadas y recibe una respuesta no agradable por parte de Wonka respecto a su venta, decide tomar una pero éstas la atacan y la envían por un tubo con el resto de la basura.
- ☉ **Sr. Salt:** hombre poderosamente rico que posee una fábrica que trabaja con las nueces, hace lo imposible por mantener a su hija feliz por lo que la consiente en cualquier capricho, por más irracional que sea.
- ☉ **Mike Teavee:** un niño preocupado únicamente por la televisión y los videojuegos que detesta el chocolate pero, tras hacer unos cálculos, devela el sistema y averigua dónde está otro boleto dorado, el cual obtiene. Suele interrumpir a Wonka cuando considera que está hablando de cuestiones imposibles, improbables e irrealizables. Le gusta hacer lo que quiere (como por ejemplo destruir a las golosinas cuando Willy les dice de comerlas) y, a pesar del pobre intento del chocolatero de frenarlo, se teletransporta a la televisión convirtiéndose en una réplica en miniatura de sí mismo.
- ☉ **Sr. Teavee:** evidentemente superado por su hijo, lo deja hacer lo que quiere sin siquiera levantar la voz para retarlo.
- ☉ **Sr. Bucket:** trabajador de la fábrica de pastas dentales, es echado cuando ya no necesitan más de su trabajo (al ser reemplazado por una máquina). Es

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

quien se encarga de leer las últimas informaciones respecto a los boletos dorados y vive preocupado por las cuestiones económicas.

- ☉ **Sra. Bucket:** la cocinera de la casa, intenta que la col alcance para todos los familiares y se mantiene positiva respecto al futuro.
- ☉ **Abuelo George:** es el anciano más pesimista de los cuatro pues piensa que los boletos sólo podrán ser hallados por aquellos que tengan dinero para comprar chocolate diariamente. Asimismo, se indigna con los ganadores por considerarlos a todos despreciables.
- ☉ **Abuela Georgina:** vive perdida en tiempo y espacio y sus aportes a las conversaciones no tienen sentido alguno.
- ☉ **Abuela Josephine:** no tiene demasiada intervención en el relato pero anima a Charlie a seguir soñando ya que nada es imposible.
- ☉ **Wilbur Wonka:** el padre de Willy, un odontólogo estricto que le coloca a su hijo un aparato de ortodoncia que le cubre toda la cara. Le prohíbe, asimismo, probar las golosinas bajo la excusa de que podría llegar a ser alérgico. A pesar de haberle dicho que no podría regresar a su casa si se iba para convertirse en chocolatero, colecciona los recortes de diario en los que mencionan el éxito de su hijo.
- ☉ **Oompa Loompas:** son pequeñas criaturas provenientes de Loompaland. En su tierra de origen, viven a base de gusanos verdes pero su principal debilidad son los granos de cacao, por lo cual aceptan el trabajo en la fábrica de Wonka. Son traviosos e imaginativos a la hora de improvisar una canción respecto a los accidentes de los niños dentro de sus instalaciones.

En lo que concierne a la **narración**, es digno de ser mencionado que en esta producción hay un narrador físico (un Oompa Loompa) que inicia y cierra la historia como si se tratase de un cuento de hadas: presentando a los personajes y diciendo que, al final, todo estaba bien. Debido a ello, y teniendo en cuenta la clasificación de Gérard Genette, se prioriza la utilización de un **narrador no focalizado** o **de focalización cero**, lo cual puede ser fácilmente ejemplificado con la frase que afirma

que Charlie es muy afortunado aún sin saberlo⁴⁵², lo que evidentemente denota que conoce más que los personajes ya que está al tanto de lo que pasará en poco tiempo.

En síntesis...

La historia de Charlie Bucket y Willy Wonka representa más que un reflejo de los temas burtonianos sumado al detalle, no menos importante disneyano respecto a la aplicación de moralejas explícitas en las historias presentadas; también significa una reinterpretación de la realidad por parte del director para la formulación de una nueva *worldview* a partir de la cual plantear a sus héroes.

Desde *Wonka*, los personajes burtonianos empiezan a ser aceptados socialmente, dejando de lado sus oscuros orígenes para ser incorporados a la sociedad que los aparta por sus características de *freaks*. Como se mencionó, esto también refleja la aceptación de lo diferente por parte de Hollywood lo que, cabe aclarar, no se realiza por la bondad de los corazones de los que manejan a la industria, sino también por la cantidad de dinero que atrae lo inusual en las salas de cine.

Por un lado, esta nueva perspectiva provoca una alegría en el director ya que sus excéntricas producciones empiezan a tener luz verde cuando antes debía pelear por ellas. Pero, por el otro, se empieza a sentir una presión asociada a la restricción de la plena libertad: *"al principio de tu carrera tienes que esforzarte para que salgan las cosas, pero, al mismo tiempo, gozas de una libertad maravillosa dictada por la falta de expectativas. [...] Cuando ya se han creado ciertas expectativas es más difícil sorprender"*⁴⁵³.

Sin embargo, los siguientes proyectos continuarán con su línea crítica y en cierto punto contrahegemónica pues vuelve a abordar el tema de la muerte, el cementerio y la incompreensión que tanto adora, así como también cuestiones autobiográficas, como el hecho de sentir las presiones de un mundo exterior que pretende que seas una persona específica, limitando la capacidad creativa.

⁴⁵² Al iniciar la película, un narrador, hasta entonces sin rostro, presenta al pequeño Bucket y su familia, diciendo que *"Charlie Bucket was the luckiest boy in the entire world. He just didn't know it yet"* (Charlie Bucket era el niño más afortunado de todo el mundo. Él simplemente no lo sabía aún").

⁴⁵³ Burton, Tim: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

A pesar de ello, es imposible no preguntarse hasta qué punto podrá llegar el director expandiendo su crítica hacia distintos sectores del negocio de la cinematografía sin que ésta tome sus recursos como propios y los empiece a reproducir dentro de la propia Industria Cultural que él tanto detesta. Así como también se empieza a cuestionar si podrá mantener su originalidad sin seguir cayendo en la utilización de elementos propios de las corrientes hegemónicas tales como las de Disney puesto que, a fin de cuentas, eso también forma parte de los éxitos del autor.

En definitiva, no dejan de resonar en la mente de los críticos las palabras de Cristina Peña Marín, quien hace referencia a las formas de escapar de la comunicación masiva repetitiva y las consecuencias de la aceptación de lo diferente por parte del público: *“el que una nueva propuesta consiga algún tipo de éxito, no significa necesariamente que haya perdido su carga innovadora o crítica, aunque es muy posible que, a partir de ese éxito, se convierta en banal receta y se transforme en fórmula asimilable, desde posiciones perfectamente integradas en el sistema que pretendía cuestionar”*⁴⁵⁴. Un temor más que válido que podría llegar a hacer que los espectadores pierdan la esperanza en la hasta ahora no-más-original industria cinematográfica hollywoodense.

⁴⁵⁴ Peña Marín, Cristina: *“Comunicación de masas”*. Artículo para la Universidad Complutense de Madrid.



CAPÍTULO XIII:

Corpse Bride:

la atractiva muerte vs. la aburrida

y exigente vida

"Morir, morir, todos fallecemos. Pero no te amargues porque de verdad está bien. Puedes intentar esconderte e inclusive rezar pero todo termina al final del día".

Esqueletos cantando *Remains of the day* en **Corpse Bride** (2005)

Llegada a esta altura de la Tesis, es imposible no comparar las nuevas producciones de Tim Burton con algunas de sus propuestas anteriores: sea en un personaje, una actitud, un escenario o una reiterada temática, el universo burtoniano, ya definido, vuelve a encontrar su representación en cada historia de un autor comprobadamente original y crítico (y hasta cierto punto subversivo) respecto a la industria cinematográfica que tanto lo mima.

Tras el éxito que representa **Charlie and the chocolate factory** con ese pequeño giro de tuerca de un universo burtoniano que hasta entonces no había sido capaz de encontrarle un lugar en el mundo cotidiano para los *freaks*, Tim Burton presenta un nuevo proyecto en el que ha estado trabajando paralelamente a la chocolatería de Willy Wonka: **Corpse Bride** (2005). La cinta marca la vuelta del autor a la utilización del *stop-motion*⁴⁵⁵ así como continúa su utilización del recurso musical para transmitir informaciones respecto a los personajes.

La historia, según declaraciones posteriores del director y colaboradores, parece haberse inspirado en "varias historias de la tradición judía de Europa Central. Entre ellas se encuentra al relato de las **Bodas fúnebres**: una joven novia, asesinada mientras iba a la sinagoga donde iba a celebrarse su boda y enterrada con su vestido de novia bajo un árbol, se aparece ante un hombre que va a casarse y que la despierta casualmente al pasar por un bosque sombrío. La novia cadáver reclama lo que se le debe, el marido que le habían prometido, y lo arrastra a su mundo macabro. En este relato es la novia viva la que salva la situación, ya que devuelve la difunta a la tierra y le asegura que ella se encargará de que se cumplan sus sueños destrozados, que compartirá sus hijos con la muerta y que su vida será también la suya en los brazos de su esposo"⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ Según el director, ha querido reutilizar esta técnica desde la finalización de la filmación de **The Nightmare Before Christmas** pero no había encontrado la justificación hasta toparse con este nuevo proyecto: para él, la *stop-motion* tiene algo que "la convierte en un medio emotivo" haciendo que, a pesar de que se trate de muñecos, cada uno de los personajes de **Corpse Bride** transmita un sentimiento, una impresión respecto a lo que le está aconteciendo en la pantalla.

En Salisbury, Mark: Op. Cit.

⁴⁵⁶ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

En el caso de la versión cinematográfica de Burton, se focaliza más en realzar el mundo de los difuntos por sobre los vivos, persiguiendo el objetivo de "*cantar la belleza de los muertos, exaltar su presencia «viva», amarlos más que a la gente ordinaria*"⁴⁵⁷. Esto se logra no sólo visualmente sino también a través de las temáticas y los diálogos que reflejan un evidente gusto del director por los incomprendidos y macabros fallecidos. Un ejemplo de esto lo da Antoine de Baecque al afirmar que "*los cadáveres [poseen] los matices de colores, las variaciones de humor, la densidad de valores, mientras que los humanos parecen casi todos helados, lívidos, aterradores*"⁴⁵⁸.

Esta oposición de mundos no es algo nuevo, sino más bien recurrente en las producciones burtonianas que presentan dos universos siniestros, macabros e irónicos, totalmente opuestos y unidos por un *freak* que sale de su hábitat e intenta adaptarse en la otra realidad. Como siempre, uno de los espacios es más colorido y alegre que el otro y, como se ve en este caso, eso no necesariamente tiene que corresponder con lo que Hollywood y la mayoría de los cineastas establecen como correcto: mientras que un velatorio es una de las escenas más tristes de cualquier cinta cinematográfica convencional, en el mundo de Burton la llegada al mundo de los muertos es celebrada con una pequeña fiesta llena de colores y canciones.

Tal como afirma Marcos Arza, "*como ya sucedía en **The Nightmare Before Christmas** o en **Beetlejuice**, la muerte vuelve a ser más divertida que la vida. Arriba la gente se preocupa del dinero, de ascender socialmente, de las apariencias; por el contrario, abajo ya no hay nada que aparentar y el ambiente festivo es la nota dominante de un mundo plagado de las más esperpénticas criaturas que podamos imaginar. Es en el mundo de los muertos donde asistimos a momentos memorables del filme, como por ejemplo ese número musical con el que los muertos le narran a Victor la historia de Emily*"⁴⁵⁹.

Por el otro lado, una ejemplificación del mundo de los vivos, para Burton, se puede apreciar en una escena de casamiento: con colores grises y deprimentes, silencios eternos y semblantes perdidos, más que parecer una celebración se asimila a un entierro, todo lo que lleva a pensar que, una vez más, Burton está del lado de sus

⁴⁵⁷ Ídem.

⁴⁵⁸ Ídem.

⁴⁵⁹ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

incomprendidos *freaks*⁴⁶⁰. Sin ir más lejos, él mismo afirma que siempre tiene *“la sensación de lo que la gente llama «normal» no es normal y lo que la gente llama «anormal» no me parece anormal*⁴⁶¹.

Estos ejemplos vienen a colación como claros ejemplos de la característica contrahegemónica que sigue predominando en las producciones del cineasta, aún cuando éstas posean temáticas comunes a cualquier película del género fantástico: *“**Corpse Bride**, menos carnavalesca y más romántica [que, por ejemplo, **The Nightmare Before Christmas**], es el relato bello y triste de un amor imposible que quiere trascender la frontera entre la muerte y la vida, y no lo consigue, porque los muertos, con el realizador, han ganado la partida: son los más bellos, más divertidos, más sensibles, más emocionantes*⁴⁶². O, dicho en otras palabras, son los más idóneos para gobernar a los vivos o, al menos, recibir su respeto.

Refiriéndose a la comparación y reiteración de las temáticas originales dentro de la filmografía de su autor, diferentes críticos cinematográficos hallan que **Corpse Bride** se ha transformado una especie de compilación de los mejores recursos burtonianos, convirtiéndola, tras su estreno mundial, en otro éxito de taquilla. Ejemplos de lo anteriormente dicho puede ser encontrado en la escenificación gótica que también rodea esta cinta, así como también personajes protagónicos, Victor, Victoria y Emily con un diseño muy similar al de Jack y Sally de **The Nightmare Before Christmas**, así como también sus problemas personales, drama y recursos musicales que reflejan tanto informaciones como pensamientos y sentimientos.

Siguiendo esa línea, Marcos Arza especifica esta comparación con el resto de los aportes realizados por Burton al mundo cinematográfico: *“el gusano que habita en la cabeza de Emily es exacto al de **Beetlejuice**, el pelo de la madre de Victor nos recuerda a los marcianos disfrazados de mujer que se colaban en la casa Blanca [**Mars Attacks!**]; muchos de los muertos son muy similares nuevamente a los hombrecillos verdes de aquel filme; el perro Scraps nos puede traer a la mente a **Frankenweenie***

⁴⁶⁰ *“La película de Burton construye una experiencia fúnebre que se parece a una aceptación progresiva, a un caminar cada vez más positivo al lado de los cadáveres, imágenes de sí mismo imposibles de amar a priori”*. De Baecque, Antoine: Op. Cit.

⁴⁶¹ Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op. Cit.

⁴⁶² De Baecque, Antoine: Op. Cit.

y las numerosas sombras que se proyectan a lo largo del filme remiten sin lugar a dudas a **Vincent**⁴⁶³.

Asimismo, como sucede con otras producciones de Burton (por ejemplo el cortometraje **Vincent, Charlie and the chocolate factory, Big Fish** o **Beetlejuice**), Victor y Victoria comparten la incompreensión por parte de sus padres. Por otro lado, iniciando una conexión con Disney, cabe mencionar que "los decorados, el tono y el triángulo amoroso muestran similitudes con **Sleepy Hollow** y la versión en dibujos animados de Disney que fue una de las primeras pasiones de Burton"⁴⁶⁴.

Respecto a este último punto, en el cortometraje disneyiano se hace énfasis en el triángulo amoroso entre Brom, Katrina e Ichabod ya que eso es lo que eventualmente provoca que el primero se disfrace del Jinete para asustar al maestro. Lo mismo sucede en esta producción: la temática romántica, el amor no correspondido y la pelea por una persona deseada por las otras dos, aún cuando sean de diferente procedencia (una está viva y la otra muerta) encuentra su lugar en el universo de Burton.

Por otro lado, cabe recordar que esta cinta es, nuevamente, un cuasi musical: con cuatro canciones (muchas menos que su predecesora historia acerca de Jack Skellington, pero casi con la misma cantidad que **Charlie and the chocolate factory**), **Corpse Bride** sigue una tradición empezada por la compañía de Mickey Mouse, lo cual no se le escapa a la crítica: "una de las características diferenciadora de Pixar es que, por lo general, evitan las canciones y los números musicales, a diferencia de sus competidores más convencionales de Disney. **Corpse Bride**, lo mismo que **The Nightmare Before Christmas**, cuenta con las canciones de Danny Elfman, lo que sugiere una inalterable admiración por el viejo modelo de Disney"⁴⁶⁵.

Y, sin embargo, cabe mencionar una declaración que hace Tim Burton respecto al trabajo realizado para Disney junto a Henry Selick allá por 1993: "la verdad es que **The Nightmare Before Christmas** no me parecía que fuera adecuada para Disney y deseaba que no quisieran hacerla, pero cuanto más intentas quitarle a alguien un proyecto, más ganas le da de hacerlo"⁴⁶⁶; todo lo cual justificaría la pregunta del por qué una cinta tan oscura sería estrenada y distribuida por una compañía cuyo

⁴⁶³ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

⁴⁶⁴ Salisbury, Mark: Op. Cit.

⁴⁶⁵ Ídem.

⁴⁶⁶ Ídem.

estereotipo ronda más las historias de amor basados en cuentos de hadas con malos muy malos y buenos muy buenos.

En este caso, **Corpse Bride** es dado de alta por Warner Bros., cuyos directivos notan que, tras el éxito de Burton en cada una de sus propuestas excéntricas pero, asimismo, creadoras de expectativas gracias a la identificación entre su nombre y sus historias, "ya no se trata en absoluto de apostar por un proyecto singular sino de «dirigir de nuevo un equipo ganador»"⁴⁶⁷.

Argumento

William y Nell Van Dort son mercaderes de pescado que poseen mucho dinero pero ningún renombre ni acceso a los beneficios que eso traería, por lo que comprometen a su único hijo con la hija de Lady Maudeline y Lord Finis Everglot, Victoria.

El día anterior al casamiento, ambos jóvenes están nerviosos porque va a ser la primera vez que se vean las caras. Sus padres, por su parte, desean seguir con el plan ya que ambas familias se verán beneficiadas: mientras que los Van Dort obtendrán un título nobiliario, los Everglot saldrán de la bancarrota en que se encuentran.

Al llegar a la casa de los Lords, los adultos se van a tomar el té dejando al desconcertado Victor solo con un piano, lo que lo lleva a empezar a tocar una melodía que Victoria, sentada en su cuarto, escucha. Sin que él la vea, se acerca y, tras una incomodidad inicial, empiezan a dialogar y a llevarse bien hasta que son interrumpidos por Maudeline, quien considera la situación como una falta de decoro.

A las cinco de la tarde inician el ensayo para la ceremonia pero, tras tres horas, Victor es incapaz de decir sus votos correctamente. Una visita inesperada arriba a la casa de los Everglot: Lord Barkis, un hombre soberbio que supuestamente habría llegado un día antes de la boda, aunque ni Maudeline ni Finis lo reconocen como parte de sus correspondientes familias.

El pastor Galswells, harto de la torpeza del joven Van Dort, le ordena que se vaya y que no vuelva hasta que pueda ejecutar su parte sin ningún error. Victor, asustado por la presión que siente, huye y practica en el bosque sus votos hasta que le

⁴⁶⁷ Ferenczi, Aurélien: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

salen a la perfección. Sin embargo, sin darse cuenta, coloca el anillo en lo que para él es una rama pero, en realidad, se trata del dedo de un cadáver que se levanta de su tumba y empieza a perseguirlo.

La joven muerta, vestida con ropa de novia, lo sigue hasta el puente y, tras besarlo, lo traslada al mundo de los muertos donde cadáveres de distintas clases dan vueltas alrededor del vivo. Victor, desconcertado, demanda respuestas y lo que obtiene lo espanta aún más: la novia-cadáver era una chica muy hermosa que se enamoró de un hombre que la engañó para quedarse con sus joyas familiares y luego la mató.

Debido a la desesperación, el muchacho Van Dort corre por un pueblo lleno de muertos en busca de la salida. Emily, el nombre de su esposa muerta, lo sigue hasta encontrarlo y, tras intercambiar unas palabras, le regala los huesos de su fallecido perro, Scraps. Victor, un poco más animado, juega con él y se le ocurre la idea de que podrían ver a sus padres para que la conozcan pero, para ello, deberían subir al mundo de los vivos.

Mientras tanto, Victoria permanece junto a la ventana a la espera de su prometido escuchando a los padres preocupados. Lord Barkis, nuevo huésped en la mansión Everglot, les comunica la noticia que se ha visto al joven Van Dort en brazos de otra mujer antes de desaparecer, lo que provoca una escandalizada discusión entre los adultos: Maudeline les da hasta el amanecer a Nell y William para que encuentren a su hijo.

Con el objetivo de volver al pueblo de arriba, Emily y su flamante esposo visitan al anciano Gutknecht, una especie de brujo que les envía hacia su destino informándoles que, para regresar, deben decir "rayuela".

Victor convence a la fallecida de esperarlo mientras prepara a sus padres aunque en realidad corre hacia la casa de Victoria. Allí, tras escuchar que los padres de ella están furiosos por su desaparición, sube al cuarto de su prometida y trata de contarle la verdad. Ambos comparten sus impresiones del otro, afirmándose cariño mutuo. Emily, sin tener mucha paciencia, lo sigue y, tras encontrarlo con otra mujer, se enfurece y se lo lleva de nuevo a su mundo.

En la oficina del anciano Gutknecht, la joven muerta le reclama por su engaño pero él la lastima al decirle que son diferentes, que en realidad fue un error haberse

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

casado con ella y que nunca lo hubiese hecho, por lo que Emily se aleja con el corazón roto.

Por su parte, Victoria, entendiendo la situación de su prometido, intenta hablar con sus padres que no le creen. Luego, huye de su casa para consultarle al pastor Galswells sobre si es posible una alianza entre una muerta y un vivo, tema que indica una locura que hace que él la devuelva a su casa. Lord Barkis, escuchando la situación, lanza una indirecta sobre que él sería un mejor prospecto para la joven Everglot lo que convence a sus padres. Sin embargo, estando solo, Barkis indica que su plan es matar a la chica para quedarse con sus cosas luego del casamiento.

En el mundo subterráneo, un gusano que vive en la cabeza de Emily y una araña, ambos amigos de ella, intentan animarla y convencerla de que, eventualmente, su esposo la querrá. Sin embargo, ella no les cree y llora destrozada. Victor, tras seguir a Scraps se disculpa con la muchacha por sus palabras y ella lo perdona.

Llega un recién fallecido que resulta ser un ex trabajador de los Van Dort, Mayhew, quien le cuenta a Victor de la última novedad respecto al nuevo arreglo de casamiento para la señorita Everglot y le sugiere que siga adelante. Él, decaído, se lamenta el haberla perdido.

Victoria, profundamente deprimida, se prepara para su boda y, sin estar mental ni anímicamente presente en ella, se casa con Lord Barkis.

Emily también recibe malas noticias: el anciano Gutknecht le cuenta que descubrió que lo único que puede separar a los esposos es la muerte y que en el caso de ella y Victor eso ya ha pasado por lo que, para continuar su alianza, el muchacho debe fallecer. La novia-cadáver, sintiendo imposible pedirle algo así, se rinde, pero el aún vivo Van Dort, habiendo escuchado todo, le dice que lo hará por ella.

Reuniendo a todos los cadáveres de alrededor, Victor y Emily anuncian que se casarán apropiadamente en el mundo de los vivos, en donde él beberá el veneno que acabe con su vida. Por ello, todos alegremente se preparan y llevan su celebración arriba.

Una deprimente cena se lleva a cabo por el reciente casamiento de Victoria y Lord Barkis, la cual es interrumpida por la llegada de los muertos. Todos huyen

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

despavoridos hasta que se dan cuenta de que son sus seres queridos los que han vuelto.

Barkis, por su parte, se esconde y le exige a su nueva esposa que le dé todo el dinero para marcharse. Ella le informa de su situación económica y tras ver la decepción en su rostro, se aleja para seguir al ahora reconciliado grupo de vivos y muertos hasta la iglesia local.

Una vez iniciada la ceremonia, Victor dice sus votos perfectamente y Emily empieza los suyos hasta que ve a Victoria, escondida. Por ello, llegado el momento, no deja que el muchacho beba el veneno ya que, a pesar de que sus sueños les fueron arrebatados, no quisiera hacerles lo mismo a otras personas. Debido a eso, llama a la verdadera enamorada del joven y los une.

Lord Barkis interrumpe la escena para pedir algo a cambio de Victoria, ya que no se irá con las manos vacías. Sin embargo, al ver a Emily, la reconoce: era él quien la había engañado y asesinado para quedarse con su dinero. Luego, tras amenazar a su esposa, Victor se enfurece y empiezan a pelear ante la vista de todos.

Cuando está a punto de recibir una cuchillada fatal, Emily salva a Van Dort y le exige a Barkis que se vaya. Él, empieza a hacerlo pero antes se burla de la joven, lo que causa ira entre los amigos de la muerta. Sin embargo, por estar en el mundo de los vivos, saben que no pueden hacer nada.

Para culminar su insulto, Barkis bebe por Emily pero no se da cuenta de que la bebida, en realidad, es el veneno destinado a Victor. Por ello, tras caminar unos pasos, fallece. Los muertos lo acorralan y, con el pensamiento puesto en la venganza, se lo llevan a su mundo.

Emily libera de su promesa a Victor ya que él la liberó a ella y, tras arrojarle su ramo de novia a Victoria, se disuelve en pequeñas mariposas azules.

Corpse Bride escena a escena

Como se ha venido mencionando hasta este apartado, la nueva propuesta de Tim Burton refleja, así como sucedía con sus predecesoras, distintos mundos muy opuestos entre sí aunque no reflejantes de lo convencional: mientras que los muertos

son alegres, agradables (una vez que se pasa el susto inicial) y habitantes de un universo lleno de colores vivos, el de los con-pulso es gris, deprimente, sin emociones más que la ambición por dinero y títulos, además de mantener la supremacía de lo racional por sobre lo irracional, lo incomprensible, como lo referente a la aparición de fantasmas o cadáveres.

Por otro lado, aún haciendo referencia a los escenarios que acompañan a los característicos personajes, De Baecque nota que tanto *“la imagen y los decorados de la película tienen una consistencia romántica: tumbas, un viejo puente abovedado que se abre al encuentro de los fantasmas, bosques profundos, nieves de un invierno eterno, zarzas espesas y landas desoladas, una pequeña ciudad de inspiración medieval, mansiones de grandes habitaciones frías y vacías, y la capilla aislada; de modo que los héroes de **Corpse Bride** atraviesan una geografía gótica a la cual se añade la circulación vertical entre el subsuelo de los muertos y el país de los vivos”*⁴⁶⁸.

Esta diferenciación de los espacios, como se verá, se unifican en uno solo cuando los muertos deciden acompañar a Emily y Victor hacia el mundo de los vivos para su segunda boda, por así decirlo, lo que rompe con la monotonía gris y deprimente. En ese sentido, esa conjugación se ve a través de la clasificación de las escenas de Enrique Pulecio Mariño, la cual puede ser aplicada, una vez más, en una producción burtoniana.

Sin embargo, antes de llegar a ellas, es necesario remarcar que **Corpse Bride** es también un relato cinematográfico según las características otorgadas por Christian Metz y retomadas por André Gaudreault y François Jost quienes consideran que una producción califica para serlo si tiene un inicio y un fin (lo cual es evidentemente remarcado aquí que sí los posee: la introducción, en la cual Nell y William hablan del compromiso de Victor con Victoria para obtener tanto su beneficio como el de los Everglot abre la cinta con una presentación de la historia principal; mientras que la despedida de Emily del joven y la reunión entre los enamorados marca el final, la clausura del relato); así como también una secuencia doblemente temporal (mientras que la película dura una hora y quince minutos, la narración en sí abarca alrededor de 30 horas, si se tiene en cuenta que empieza a las cinco de la tarde de un día y finaliza por la noche del siguiente).

⁴⁶⁸ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

Ahora sí: en lo que concierne a las unidades escénicas descritas por Pulecio Mariño, en **Corpse Bride** se distribuyen de la siguiente manera:

1. **Escena de presentación:** Nell y William Van Dort junto a Maudeline y Finis Everglot cantan una canción llamada *According to plan* que hace referencia al compromiso de Victor con Victoria, así como los beneficios que traerá su casamiento para ambas familias. En este caso, se introducen tanto a los personajes involucrados como también sus personalidades (Victoria interrumpe la canción para referir a sus inquietudes respecto a la no existencia de amor entre ella y su prometido). Asimismo, el primer encuentro de ellos marca unos parámetros que se mantendrán aún cuando el joven se case por error con Emily.
2. **Escena de descripción:** al principio de la primera canción (y al ritmo de ella) la cámara recorre el pueblo en el que transcurre la acción, lo cual describe la monotonía y la falta de color que dominará por el resto del relato. Sucede lo mismo cuando Victor intenta huir del mundo de Emily: se ven a los coloridos cadáveres y llamativos edificios alrededor de los cuales la nueva pareja pasará un tiempo antes de volver.
3. **Escena de transición:** tras el desastroso intento de decir sus votos, Victor practica en el bosque, escena que no representa un añadido alguno a la intriga pero sí prepara para lo siguiente, el casamiento imprevisto con Emily. Por otra parte, la canción *The Wedding Song*, la cual es cantada por los cadáveres mientras se preparan para subir a festejar el segundo casamiento, también representa una transición.
4. **Escena de subjetivación:** si bien no hay un ejemplo de subjetivación de acuerdo a su definición estricta, sí se puede mencionar la canción *Remains of the day* en la cual los esqueletos narran la historia de Emily mediante la utilización de sombras. A pesar de no tratarse de un *flash-back* hecho y derecho, la imagen del hombre que enamoró a la novia-cadáver sugiere una similitud con Barkis, lo cual ayudaría a develar el misterio de la aparición del hombre en la casa de los Everglot.
5. **Escena de acción:** todas las huidas de Victor (ya sea de la primera vez que ve a Emily, como luego de darse cuenta que está en el mundo de los muertos, así como también la vez que la engaña para ir a visitar a Victoria) implican una acción ya que se lo ve al personaje corriendo para llegar a su destino.

6. **Escena de teatralización:** las conversaciones entre Victor y Victoria (cuando apenas se conocen tras escuchar la música del joven, cuando él escapa de su *accidental esposa*) así como también la de Emily y Victor (antes de recibir a Scraps como regalo y cuando él se disculpa por haberla herido) representan este tipo de escenas en el que domina más el diálogo a la acción.
7. **Escena de explicación:** como sucedía con la escena de subjetivación, no hay una ejemplificación concreta de ésta pero sí una similar: tras la aparición de Lord Barkis en el casamiento de Victor y Emily, se revela que él se había comprometido con ella y luego la asesinó, completando el relato iniciado por los esqueletos respecto a la historia de la joven.
8. **Escena de conclusión:** tras arrepentirse de haberle pedido a Victor que se vuelva a casar y que muera por ella, Emily lo libera para que se quede con Victoria. Sin embargo, Barkis no la quiere dejar ir por lo que pelean y su soberbia termina matándolo. La conclusión de la película se alcanza no sólo tras el *happy ending* de la pareja protagónica (Van Dort y Everglot) sino también con la liberación y descanso en paz de la novia-cadáver.

Como se ve en estos casos, todas las escenas de Pulecio Mariño hallan su representación en este cuento de hadas cinematográfico donde, a diferencia de las otras producciones de Tim Burton y en paralelismo con Disney, existe un villano malvado que, tras idas y vueltas y un enfrentamiento con el héroe, muere así como también una pareja protagónica que no puede estar junta por distintos motivos pero, tras superar los obstáculos, llegan al final feliz deseado. Y todo acompañado de canciones y personajes simpáticos, así como también de unos odiosos que no terminan de recibir su merecido. Una especie de historia de Disney pero con una trama levemente más macabra (por su cercanía con la muerte) y escenarios góticos no típicos de la casa de Mickey Mouse.

La funcionalidad de *Corpse Bride*

Como todo en el universo burtoniano, cada uno de los detalles que son citados por el director tiene un sentido, representa una distinción, un sentimiento o un recordatorio que, por más que no convoque nada en la mente del espectador, sí lo

hace en su autor. Un ejemplo de ello puede ser hallado en la tapa del piano que toca Victor cuando está sólo: su marca es Harryhausen, uno de tantos homenajes que realiza Tim Burton para Ray Harryhausen, técnico en efectos especiales y principal desarrollador de la *stop-motion* que tanto fascina al cineasta.

Esto deriva en la funcionalidad que hay dentro del relato. Una funcionalidad que, para Roland Barthes, refiere a una de las etapas de descripción de la estructura del relato. Otro ejemplo de ella aparece al principio de la cinta: mientras aparecen los títulos de crédito (con una letra bastante gótica), Victor Van Dort dibuja una mariposa azul que tiene encerrada en una jaula y luego libera, siendo ésta del mismo tipo que las que son desprendidas del cuerpo de Emily cuando es finalmente libre.

Respecto a la estructura específica barthiana, primero se deben tener en cuenta las **funciones distribucionales** definidas por Propp como los pasos a seguir dentro de un relato por el héroe:

1. *Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa:* en este caso, tanto Victor como Nell y William dejan su casa para acomodarse en la de los Everglot y así ensayar para el día tan esperado.
2. *Recae sobre el protagonista una prohibición:* debido a cuestiones formales de la época en que está situada la acción, Victor y Victoria no pueden estar juntos sin supervisión.
3. *Se transgrede la prohibición:* sin darse cuenta, los jóvenes trasgreden las reglas y gracias a ello pueden conocerse de una manera más profunda, provocando un enamoramiento que, tras ser descubierto por Maudeline, lo etiqueta de falta de decoro.
4. *El agresor intenta obtener noticias:* a pesar de intentar pasar por desapercibido, Lord Barkis ronda la mansión de los Everglot y la casa de los Van Dort en busca de novedades respecto a las familias y su posibilidad de interactuar con alguna de ellas para obtener su deseado dinero.
5. *El agresor recibe informaciones sobre su víctima:* gracias a la canción *According to plan* que tan alegremente cantan los esposos Van Dort, el malintencionado Barkis se entera del casamiento y el prestigio (y, a su entender, dinero) que les traerá a los pescadores la unión, por lo que decide interceder.

6. *El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes:* sin una presentación detallada, Barkis aparece ante los Lords Everglot y se queda allí para observar el fallido ensayo de boda.
7. *La víctima se deja engañar y ayuda a su enemigo a su pesar:* a pesar de no reconocerlo como miembro de ninguna de sus familias, Lady Maudeline y Lord Finis no sólo le permiten a Barkis presenciar y conocer a los futuros esposos, sino también hospedarse en su casa.
8. *El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios:* tras la huida de Victor (ante la presión y nerviosismo causado por la boda), Barkis le informa a las familias la noticia de que al joven se lo ha visto con otra mujer. De esta forma, empieza a destruir las esperanzas de Victoria de casarse con Van Dort así como también se candidatea como conveniente prospecto para la chica.
9. *Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir:* tras escuchar que hasta el informador local sabe de su desastrosa participación en el ensayo, Victor huye del pueblo hacia el bosque en donde repite sus votos y se termina casando, accidentalmente, con Emily.
10. *El héroe-buscador acepta o decide actuar:* en el mundo de los muertos, y tras escuchar las distintas historias sobre lo que allí sucede, Victor decide intentar volver con su verdadera amada por lo que convence a su nueva esposa de retornar hacia arriba.
11. *El héroe se va de su casa:* según Emily, el mundo de ella es el verdadero hogar del joven Van Dort ahora por lo que, cuando consiguen que el anciano Gutknecht los envíe al exterior, Victor estaría abandonando su casa.
12. *El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc.:* tras descubrir el engaño, Emily toma posesión de lo que le corresponde y, prácticamente, secuestra a su marido arrancándolo de los brazos de Victoria.
13. *El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del objeto de su búsqueda:* finalmente, y tras arreglar la situación con Emily, Victor se entera que Victoria se casará con Barkis por lo que decide ser feliz al lado de su novia-cadáver. Para lograrlo, vuelven al mundo de los vivos en donde él deberá cometer suicidio.
14. *El héroe y su agresor se enfrentan en un combate:* al darse cuenta de que Barkis es quien asesinó a Emily y que, encima, planea hacer lo mismo con Victoria tras obtener algún beneficio por ella, Victor pelea con él pero pierde. Es

su muerta novia quien lo salva a último momento y le obliga al malhechor a retirarse.

15. *El agresor es vencido:* Barkis, queriendo tener siempre la última palabra, se despidió de la joven (burlándose de ella) y toma accidentalmente, en su honor, el veneno destinado a Victor, muriendo casi en el acto.
16. *La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada:* al haber resuelto su misteriosa muerte, Emily es libre y decide hacer lo mismo con Victor, permitiéndole que se quede con su verdadera amada, Victoria.
17. *El falso héroe o el agresor es castigado:* los cadáveres amigos de la joven novia se llevan al fallecido Barkis al más allá con una evidente finalidad de venganza.
18. *El héroe se casa y asciende al trono:* si bien no hay trono, por lo que se infiere del final del relato es que Victor y Victoria, finalmente reunidos, se casarán logrando así el título que los Van Dort buscan desde un principio. Esta conjetura es también ayudada por el hecho de que Emily, tras acercarse a la salida, arroja su ramo que lo recibe la chica Everglot.

Teniendo en cuenta esta primera clasificación, en lo referido a las funciones **cardinales**, los verdaderos nudos del relato, en **Corpse Bride** el espectador se encuentra con las siguientes:

- ☉ La canción *According to plan* funciona como una verdadera apertura del nudo del relato pues plantea un matrimonio arreglado entre dos muchachos que nunca se han conocido y denota no sólo los sentimientos de los convenidos padres sino también las dudas de ambos sobre el no estar enamorados.
- ☉ La aparición de Lord Barkis en la vida de los Everglot y Van Dort también influye en la historia pues se trata (aún cuando los personajes no lo sepan) del villano del relato y no sólo para los jóvenes novios sino también para la muerta Emily.
- ☉ El decir los votos correctamente por parte de Victor para luego casarse con un cadáver evidentemente inicia el nudo central del relato al dar pie a una especie de puja entre los tres personajes principales para ver quién cumple sus sueños de permanecer junto a la persona amada.
- ☉ Respecto a los cierres de estos nudos, el casamiento de Victoria con Barkis así como la aceptación de Victor de quedarse con Emily, levantan la sospecha de

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

que la historia terminaría así. Sin embargo, tras develar que el villano también lo es por ser un asesino, todo cambia y el relato finalmente concluye con la muerte del Lord y con la unión de los vivos, dejando a la novia-cadáver descansar, finalmente, en paz.

Por otro lado y dentro de esta misma categoría, Barthes habla de la subclase funcional, **catálisis**, para referir a los rellenos narrativos. En el caso de **Corpse Bride**, se pueden mencionar los siguientes:

- ☉ Tras arruinar el ensayo de la boda, Victor camina por un puente y luego se pasea por el bosque tratando de memorizar sus votos. Si bien esto cumple su funcionalidad del ensayo-error del joven, no forma parte del nudo del relato en sí, convirtiéndose en nexos con el siguiente gran momento que es su accidental boda con el cadáver.
- ☉ La canción *The Wedding Song* cantada por los cadáveres mientras se preparan para subir al mundo de los vivos también cumple con esta funcionalidad por tratarse de una espera hasta el próximo sobresalto que es el encuentro entre vivos y muertos así como la conjunción entre la historia de Victoria con Barkis y el pasado de éste con Emily.

Respecto a los **Indicios**, el clima acompaña a varios de los sentimientos de los personajes vivos: primero, estando nublado y gris, se remite a la monotonía y sensación de desolación en el pueblo de las familias poderosas, donde transcurre la acción. Asimismo, la lluvia que por la noche se desata, alude a la tristeza de Victoria por no entender dónde está su prometido. Lo mismo sucede en y tras su boda con Barkis, el silencio y paleta de colores prácticamente en blanco y negro, reiteran su sensación de falta de vida.

Por otro lado, los colores de los muertos y su mundo refieren a un espacio más festivo, alegre y sin preocupaciones.

Refiriéndose a las **Informaciones**, cabe mencionar las palabras de Tim Burton al referirse al tiempo y espacio elegido para **Corpse Bride**: "*estaba convencido de no querer situarla en un lugar concreto, y no me interesaba demasiado cuáles eran los*

orígenes étnicos del cuento, porque lo que me atraía era su carácter de fábula. Pero es cierto que tiene cierto aire victoriano, porque el mundo de los vivos representa una especie de represión victoriana'. Respecto a la ubicación, por el acento dado a los personajes así como también por las costumbres y vestimenta, se podría decir que se trata de algún pueblo de Inglaterra del siglo XIX.

Los personajes y su accionar

Teniendo siempre en cuenta que los personajes son actantes, lo que refiere que, en un relato, tienden a ser los movilizados de éste, especialmente en las producciones burtonianas en donde la narración a veces deja algo que desear mientras que los diálogos y sus portadores son complejamente pensados para llevar adelante la acción; en **Corpse Bride** hay un popurrí de *freaks* cuyas características físicas son hechas a semejanza de los actores que representan la voz (Victor con Johnny Depp, Emily con Helena Bonham Carter) mientras que sus personalidades, como se verá, no son para nada novedosas pues, la mayoría de ellas, son realizadas en base a personajes anteriores de la filmografía de Burton:

- ☉ **Victor Van Dort:** un artista honesto, cumplidor, soñador y, principalmente, aterrado por lo desconocido, es uno de los personajes más reconocidos en la filmografía de Tim Burton por su similitud al pequeño Vincent, del cortometraje homónimo de 1982. De hecho, lo que más refuerza esta comparación es el constante error de Lord Everglot de llamarlo por ese nombre. Según De Baecque, Victor *"es una copia muy fiel, más de veinte años después, del joven Vincent [...] Con el rostro triste y triangular, el pelo azabache siempre de punta, un traje estricto y lúgubre, Victor es como un Vincent que debería tomar esposa: siempre tan a disgusto en el mundo exterior, atrapado en los ritos sociales, pero arrastrado por sus pasiones secretas y obsesionado con la muerte y su fuerza poética"*⁴⁶⁹.
- ☉ **Victoria Everglot:** siguiendo los paralelos con otros personajes burtonianos, Victoria *"es una réplica, fina, bella y abnegada, de la Sally de **The Nightmare Before Christmas**, y, lleva en el rostro, como en el vestido immaculado de la ceremonia nupcial, la palidez tétrica del cadáver"*⁴⁷⁰. Obediente hasta cierto

⁴⁶⁹ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

⁴⁷⁰ Ídem.

punto con sus padres, teme el no casarse por amor pero eventualmente termina amando a su prometido por lo que preferirá presentarse como loca ante su sociedad antes de abandonarlo y dejarlo en manos de los muertos. Sin embargo, sus obligaciones terminan por vencerla y la convierten en una especie de muerta en vida.

- ☉ **Emily:** la novia-cadáver asesinada por su dinero el día de su supuesta boda, juró no descansar hasta hallar un marido apropiado por lo que, una vez que lo encuentra en Victor, no quiere dejarlo ir. Intenta hacer lo imposible para que funcione su matrimonio aún cuando el joven huya una y otra vez de su presencia. Físicamente, *"la novia escapada de su sepultura, cuyo cuerpo en descomposición de colores azulados, ya medio esqueleto, parece sostenerse únicamente gracias a su vestido de novia"*⁴⁷¹.
- ☉ **Lord Barkis:** el villano hecho y derecho del relato. Un típico ser despiadado disneyano sin marcha atrás puesto que no le importa matar con tal de quedarse con las joyas y el dinero familiar. Tras cometer su crimen, busca a una nueva esposa para realizar todo de nuevo y seguir así estafando a las familias poderosas. Aprovecha cualquier oportunidad para desacreditar a Victor y engaña a los Everglot para que lo consideren como un digno prometido para su hija.
- ☉ **Finis Everglot:** al enano padre de Victoria le cuesta ser falso pues sonríe con evidente incomodidad ante los pescaderos considerados por él como escoria. Sin embargo, él sabe que deben hacer aquello para recuperar su prestigio que el título nobiliario sólo no sostiene.
- ☉ **Maudeline Everglot:** la mandona progenitora de Victoria lamenta a cada momento el que hayan caído tan bajo para recuperar su perdido dinero. Exigente como madre y esposa, demanda que todo salga de acuerdo al plan pues no podrían soportar la vergüenza de un escándalo social.
- ☉ **Nell Van Dort:** la esposa del pescadero que se hizo rico, se queja porque su vida no puede ser siempre igual por lo que también exige que Victor trate de ser menos él mismo y conforme a los Everglot para que no retiren su oferta de compromiso. Intenta mandar tanto en la vida de su hijo como la de su esposo pero lo hace de manera torpe y para nada decorosa.
- ☉ **William Van Dort:** un hombre que evidentemente dice lo que piensa aún cuando sus palabras incomoden o se burlen de su interlocutor. Desgarbado y

⁴⁷¹ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

anciano, intenta calmar la situación y a su esposa tras la huida de Victor pero no lo logra muy bien.

- ☉ **Pastor Galswells:** un demandante cura que critica cualquier error del joven Van Dort y se niega a seguir con el ensayo si él no se aprende sus votos. Por su parte, también considera a Victoria como una desubicada cuando lo visita en la capilla cuestionándole sobre la vida y la muerte, motivo por el cual la devuelve a sus padres con una clara acusación de locura.
- ☉ **Anciano Gutknecht:** el brujo del más allá capaz de enviar a los muertos al mundo de los vivos. Un esqueleto con voz de un anciano que se distrae fácilmente pero se transforma en un importante personaje tras ser quien descubre que la alianza entre Emily y Victor no puede funcionar a no ser que los dos hayan fallecido.
- ☉ **Araña viuda negra:** amiga de Emily intenta animarla tras su pelea con su esposo pero no lo logra. Sin embargo, mantiene el optimismo y ayuda al novio (tras la decisión de volver a casarse) a coser su destruido traje.
- ☉ **Gusano:** vive en la cabeza de Emily y es una especie de conciencia interna de ella. No sólo no le cae bien Victor sino que aprovecha cualquier ocasión para decir sus pensamientos y así lograr que Emily se dé cuenta de que no está saliendo todo tan bien como ella quisiera. De hecho, se regocija con la noticia sobre la potencial muerte del joven para cumplir con su alianza con la chica.

Ahora bien, el último eje descriptivo que cierra la estructura del relato según Roland Barthes es el de la **Narración:** en el caso de **Corpse Bride** se trata nuevamente de un **narrador no focalizado** o **de focalización cero**, lo cual puede verse reflejado en el hecho de que, si bien los puntos de vista que más aparecen son los que conforman el trío amoroso, también el espectador se entera de los planes de Barkis no sólo por sus palabras sino por la sombra que aparece en el relato sobre la muerte de la joven novia-cadáver (ya que, si se presta atención, se trata de una imagen semejante a la del propio Lord).

En este sentido, según palabras del director, *“lo que más me importaba era dar el punto de vista de los tres. No quería que Victor quedara como un imbécil, ni que las chicas parecieran un par de zorras. [...] Al final tuve la sensación de que habíamos logrado el equilibrio. Se muestran los sentimientos de todos los implicados en el*

*triángulo. Te sientes mal por Victoria y también por Victor, y, aunque hay manipulación por ambas partes, los comprendes*⁴⁷².

Respecto al público, Marcos Arza establece que, en comparación con **The Nightmare Before Christmas**, "lo macabro y lo siniestro, siempre a través de la constante ironía que el director le imprime a sus filmes, está presente en los dos títulos, pero sobre los fotogramas de **Corpse Bride** gravita además una sensación de cierta melancolía que agradecen los espectadores de mayor edad"⁴⁷³, lo cual no quiere decir que la película deje de ser Apta para todo público.

En síntesis...

A pesar de sus constantes críticas a la industria cultural del cine, Tim Burton ya ha encontrado una receta para el éxito que, poco a poco, lo están volviendo parte del sistema que tanto cuestiona. De todas formas, aún su cine no se llena de convencionalismos lo que hace que el toque disneyano aparezca y desaparezca de escena a escena, película a película.

En el caso de **Corpse Bride**, se evidencia una ruptura con lo considerado normal: es casi imposible pensar en películas en las que la muerte haya sido retratada como un lugar mejor que la vida ya que el tema de los fallecimientos, los encuentros con cadáveres siempre giran en torno a dramas o películas de terror que en este caso nada se relacionan con esta producción (dejando de lado a las pertenecientes del género de la comedia, o sea, las sátiras o parodias que en los últimos años están de moda).

Como se vio en las páginas anteriores, el cineasta californiano basa su producción en esa *worldview* en donde, una vez más, hay un grupo de incomprensidos, de *freaks* que, tras pasar el susto inicial y darse cuenta de que simplemente son un poco diferentes, son aceptados en la sociedad con los brazos abiertos.

Tal como afirma De Baecque, en su interpretación de la fábula judía, "Tim Burton decide explorar el mundo de los muertos, revelar las figuras más entrañables,

⁴⁷² Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op. Cit.

⁴⁷³ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

*pintar las aflicciones más emocionantes y subrayar las dedicaciones y los sacrificios más generosos*⁴⁷⁴ con la finalidad de exaltar un mundo considerado para él como normal por sobre la anormalidad de la gente común, la gente cerrada y estrecha perteneciente a la industria que pone trabas a las propuestas inusuales por pensar pura y exclusivamente en el dinero y los beneficios que la cinta pueda traerle a su productora.

Burton es diferente. En cada uno de sus filmes él ve una posibilidad de conectar, de identificarse y lograr la identificación del público mediante un escenario gótico lleno de personajes raros pero queribles, constantes ironías y guiños críticos respecto a distintas situaciones que a él, como autor, le incomodan. Sin embargo, a partir de la próxima producción, habrá que preguntarse si es posible mantener siempre su postura contrahegemónica o si, en algún momento, caerá en lo fácil, lo aceptable y rentable que tanto peleaba y discutía por no querer realizarlo al principio de su carrera cuando aún le pertenecía a Disney ni en otras cintas pertenecientes a diferentes productoras.

⁴⁷⁴ De Baecque, Antoine: Op. Cit.



CAPÍTULO XIV:

Alice in Wonderland:

la influencia de Disney vs.

la contrahegemonía de Burton

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

"Desde el momento en que caí por el agujero del conejo me dijeron a dónde debo ir y quién debo ser. Me han encogido, estirado, lastimado e inclusive me metieron en una tetera. Me han acusado de ser Alice y de no ser Alice, pero éste es mi sueño. Yo decidiré qué hacer de ahora en más".

Alice Kingsleigh en **Alice in Wonderland** (2010)

Como se ha repetido hasta el cansancio, la filmografía con temáticas y escenarios contrahegemónicos de Tim Burton se basa siempre en una oposición entre dos grupos muy diferentes: por un lado, los *freaks* representan lo bondadoso e incomprendido no sólo por los otros, sino también por sus pares (cabe recordar a Jack Skellington, los Maitland, Ed Wood, Ichabod Crane, etc.); por el otro, está la sociedad contemporánea al film que si bien puede llegar a mostrarse como comprensiva en un principio (lo cual no sucede siempre), eventualmente todos se enfrentarán a lo que consideran *monstruo* para eliminar cualquier irrupción a su orden amado (**Frankenweenie**, **Edward Scissorhands**).

Estos grupos de personas, también se reflejan en los mundos en que transcurren las acciones: el castillo de Edward vs. el hermoso pueblo de color pastel de la señora de Avon; Halloween Town vs. Christmas Town; el mundo real vs. el mundo de las historias de Edward Bloom; la fábrica de Willy Wonka vs. la ciudad miserable y llena de horribles personas en la que habitan Charlie y su familia; el universo de los vivos vs. el de los muertos con los cadáveres, como Emily, lleno de colores alegre; etc., etc.

El hecho de basarse siempre en tantas oposiciones creadoras de un esquema fácil de identificar, puede derivar que, en algún punto de la carrera del autor reconocido, Burton pierda algo de originalidad y empiece a copiarse a sí mismo.

Hasta ahora, siempre se ha defendido al indefenso *freak* que busca su identidad y lugar en el mundo, aún cuando éste lo considera marginal debido, principalmente, a la no aceptación de lo diferente por parte de la sociedad. Ese eje, hilo conductor entre tantas cintas, se mantendrá en sus últimas dos producciones, **Sweeney Todd** (2007) y **Alice in Wonderland** (2010) aunque habrá que ver si siguen siendo 100% producciones contrahegemónicas, críticas y con una *worldview* subversivamente propia.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Para llegar a eso, debe mencionarse que en 1979 se estrena en Londres un musical basado en la historia de **Sweeney Todd**, un barbero demoníaco que mata a sus clientes con su navaja y luego esconde sus cuerpos para que su compinche, la señora Lovett, los triture y los utilice como relleno de pequeñas tartas de carne que vende en su negocio. Unos años más tarde, cuando aún no se dedica al mundo del espectáculo, Burton ve la obra y queda fascinado: no sólo contiene imágenes góticas y algo sanguinarias que llaman su atención, sino también posee cierto grado de crítica social al afirmar que todos se devoran a todos en busca de alguna mejora social.

Muchos años más tarde, ayudado por su éxito, y tras el rechazo de varios directores, Burton obtiene el guión y decide adaptarlo casi literalmente, pero no dejando de aportar un poco de su originalidad: *“aunque la película es extremadamente fiel a la obra original, muestra su radicalidad desde los créditos que enfocan un sistema de engranajes que poco a poco acaban cubiertos de sangre, así como las imágenes posteriores: un Londres de estudio casi monocromo en el que el negro gótico lentamente se tiñe de rojo”*⁴⁷⁵.

Por otra parte, según Marcos Arza, **Sweeney Todd**, representa la *“propuesta cinematográfica más novedosa de Tim Burton desde los tiempos de Ed Wood, no en lo formal ni en lo visual, ya que se mantienen todas y cada una de las señas de identidad y referencias habituales de su universo, pero sí en lo temático, aspecto en el que Sweeney Todd rompe radical y violentamente con todo lo anteriormente realizado por Burton”*⁴⁷⁶. Esto se debe a que, si bien representa al mundo burtoniano en cuestiones de singularidad, también lo ilustra de manera extrema, bizarra, violenta, sanguinaria, cruel, tendiente a la oscuridad absoluta.

Cabe notar que, como las dos anteriores producciones, **Charlie and the chocolate factory** y **Corpse Bride**, **Sweeney Todd** también cuenta con números musicales pero esta vez en un mayor número: en total hay alrededor de 20 canciones que son fundamentales dentro de la estructura de la película.

Sin embargo, y como ya se vino mencionando en los últimos párrafos, esta nueva cinta presenta un quiebre respecto a sus predecesoras pues *“es el reverso destructivo, violento y perverso de todos [los personajes burtonianos], su lado oscuro (algo corroborado por el propio Burton: «como personaje, Sweeney es mucho más*

⁴⁷⁵ Ferenczi, Aurélien: Op. Cit.

⁴⁷⁶ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

*introvertido y también muy oscuro, lo cual me encanta»*⁴⁷⁷ así como también su conclusión ya que su afirmación constante sobre la imposibilidad de redimirse ante la muerte deriva en la resolución de que la sangre, la venganza, es la única salida posible.

De hecho, ese pensamiento oscuro respecto a la sociedad y su negatividad en relación a su salvación se refleja, asimismo, en el escenario burtoniano que compone cada una de las escenas de la película: *“el Londres que aparece en **Sweeney Todd** no es sino la expresión exterior del personaje principal. La ciudad es, como afirma el propio Todd, una fosa negra habitada por escoria, un espacio viciado, perverso, como su propia mente*⁴⁷⁸.

Ahora bien, después de la presentación (y éxito) de esta producción evidentemente subversiva y crítica de un mundo insalvable, la crítica espera nada más y nada menos que una continuación de su rebeldía hacia la industria cinematográfica, lo cual no fue representado para nada en su nuevo filme, **Alice in Wonderland** (2010).

Como es de público conocimiento, las historias de Alice en el País de las Maravillas surgen de la mente de Lewis Carroll y se tratan de las aventuras de una niña en un mundo donde nada es imposible y poco tiene sentido (aún cuando su contenido implícito pueda ser leído como una crítica social a lo que el autor considera absurdidades de su época).

Tras las incontables adaptaciones al teatro y cine, Burton retoma una vez más la trama para realizar una lamentable *traducción* a gusto de Disney: el guión es realizado por Linda Woolverton, quien había ayudado a adaptar las historias de **The Lion King** y **Beauty & the Beast**, clásicas narraciones de la casa del ratón.

De hecho, esta la última producción de Burton es realizada para esa productora y, a diferencia de **Frankenweenie**, **The Nightmare Before Christmas** y **Ed Wood** (todas cintas bajo el mismo sello autoral y fílmico), se transforma en un relato convencional con elementos típicos disneyianos y sin casi nada de intervención de la originalidad burtoniana.

⁴⁷⁷ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

⁴⁷⁸ Ídem.

Tal como afirman varios autores, la **Alice in Wonderland** de Disney y el cineasta californiano introduce una trama mezcla entre **Lord of the Rings** (2001 - 2003) y **The Chronicles of Narnia: the lion, the witch and the wardrobe** (2005) ya que presenta a una heroína típica que no quiere serlo pero termina asumiendo su rol ya que sin su ayuda, el mundo al que ingresa está perdido (ambas situaciones reflejadas en Frodo y los Pevensie, respectivamente).

De hecho, más de un crítico no duda en descalificar el trabajo de Burton que presenta *“convencionalismo tras convencionalismo. La película avanza sin ton ni son hasta ese incalificable final en el que Alice, una vez que ha despertado de su sueño, se siente con la fuerza suficiente para comparecer como una nueva mujer ante esa patética representación de la sociedad victoriana a la que minutos antes había dejado boquiabierto con su espantada en los jardines”*⁴⁷⁹.

A esta altura, cabe mencionar que la historia del filme se separa a la ideada por Carroll ya que presenta a una Alice veinteañera que es presionada para cumplir con las expectativas que se tienen en ella: comprometerse y casarse con un Lord para ser feliz para siempre y no avergonzar a su familia. Sin embargo, tras reacciones de distracción y peculiaridad, prefiere seguir a un conejo blanco que la guiará de nuevo a Underland (o Wonderland, como había entendido en un principio), aún cuando ella piense que su primera estadía en el lugar sólo forma parte de una pesadilla infantil.

A diferencia del resto de las producciones anteriormente analizadas, la novela corta original introduce una historia esencialmente *“femenina surgida de la imaginación de Lewis Carroll, mientras que los filmes de Tim Burton están habitados por una infancia de niño, herencia de una cinefilia marginal y malditas cuyos monstruos, figuras y máscaras pertenecen a los juegos de un adolescente más bien tímido ante las chicas”*⁴⁸⁰.

Pero, del lado de la similitud/identificación con las cintas burtonianas, *“lo curioso es que, como en casi todos los filmes de Burton, el tema principal de **Alice in Wonderland** es la identidad, el yo. Piense el lector en Edward, en Ichabod Crane, en Batman o en Jack Skellington: todos ellos se enfrentan a las mismas preguntas, a las mismas dudas e inquietudes que se pueden resumir en la pregunta que Absolom, la oruga, le formula a Alice: «¿Quién eres?». Todos ellos llegan al final de sus peripecias*

⁴⁷⁹ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

⁴⁸⁰ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

*dramáticas alcanzando, algo que, por otra parte, también le sucede a la joven Alice. A pesar, pues, de su simpleza y puerilidad, el guión está muy próximo a las habituales constantes temáticas del director, al menos en lo referente al personaje principal*⁴⁸¹.

Un caso similar sucede con los escenarios, como se verá adelante pero la tajante diferencia se nota en las autorreferencias pues, aún cuando es un recurso ya visto y utilizado exitosamente en más de una cinta previamente analizada, en el caso de esta nueva creación, se realiza de manera vaga y torpe, casi desgana; como si la finalidad hubiese sido la de simplemente aparecer allí aunque su funcionalidad aparezca perdida o casi inidentificable: *"tres o cuatro esculturas vegetales y la verja de entrada en homenaje a **Edward Scissorhands**, los arbolitos con las ramas retorcidas, la escalera de caracol de **Vincent o The Nightmare Before Christmas**, el molino de **Frankenweenie** y el árbol de los muertos de **Sleepy Hollow***⁴⁸² son las propuestas referenciales que, según un ofendido Marcos Arza reflejan la *"ley del menor esfuerzo, desplegando rutinariamente su catálogo de lugares comunes, dejándonos bien claro que es él el que dirige la cinta"*⁴⁸³; todo lo cual muestra, a su parecer, una copia a sí mismo o, dicho en palabras de Leonardo D'Espósito, Burton se transforma en un reciclador.

Por otro lado, **Alice in Wonderland** cuenta con un sello disneyano que evidentemente supera cualquier intento (por más vago que sea) por parte de Burton de impregnar su huella en el relato o escenario: no solamente presenta una forma estándar de superproducción (*"persecución, suspenso, amenaza de aniquilación de los personajes positivos, batalla gigante y final feliz"*⁴⁸⁴) sino que también, desde el inicio de la pre-producción, el cineasta se resigna a simplemente realizar el encargo: *"siempre quedó claro que iba a filmar el guión de Linda Woolverton, que estaba muy bien escrito y perfectamente claro, y no dejaba espacio para modificaciones en el último momento [...]. En este caso todo estaba muy bien planificado antes de que filmáramos la primera escena y simplemente me he dedicado a filmar el guión"*⁴⁸⁵. Dicho en otras palabras: se rinde ante los intereses de Disney sin rechistar.

⁴⁸¹ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

⁴⁸² Ídem.

⁴⁸³ Ídem.

⁴⁸⁴ Ferenczi, Aurélien: Op. Cit.

⁴⁸⁵ Lerman, Gabriel: Entrevista a Tim Burton *"Sueño en color y en blanco y negro"*. En Dirigido por... 2010.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

De hecho, llama poderosamente la atención que, en una entrevista, Burton dice que *"ésta es una película de Disney y eso conlleva una responsabilidad. No voy a llevarme el dinero y luego hacer una película **rara**. ¡Es que si hago eso, luego no vuelvo a trabajar! Desde el principio supe que era una película de Disney y que la tenía que tratar como tal"*⁴⁸⁶; siendo que en ese mismo momento (y algo que es sostenido por toda su filmografía), afirma lo siguiente: *"cuando trabajas en Hollywood tienes que aprender a convertirte en el mayor mentiroso del reino. Yo no soy una persona mental en el sentido literal, no tengo todas las respuestas y me guío más por las percepciones, más por la vida surreal, que por la real. Yo soy un artista, no un ejecutivo, y como tal peleo contra el sistema"*⁴⁸⁷.

Irónicamente, ese último punto no se refleja en una cinta donde hay buenos muy buenos y malos muy malos, elementos típicos de Disney y para nada burtonianos. Evidentemente, la hegemonía tiene más peso en esta producción realizada por un artista institucionalizado y domesticado que demuestra cierta incomodidad en la dirección por defender algo que, hasta entonces, no creía.

Argumento

Alice Kingsleigh, de pequeña, tenía el mismo recurrente sueño: visitaba un país desconocido lleno de animales parlantes y situaciones imposibles. Ella lo consideraba una pesadilla que sólo su padre Charles, que trabajaba de comerciante, podía calmar.

Trece años pasaron de esa situación y una casi adulta Alice debe cumplir sus compromisos sociales e ir a una fiesta junto a su madre, quien se quedó viuda tras el fallecimiento del único consuelo para los malos sueños de la niña. Tras cuestionar la etiqueta y sobre qué es correcto e incorrecto a la hora de vestir, ambas arriban tarde. La joven Kingsleigh es obligada a buscar al hijo de los Lords dueños de la casa, Hamish Ascot, para bailar con él.

En la pista de baile, Alice está distraída pensando cosas que, según su pareja, son inapropiadas. Luego, dos invitadas chismosas le informan a la joven que el

⁴⁸⁶ Martínez, Angélica: Entrevista a Tim Burton *"Mis películas son mi mundo"*. La Voz de Galicia. España. Abril 2010. La negrita y subrayado son propios.

⁴⁸⁷ Ídem.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

objetivo de la reunión es el de celebrar el supuesto compromiso entre ella y Hamish, cuya propuesta se concretaría en unos minutos.

Alice, espantada, no quiere aceptar pero recibe la presión no sólo de su hermana, Margaret, sino también de su potencial suegra, quien le indica las preferencias de su hijo respecto a las comidas. Nuevamente distraída, la joven empieza a ver a un conejo blanco con un chaleco corriendo por los jardines. El suceso se repite y nadie, además de ella, lo ve.

Unos minutos más tarde, Hamish la convoca a una glorieta en la cual, en frente de centenares de personas, le pide casamiento. Ella, aún pensando en el conejo y no sabiendo qué decir, decide seguir su visión y abandona la mansión hasta encontrarse con una madriguera por la que cae.

Tras golpearse repetidas veces con objetos extraños (como un piano, una biblioteca y una cama), se estrella contra el piso de una habitación con muchas puertas: intenta abrir todas pero están cerradas. En un cuarto contiguo, un grupo de animales, entre los que se encuentra el conejo, hablan sobre la no comprensión acerca del por qué la chica no se acuerda de lo sucedido la primera vez que estuvo allí.

Mientras tanto, Alice descubre la única puerta que se puede abrir: es muy pequeña y está detrás de una cortina. En la mesa, hay una bebida con un cartel que indica «Bébeme». Ella le hace caso y se encoge pero, tras olvidarse la llave que abre el cerrojo en una mesa, come de un pastel con las palabras «Cómeme» en él y no sólo recupera su tamaño original, sino que crece hasta el techo de la habitación.

Finalmente, recuerda agarrar la llave y tomar el líquido por lo que se vuelve de un tamaño mínimo que le permite abrir la puerta y encontrarse con un mundo curioso lleno de árboles retorcidos, mosquitos con formas de caballos y dragones así como un grupo curioso que la recibe: los hermanos Tweedle Dee y Tweedle Dum, Mc Twisp el conejo blanco, Mallymkum el ratón, un dodo y unas flores que hablan. Todos hablan de una Alice correcta e incorrecta pero, para sacarse las dudas, la llevan con una oruga azul. La chica, pensando que todo se trata de un sueño, obedece.

*Absolem es el nombre del bicho que sabe más que el resto. Tiene en su posesión el Oráculum, una especie de calendario que indica la historia presente, pasada y futura. En él, ven a Alice durante el **Frabuloso Día** asesinando con la*

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

espada vórpica al Jabberwocky, la terrible bestia defensora de la Reina Roja. Sin embargo, anuncia que la joven casi no es Alice, lo cual decepciona a todos.

A pesar de ello, no tienen mucho tiempo para actuar pues un grupo de cartas rojas, pertenecientes a la Reina de ese color, se acerca junto al Bandersnatch, una mezcla de perro con oso, que quiere atraparlos pero ellos huyen. Uno a uno es capturado menos Alice que, junto a los Tweedles intenta seguir avanzando hasta que ambos son secuestrados por un ave gigantesca que los lleva al castillo de la malvada soberana, dejando a la recién llegada, sola.

En otra parte del mundo, se ve que la fascinación de la Reina Roja es cortarles las cabezas a sus enemigos y luego arrojarlas al pequeño lago que circunda su palacio. Por ello, cuando descubre que uno de sus ranas-ayudantes se comió sus tartas, decide enviarlo al patíbulo y comerse a sus hijos.

Ilosovic Stayne, la mano derecha de la monarca, que está al mando del grupo de cartas que capturan a los conocidos de la chica Kingsleigh, obtiene el Oráculo y se lo lleva a la Reina, quien, tras reconocer el final de la historia, le exige que recorra todos sus dominios y encuentre a Alice para matarla.

Por su parte, la joven recorre ese mundo conocido como Underland hasta encontrarse con Cheshire, un gato que se desvanece a su gusto. Él observa que la muchacha está herida (en su huída, el Bandersnatch arañó el brazo de la joven) y se ofrece a llevarla con el Sombrerero.

Al día siguiente, ambos arriban a una fiesta de té arruinada: los platos rotos, la comida desperdigada por toda la mesa y los organizadores, Mallymkum, la liebre de marzo y el Sombrerero, todos locos. Sin embargo, éste último reconoce a la pequeñita Alice y, tras escuchar que Stayne y su grupo de cartas se aproximan, la esconde en una tetera.

Aparentando no tener ni una pizca de racionalidad, logran no levantar sospechas pero el perro en busca de la esencia de la humana, Bayard, la siente junto al Sombrerero, quien repite una frase en contra de la Reina Roja la cual es tomada por el can como una señal y se aleja del grupo para despistar a los malvados.

El Sombrerero Loco, entonces, decide llevar a Alice con la Reina Blanca, la verdadera soberana de Underland, quien ha perdido su corona tras el ataque del

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Jabberwocky unos años atrás, lo cual había creado pánico y destrucción en el reinado de la inocente Mirana. Sin embargo, en el camino, son acorralados nuevamente por Ilosovic lo que deriva en que el loco tome su sombrero, ponga a la encogida Kingsleigh y la arroje del otro lado del lago, indicándole cómo llegar a su destino y dejando que lo atrapen para provocar otra distracción.

A la mañana siguiente, Bayard encuentra a la adolescente dormida bajo el sombrero y ella, tras recriminarles por no haberles ayudado, le exige que la lleve al castillo de la Reina Roja pues es su culpa que el Sombrerero sea prisionero.

Al arribar, ingresa furtivamente en el jardín en el cual la déspota está jugando al croquet con animales vivos. Allí se encuentra con Mc Twisp quien le provee un poco del pastel para crecer pero come demasiado: con más de dos metros de altura, le es imposible ocultarse ante la mirada de la Reina, por lo que inventa una historia en la cual se llama Um y proviene de un lugar en donde la discriminaban por ser tan alta. La soberana, con una cabeza más grande que lo normal, se identifica con ella y la acepta en su corte (ya de por sí llena de personas con características exageradas: panzas gigantes, narices largas, etc).

En la sala del trono, Iracebeth (la monarca cabezota) sienta a su derecha a Alice/Um quien fascina a Stayne por su tamaño. Allí convoca al prisionero que se niega a delatar a la supuesta asesina del Jabberwocky y que, inteligentemente, desvía el tema de conversación hacia la posible fabricación de sombreros para la desagradable mujer.

Mientras tanto, en el castillo de Mirana, un cansado Bayard arriba para contarle lo sucedido con Alice: ella está contenta de que se encuentre en donde está pues allí hallará la espada vórpica, la única capaz de matar a la bestia de su hermana.

La Reina Roja reflexiona con Stayne sobre las razones por la cual la gente prefiere a su hermana antes que a ella mientras que Mc Twisp roba el Oráculo de sus posesiones.

Alice, devolviéndole el sombrero al Sombrerero es informada sobre el arma necesaria para el Frabuloso Día por lo que, con ayuda de los Tweedles y Mc Twisp, averigua dónde está e idea un plan para obtenerlo. Por su parte, Ilosovic se le aproxima e insinúa, obteniendo de ella nada más que rechazo.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Tras su llegada a Underland y el ataque del Bandersnatch, Alice continúa pensando que se trata de un sueño y que nada podría lastimarla por lo que decide enfrentar a la bestia que terminó arañándola. Mallymkum, para ayudarla, le había arrancado el ojo a la criatura y ahora lo tiene como trofeo colgado de su cinturón. Por ello, la joven se lo saca y decide ofrecerlo como ofrenda de paz para el animal, quien es el que vigila a la espada vórpica.

Sin embargo, por su herida, Alice se siente mal y pierde el conocimiento. Cuando se despierta, el Bandersnatch ha aceptado su regalo y, para estar a mano con ella, lame su lastimadura y le entrega la llave que abre el cofre en donde se encuentra el arma.

Mientras tanto, tras ser delatado por un miembro de la corte, Stayne cambia la versión de los hechos: dice que Um se le insinuó a él por lo que una celosa Reina Roja, pide que le corten la cabeza.

Alice intenta rescatar al Sombrero pero no puede y debe huir cuando, accidentalmente, Mallymkum dice su verdadero nombre. Si bien la mano derecha de la monarca y un grupo de soldados/cartas la rodean, puede salir ilesa gracias a la ayuda del Bandersnatch que, junto a Bayard, la guía al castillo de Mirana.

Una vez allí, le preparan el antídoto para que la joven vuelva a su tamaño original y luego Alice tiene una conversación con Absolem que le dice que ya casi es la verdadera Alice.

En la prisión del castillo rojo, el sombrero espera su muerte tranquilamente hasta que Cheshire aparece y le alaba su sombrero pues lo quiere para sí mismo. Al poco tiempo, se lo llevan para su ejecución y, justo cuando están por cortarle la cabeza, desaparece completamente para dejar solamente al sombrero flotando hacia el cielo.

Una desconcertada multitud observa cuando Cheshire aparece sosteniendo el gorro mientras que el Sombrero le indica a Iracebeth la falsedad de la corte que la rodea. Asimismo, convoca a todos los disconformes a levantarse contra la injusticia de la soberana, quien, enojada, llama a su pájaro Jub Jub (el que había secuestrado a los Tweedles) que empieza a atacar a los súbditos sin discriminación.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Por la noche, mientras Mirana, Alice y Bayard esperan, el Sombrerero, Mc Twisp, los Tweedles, Mallymkum y la hasta entonces prisionera familia del can, llegan al castillo blanco con cansancio pero alegría al mismo tiempo. Cheshire devuelve lo que le habían prestado mientras la joven Kingsleigh sigue pensando que todo se trata de un sueño.

Llegado, finalmente, el Frabuloso Día, varios se presentan para ser campeones de la Reina Blanca pero sólo Alice puede serlo. Sintiendo toda la presión de los que la observan, huye nuevamente y se encuentra con Absolem quien la guía mediante unas reflexiones hasta que ella recuerda que no era un sueño (ni pesadilla) lo de Wonderland y que aquello no es un sueño tampoco: todo fue y es real; lo cual hace que la oruga la señale como la verdadera Alice.

Mientras los ejércitos se preparan para marchar, una convencida (y equipada) Alice se suma a la caravana de Mirana en el lomo del Bandersnatch hasta el campo de batalla. Allí, ambas reinas exponen sus casos de acuerdo a su personalidad: la Blanca exige una rendición pacífica para evitar el conflicto mientras que Iracebeth protesta y reclama a la corona como suya por ser la hermana mayor.

Llamando a sus campeones, Alice avanza y se enfrenta al Jabberwocky, una especie de dragón parlanchín que la ataca sin piedad. En un momento, estando desprotegida, es ayudada por el Sombrerero lo que provoca que ambos ejércitos también peleen entre sí.

Subiendo a una destruida torre, Alice consigue quedar en una posición más alta que la bestia y le corta la cabeza. Sorprendidos, todos la observan y, para el espanto de la Reina Roja, su ejército baja las armas y se rinde. Cheshire le roba, entonces, su corona y se la pone en la cabeza de Mirana.

Retomando su posición como Reina de Underland, la soberana Blanca la condena a su hermana a una vida de soledad y exilio acompañada nada más que por Stayne. Éste, asqueado, intenta asesinar a la cabezota ex – reina pero no puede por lo que exige que lo maten para evitar semejante castigo, lo cual es ignorado.

Mirana le entrega a Alice un frasquito con la sangre del Jabberwocky que le abriría el camino para volver a su casa. El Sombrerero quiere que se quede pero ella no puede: debe volver a resolver unas cuestiones. Sin embargo, le promete que no volverá a olvidarse de ellos.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Tomando el líquido, sale por la madriguera y vuelve a la glorieta donde todos siguen esperando (pues el tiempo, en su mundo real, no ha transcurrido): rechaza la propuesta de Hamish y le promete a su madre que hallará algo que hacer con su vida. Asimismo, se reúne con Lord Ascot para hablar de negocios: quiere ser la aprendiz de la compañía y así cumplir el sueño de su padre para expandir el comercio hacia China.

Un tiempo después, siendo la representante del negocio, se embarca en una nueva aventura, despidiéndose de su familia y saludando a una mariposa azul que ella supone que es Absolem.

Alice in Wonderland escena a escena

Como se ha visto no sólo en la introducción sino también en su argumento, la nueva producción de Disney/Burton se trata de un cuento de hadas tradicional, una historia de aventuras en donde la heroína es la única capaz de salvar al mundo y liberarlo, así como también liberarse de sus responsabilidades para establecer su propio camino.

Esta búsqueda de la autonomía podría ser asociada con la filmografía burtoniana ya que, como todo cineasta que pasa a ser un autor, su finalidad es siempre la defensa de su *worldview*, su libertad como artista. Sin embargo, como se especificó en la primera parte, otros detalles evidencian una falta de decisión, de espacio para realizar una producción 100% propia.

Aún con ese desliz, **Alice in Wonderland** no deja de ser un relato. Uno muy poco original y muy disneyiano, pero un relato en fin. De hecho, esto se nota, si se tienen en cuenta las características tomadas de diferentes autores por André Gaudreault y François Jost, ya que, en este caso, hay un principio (en el que se presenta a Alice considerando sus visitas a Wonderland como pesadillas y luego a sí misma casi de adulta intentando rebelarse contra las reglas de su época) y un final (en donde finalmente la chica obtiene su tan deseada libertad mediante el rechazo de la oferta de casamiento y la decisión de convertirse en la sucesora de su padre en el ámbito comercial). Asimismo, respecto a la temporalidad, mientras que la cinta dura una hora y 48 minutos, su narración abarca alrededor de cuatro días en Wonderland y unas horas en el mundo real.

Ahora bien, respecto a las unidades escénicas propuestas por Enrique Pulecio Mariño, en esta producción se encuentran aplicadas las siguientes:

1. **Escena de presentación:** en el caso de esta cinta se trata de la secuencia en la que una pequeña Alice sueña con Wonderland y se la describe a su padre. En esos primeros instantes de cinta, se plantea una separación de las novelas de Lewis Carroll que se mantendrá a lo largo de todo el filme. A esta escena, se le agrega la supuesta fiesta de compromiso en la que se exteriorizan las expectativas que se tiene de la muchacha; así como también su llegada a Underland, presentación del resto de los personajes y la visita a Absolem, quien le revela los objetivos que esos seres extraños poseen para la recién llegada Alice.
2. **Escena de descripción:** en total hay cuatro grandes descripciones en este relato: la primera abarca el mundo de los Kingsleigh junto a sus tradiciones victorianas, códigos de etiqueta, exigencias respecto al futuro, etc; por el otro lado, la llegada a Wonderland de Alice incluye imágenes de plantas exóticas, árboles retorcidos, comida posible de achicar y agrandar así como animales hablantes y otros seres inexistentes en el mundo real. A esto se suma la caracterización de los castillos de las Reinas: mientras que en el de Iracebeth predomina el negro y el rojo, con animales sometidos y cabezas flotando en su lago; el del Mirana es blanco y angelical, lleno de árboles de cerezo que transmiten paz y tranquilidad.
3. **Escena de transición:** los fallidos intentos de Alice de abrir las puertas apenas cae por la madriguera reflejan este tipo de escena pues no añade nada a la intriga. Por otro lado, otros ejemplos pueden ser hallados en el recorrido que hace el pájaro tras secuestrar a los Tweedles, uniendo la ubicación de Alice con el castillo de la Reina Roja; lo mismo que sucede cuando Bayard encuentra a Alice durmiendo bajo el sombrero y, tras una negativa inicial, decide llevarla para rescatar al Sombrero. Otra situación similar se repite cuando Stayne le informa a la Reina que dejó escapar a Alice con la espada vórpica y el Bandersnatch, recibiendo una cachetada por cada mala noticia.
4. **Escena de subjetivación:** Alice dice que, desde pequeña, siempre tiene el mismo sueño, la misma pesadilla que se trata de su visita a Wonderland. Al final termina dándose cuenta que, en realidad, se trata de un recuerdo por lo que todas las escenas en las que aparece ella de niña en Wonderland forman

parte de este tipo de escena. Por otro lado, las imágenes del Oráculo podrían considerarse como una especie de *flashforward* no sólo por contar lo que eventualmente termina sucediendo, sino también por su precisión.

5. **Escena de acción:** en la cinta hay muchas batallas o huidas que forman parte de esta categoría. Por ejemplo cuando Alice cae por la madriguera; cuando el grupo huye del Bandersnatch; cuando la chica es llevada por Bayard hasta el castillo de la Reina Roja y luego hacia el de la Reina blanca; cuando Stayne y el Sombrerero pelean tras el error de Mallymkum de decir el verdadero nombre de Um; y, obviamente, cuando Alice pelea contra el Jabberwocky y los ejércitos se enfrentan.
6. **Escena de teatralización:** en todas las reuniones con Absolem predomina este tipo de escena pues no se realiza ninguna acción más que una reflexión sobre si Alice es o no la correcta.
7. **Escena de conclusión:** tras decapitar al Jabberwocky y recibir la rendición del ejército de Iracebeth, Mirana recupera su trono y la exilia a su hermana. Alice, por su parte, recibe como regalo un líquido que la devuelve a su casa y allí elige seguir su camino, elige ser libre y tomar sus decisiones respecto a su futuro.

Ahora bien, cabe mencionar que a pesar de haber dejado fuera de la ejemplificación a la escena de **explicación**, podría tomarse como un ejemplo de éste a la reflexión que hace Alice tras hablar con Absolem, aquella en la que recuerda que no se trata de un sueño y que todo acontece de verdad. Sin embargo, por no concordar literalmente a la definición de los autores, se hace la aclaración en este espacio y no se la agrega formalmente a la lista.

La funcionalidad de Alice in Wonderland

A pesar de la crítica especializada que condena a esta producción como uno de los fracasos más estrepitosos de Burton, la taquilla no acompaña pues se trata de uno de los filmes más taquilleros del autor y eso en relación, también, con la utilización del 3D como formato de presentación.

En los últimos años, esta forma de reproducir a las películas se ha visto en alza pero no siempre respondiendo a una funcionalidad específica más que la de aumentar los ingresos. El caso de **Alice in Wonderland** no es diferente: con o sin 3D no hace la diferencia al relato por lo cual este se convierte en el primer elemento no funcional dentro de la filmografía burtonesca.

De todas formas, el resto de los recursos y objetos presentados en esta producción, sí cumplen con lo establecido por Roland Barthes como lo necesario para la estructuración del relato, empezando por las **funciones**. En el caso de las **distribucionales**, como se recordará, hacen alusión a las propuestas por Vladimir Propp como los pasos a seguir en un cuento maravilloso que, adoptados a la película genéricamente fantásica, podrían citarse de la siguiente manera:

1. *Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa:* tras la muerte de su padre, Alice debe buscar un mejor futuro de la mano de un buen marido por lo que la madre y su hermana pretenden que se case con Hamish, un desagradable Lord. Por eso, ella prefiere seguir a un conejo blanco, que supone que es parte de su imaginación.
2. *Recae sobre el protagonista una prohibición:* si bien no hay una prohibición específica, Alice piensa que es un sueño por lo que allí nada ni nadie podría lastimarla. En este caso, sin importar qué hiciese, saldría victoriosa de cualquier situación.
3. *Se transgrede la prohibición:* por el motivo anterior, mientras todos huyen del Bandersnatch, ella piensa que, por tratarse de su sueño, no podría hacerle daño por lo que decide enfrentarlo pero éste la hiere.
4. *El agresor intenta obtener noticias:* la Reina Roja toma prisioneros a diario para ponerlos a su servicio. Gracias a ello Stayne puede obtener el Oráculo que indica lo que pasará en el Frabuloso Día.
5. *El agresor recibe informaciones sobre su víctima:* según el Oráculo, Alice matará al Jabberwocky, la mascota de la Reina Roja.
6. *El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes:* por lo anteriormente mencionado, Iracebeth envía un grupo a cazar a Alice y así llegan hasta el Sombrero que debe huir con la chica teniendo al castillo de la Reina Blanca como destino final.

7. *La víctima se deja engañar y ayuda a su enemigo a su pesar:* tras tomarlo prisionero al Sombrerero, Alice, a pesar de las indicaciones de Bayard, va a la boca del lobo, o sea, al castillo de la Reina Roja y allí estos papeles cambian pues es el enemigo quien logra ser engañado.
8. *El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios:* la Reina lo deja al Sombrerero trabajar en su oficio pero para ella lo cual, tras una reflexión, molesta en demasía al hombre.
9. *Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir:* Alice debe encontrar la espada vórpica para cumplir con su rol.
10. *El héroe-buscador acepta o decide actuar:* a pesar de no estar convencida de ser la idónea para ser la campeona de la Reina Blanca, la muchacha empieza a hablar con los amigos del Sombrerero para obtener indicaciones sobre dónde encontrar el arma.
11. *El héroe se va de su casa:* en este caso se trataría de una casa metafórica ya que Alice en ningún momento está en su casa. Se podría decir que desde este punto del relato, ella abandona la seguridad para arriesgarse por una causa que aún no siente suya pero que, eventualmente lo será.
12. *El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico:* tras robarle el ojo que Mallymkum le había arrancado al Bandersnatch, Alice se lo devuelve a la bestia para poder sacar la espada vórpica de su cofre. A pesar de ello, pareciera que en cualquier momento la bestia la atacará.
13. *El objeto mágico pasa a disposición del héroe:* haciendo una especie de tregua entre ambos, el Bandersnatch le entrega a Alice la llave y ella puede obtener, finalmente, el único arma que puede matar al Jabberwocky.
14. *El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del objeto de su búsqueda:* huyendo del castillo de la Reina Roja, Alice va con Mirana a su palacio. Allí, tras una reflexión con Absolem, recupera su identidad que había perdido tras olvidarse que Underland/Wonderland es, en realidad, un lugar real. Por ello, acepta su rol como campeona y va a enfrentarse al Jabberwocky.
15. *El héroe y su agresor se enfrentan en un combate:* aún cuando lo considera imposible, Alice se enfrenta a la bestia de Iracebeth.

16. *El héroe recibe una marca:* en más de una ocasión pareciera que el Jabberwocky ganará la batalla. Por ello, el Sombrerero ayuda a Alice en el momento más peligroso y así también se inicia la batalla entre los soldados de ambas reinas.
17. *El agresor es vencido:* Alice, consiguiendo estar más arriba que el gigantesco Jabberwocky, lanza una estocada que arranca la cabeza de su enemigo.
18. *La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada:* de esta forma, el reino de Mirana se restituye y tanto su hermana como Stayne son exiliados.
19. *El héroe regresa:* a pesar de considerar quedarse allí junto a sus amigos, Alice decide volver a su mundo para enfrentarse a los problemas que allí tiene.
20. *El héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca:* aún cuando sus familiares y conocidos no sepan que se fue, ella regresa no sólo despeinada y con el vestido lleno de barro, sino también con el arañazo del Bandersnatch en su brazo.
21. *Se propone al héroe una tarea difícil:* sin saber qué podrá hacer con su futuro, Alice le promete a su madre que algo se les ocurrirá.
22. *La tarea es realizada:* finalmente, decide que podría seguir los pasos de su padre y dedicarse al comercio, convirtiéndose así en aprendiz.
23. *El héroe es reconocido:* tras un tiempo, Alice es la elegida para encargarse de las negociaciones con el exterior, cumpliendo así los deseos de su fallecido padre.

Cabe mencionar que los últimos puntos de la clasificación de Propp fueron descartadas por tratarse de la aparición de un falso héroe y de un casamiento que en este caso no se lleva a cabo ya que la finalidad de la película fue siempre la búsqueda de libertad que en la conclusión es alcanzada por una alegre Alice.

Ahora bien, siguiendo la etapa de las funciones, cabe mencionar en este espacio a las **cardinales** cuyo objetivo se alcanza al ser parte del nudo del relato, sea mediante el inicio o cierre de una incertidumbre:

- ☉ En el mundo de las Kingsleigh, el nudo del relato se inicia cuando las hermanas conocidas de la protagonista le cuentan que Hamish quiere casarse con ella ya que eso provocará su repentina huida del grupo que tanta presión le pone para que acepte así como también su llegada a Underland.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

- ☉ La apertura de la puerta representa, así como su caída por la madriguera, el comienzo de un nuevo nudo ya que representa la introducción de un mundo donde todo es posible.
- ☉ La charla con Absolem, por su parte, abre el nudo principal del relato pues allí se le comunica a Alice lo que se pretende de ella: que, con 19 años, asesine al Jabberwocky sola y sin ayuda de nadie.
- ☉ Por otro lado, respecto a los cierres, el cumplimiento de su destino concluye la función cardinal anterior así como también finaliza su estadía en Underland, haciendo que la joven vuelva a su propio mundo.
- ☉ Lo anteriormente sucedido también ayuda a clausurar el nudo respecto a las exigencias sentidas por parte de su clase social ya que ella decide no hacerles caso y armar su propio camino.

En lo que concierne a las **catálisis**, cabe mencionar las descritas anteriormente como las transiciones: el momento en que Alice intenta una y otra vez abrir puertas cerradas con llave para luego encogerse y entrar por la correcta; sus viajes de un lado a otro dentro de Underland, como por ejemplo, sus huidas y los que hace en los lomos de las criaturas de allí como el Bandersnatch o Bayard; su estadía en los castillos de las Reinas (aquellos momentos en los que no está haciendo nada importante para la trama como lo es la búsqueda de la espada vórpica); el baile de celebración del Sombrerero, etc.

Por otro lado, dentro de las funciones **integradoras** compuesta por los **indicios**, que remiten a sentimientos, atmósferas cabe mencionarse que "*Underland es una alegoría geográfica de la opresión, un palacio despedazado y un campo siniestro, universo al cual no le queda más que una paleta de colores sordos. Pero cuanto más avanza Alice en su reconquista, cuando más se adentra en los bosques y las llanuras, más los pinta con manchas vivas a su paso: es el renacimiento de los colores, la irrupción de la luz blanca*"⁴⁸⁸. En este punto, es imposible no relacionar la producción supuestamente burtoniana con la de **The Chronicles of Narnia**, también de Disney, en la cual, tras la llegada de los hermanos Pevensie al paralelo universo de Narnia, el verano empieza a derretir las nieves del eterno invierno y, en conjunto con

⁴⁸⁸ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

cada paso que dan, los colores alegres empiezan a predominar anunciando su victoria ante la malvada Bruja Blanca que tiene sometidos a todos los habitantes.

Asimismo, y en comparación con el ambiente descrito por el autor de la novela, para De Baecque *“las maravillas han sido reemplazadas por criaturas un tanto dubitativas, por no decir asustadas, o la naturaleza hostil de un submundo cuyos colores cambian en función de los sentimientos de los que lo habitan, o mejor dicho que lo poseen; porque aquí abajo los seres y las cosas se parecen a las huellas fantasmagóricas de los personajes creados por Lewis Carroll”*⁴⁸⁹. Todo lo que refiere a que el mundo de Underland refleja los pensamientos enfermos y monocromáticos de su nueva reina, Iracebeth.

Del lado de las **Informaciones**, que son cuestiones más literales, la **Alice in Wonderland** de Tim Burton transcurre 13 años más tarde que la de Carroll, manteniendo no sólo las cuestiones de tecnologías, vestuarios, transportes, sino también las exigencias sociales respecto al rol de la mujer. Dicho en otras palabras, se podría afirmar que transcurre una Inglaterra contemporánea al autor de la historia original, dentro del siglo XIX.

Los personajes y su accionar

Teniendo en cuenta siempre que cada personaje es protagonista de su secuencia y que por este motivo se transforma en un agente totalmente funcional dentro del relato por ser quien lleva adelante la acción, en el caso de **Alice in Wonderland** se trata tanto de humanos como de animales cuya intervención en el relato cambia, de una forma u otra, la dirección que éste toma hasta el final.

- ☉ **Alice Kingsleigh:** siendo el primer gran personaje femenino de Tim Burton, *“ya no es una niña curiosa que modifica el entorno en sus sueños, sino una joven que rechaza el mundo de los adultos y la seriedad fea y decente de la sociedad que le prometen que alcanzará mediante una boda inminente. Ella no desea abandonar el mundo de la infancia resolviendo enigmas iniciáticos sino que pretende refugiarse en él, huir del orden victoriano, no crecer”*⁴⁹⁰. Constantemente peleando en su interior sobre si es una niña o una adulta, se

⁴⁸⁹ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

⁴⁹⁰ Ídem.

encuentra en una encrucijada personal pues en ambos mundos se espera que cumpla ciertas expectativas que ella piensa que no puede/no quiere cumplir. En comparación con la novela, Burton dice que allí *"es la imagen misma de la pasividad ante los enigmas y los espectáculos. Y yo, sin gravedad, con ligereza, hago de ella un personaje del rechazo, de la decisión, de la acción, aunque dude constantemente"*⁴⁹¹.

- ☉ **Sombrero:** evidentemente loco, continúa perturbado por la caída de la Reina Blanca a manos de su hermana ya que él estaba presente en el ataque. *"Vive la tragedia del artista maldito y despreciado, creador de sombreros mantenido en estado de mendicidad por la Reina Roja. El Sombrero no sabe ocultar nada, es un ser de creencias y de sentimientos, cuyo comportamiento es completamente errático"*. Respecto a su físico, Johnny Depp, el actor que lo interpreta, dice que tanto *"su ropa, su tez, su pelo, todo refleja su estado"*⁴⁹² de locura.
- ☉ **Reina Roja / Iracebeth:** una caprichosa y celosa Reina que vive acomplejada por su cabeza gigante, lo cual hace que se rodee de personas con *problemas* similares al suyo (nariz muy larga, panza muy grande, papada hinchada), lo que deriva en que acepte a una agrandada Alice como parte de su corte. Es mayor que Mirana por lo que reclama que el derecho al trono es suyo. Posee una *"incapacidad de controlar sus emociones [...], explota de ira a la mínima contrariedad"*⁴⁹³.
- ☉ **Ilosovic Stayne:** la crítica lo considera como una *"mezcla imposible de Jack Skellington, Edward Scissorhands y el Jinete sin Cabeza"*⁴⁹⁴. Aparenta estar enamorado de la Reina Roja aunque en realidad su única fascinación es por las cosas grandes (lo que demuestra cuando se le insinúa a Alice) y por el poder (ya que, cuando cae Iracebeth, él no duda en cambiarse de bando aún cuando no lo acepten). Hace lo posible para cumplir con sus órdenes y así ser recompensado, a pesar de sentir rechazo por la persona que se las da.
- ☉ **Reina Blanca / Mirana:** *"amanerada hasta en la punta de las uñas, decide bailar su vida, su papel y su apariencia y posee los gestos etéreos de una majestad vaporosa y manos que expresan su personalidad profunda"*⁴⁹⁵. En el

⁴⁹¹ Dossier de prensa **de Alice in Wonderland**. 2010.

⁴⁹² Depp, Johnny en los extras del DVD de **Alice in Wonderland**. 2010.

⁴⁹³ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

⁴⁹⁴ Marcos Arza, Marcos: Op. Cit.

⁴⁹⁵ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

pasado hizo unos votos para no lastimar a ningún ser vivo y los cumple, motivo por el cual no puede enfrentar al Jabberwocky por su cuenta y necesita un campeón. Es paciente y amable con sus súbditos y, aún cuando quiere que Alice pelee por ella, intenta no presionarla para que tome la decisión por su cuenta.

- ☉ **Cheshire:** un gato que se desvanece y vive sonriendo. Afirmando que detesta la política, no le gusta involucrarse demasiado en las situaciones por lo que siempre, en momentos de peligro, desaparece. El Sombrero lo detesta por no haberles ayudado en el primer ataque del Jabberwocky (cuando Mirana cayó) y él, a forma de compensación, lo salva de ser decapitado en el patio de la Reina Roja.
- ☉ **Mc Twisp (conejo blanco):** un ser preocupado por el tiempo y con constantes tics nerviosos. Es impresionable pero también tiene su carácter pues, tras haber escuchado a Absolem que no se trata de la Alice correcta, apenas la ve la trata mal por seguir allí y, encima, *hacerse pasar* por la verdadera.
- ☉ **Mallymkum (lirón):** un caprichoso animal que quiere tener siempre la razón y se cree capaz (a pesar de su tamaño) de pelear contra cualquier oponente. Enfadado con Alice en un principio, no quiere ayudarla pero luego termina por hacerlo ya que se da cuenta de que es la verdadera.
- ☉ **Liebre de marzo:** sin mucha participación en el relato, es la más loca del grupo pues vive arrojando tazas y otros elementos a las paredes.
- ☉ **Absolem:** la absoluta oruga es conocedora de todo lo que acontece en Underland gracias al Oráculo que él, en un principio, posee. Tiene la última palabra respecto a si Alice es **la** Alice o no por lo que, a medida que pasa el tiempo, va afirmando que cada vez se acerca más a la verdadera hasta finalmente serlo.
- ☉ **Tweedle Dee & Tweedle Dum:** unos inocentes hermanos que hablan de manera extraña pues afirman y contradicen en la misma oración haciendo que apenas se les entienda. Ayudan a Alice en lo que pueden e intentan poner su granito de arena en la batalla a la cual llevan espadas de madera.
- ☉ **Bayard:** el sabueso prisionero de la Reina Roja es obligado a seguir la esencia de Alice para capturarla, lo cual lo hace para tratar de salvar a su esposa e hijos, también prisioneros. Sin embargo, su lealtad está con Mirana por lo que

se transforma en un informante de los últimos acontecimientos relacionados con Alice.

- ☉ **Hamish Ascot:** el hijo de Lord Ascot, ex socio del padre de Alice y actual dueño de su compañía. Es un idiota que depende en demasía de su madre. Asimismo, considera a la muchacha como extraña por la cantidad de cosas sin sentido que dice. A pesar de ello, quiere casarse con ella para cumplir así con el destino que sus padres marcaron para él.

En el último punto de la estructura del relato, aquel que refiere a la **Narración**, cabe mencionar que, como el resto de las cintas burtonianas, en **Alice in Wonderland** se mantiene la presencia de un **narrador no focalizado** o **de focalización cero**, que es descrito por Gérard Genette como aquel que es omnisciente y dice más de lo que saben los personajes, lo cual puede ser fácilmente identificable en las imágenes y diálogos que informan los planes de distintos personajes respecto al futuro, algo que otro, posicionado en otro lugar, no sabe.

En síntesis...

Tras el análisis pertinente, se puede decir que **Alice in Wonderland** es la película burtoniana más disneyficada que se hizo hasta la fecha. ¿Por qué? Principalmente por lo dicho en las páginas anteriores respecto al vencimiento de la originalidad a favor de las características pasteles de un mundo con villanos que desean mantener el poder a toda costa y *princesas/reinas* que deben ser salvadas por un héroe (heroína en este caso) ya que por sí solas son inútiles. Aún con el toque gótico de ciertas escenas, lo convencional termina por arrasar cualquier intento de imprimir alguna de sus *worldviews* que hasta ahora tan bien se adaptaban en su filmografía.

Cabe mencionarse que el propio Tim Burton presenta sospechas respecto al proyecto y sus escenarios que, a diferencia de sus anteriores filmes, son hechos casi por completo por computadora: "*no me sentí muy seguro haciendo algo que era lo*

*opuesto a lo que hago siempre. Habría preferido que se ajustara a las mismas normas de todas mis otras películas*⁴⁹⁶.

Tal vez si lo hubiera planteado de otra forma, no sería, tal como afirma Marcos Arza, su peor película si se centra en lo puramente cinematográfico. Es que, por un lado, aparece un Burton subversivo y rebelde que quiere seguir enfrentando a la industria cinematográfica que repite sin parar las mismas temáticas, los mismos tratamientos sobre los mismos tipos de personajes. Sin embargo, por el otro hay un guión que lo limita a ser parte de los intereses de Disney, a reproducirlos y apoyarlos, aún cuando esto le genere una inseguridad denotada en la cámara.

Aún cuando él haya dicho que no sirve para los trabajos por encargo, sigue trabajando en ellos y reflejando posturas no identificables con su persona, eje central de toda su filmografía. Cabe mencionar que estas cuestiones (así como sucedió con **Planet of the Apes**) no influyen para nada en la taquilla ya que ambas se tratan de grandes éxitos a nivel económico.

Pero lo decepcionante es, tal vez, que como autor, a Burton se le exigen más cosas que copiarse a sí mismo y repetir incansablemente situaciones comunes ya presentadas en grandes sagas como las ya mencionadas **Lord of the Rings** y **The Chronicles of Narnia**.

En este caso, la Industria Cultural arrasa con el autor original, lo derrota. Disney gana una batalla contra Tim Burton pero, como se verá en las próximas hojas, específicamente, en la conclusión, aún hay esperanzas en su filmografía pues el joven cineasta que una vez decía que en Disney se pretende que los trabajadores sean zombis, eventualmente recuerda sus propias palabras y vuelve a la carga con producciones más críticas y subversivas, tal como sucede con su querida **Frankenweenie**, la cual se transforma en un largometraje que, aún siendo producida por Disney, mantiene ciertas características del inicio de su carrera que tanto desagradaban a más de un ejecutivo.

⁴⁹⁶ Lerman, Gabriel: Entrevista a Tim Burton "Sueño en color y en blanco y negro". En Dirigido por... 2010.



CONCLUSIONES:

“One person’s craziness is another person’s reality”⁴⁹⁷

⁴⁹⁷ La locura de una persona es la realidad para otra.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

"Aquello que parece la absurdidad máxima en una generación, a menudo se convierte en la sabiduría máxima en la que le sigue."

John Stuart Mill

Tim Burton es un autor, de eso no cabe ninguna duda. Y de que Disney lo sea tampoco. Aún cuando la unión de ambos conlleven a un desastre a nivel autoral ya que ambas *worldviews* no pueden ser satisfechas según las exigencias del público siempre de acuerdo a las expectativas creadas a través de una vasta filmografía analizada en las páginas anteriores. Todo esto enmarcado dentro de un arte único que, generalmente, repite una fórmula exitosa pero no por ello deja de ser *"un arte vital y una parte omnipresente de nuestro escenario cultural"*⁴⁹⁸.

Es importante recalcar el título de este último apartado ya que, en pocas palabras, expresadas por el propio Burton, se justifica su postura contrahegemónica: lo que para él es normal no necesariamente lo es para todo el mundo y eso está bien. Como señala Francesco Casetti, en el mundo hollywoodense se pueden encontrar dos tipos de películas: por un lado, *"existen filmes ciegamente fieles a la ideología dominante y, sobre todo, ciegos respecto a su fidelidad. Al otro lado, encontramos los filmes que la denuncian abiertamente, poniendo en crisis sus formas habituales de representación"*⁴⁹⁹; todo lo cual puede ejemplificarse, gracias a los aportes realizados en esta investigación, en dos autores cinematográficos como lo son Disney y Burton, respectivamente.

Retomando algunas de esas líneas, cabe recordar que, a diferencia de Disney, las películas burtonianas *"mezclan géneros y estilos, encarnan culturas rebeldes e históricas, como lo gótico y lo carnalesco, y abren pasadizos entre la infancia y la muerte, entre lo limpio y lo sucio, entre la higiene y la podredumbre, entre los vivos y los muertos"*⁵⁰⁰. Pero, a pesar de ello, Burton da lugar a posiciones trilladas como distintos roles de sus personajes (la mujer sumisa; el hombre héroe; los malos malvados e irrecuperables, aún cuando en el principio tenían la posibilidad de cambiar de bando; etc.) así como también historias de amor con *happy endings* en un principio rechazados por él por su cinismo.

Por ello, aún cuando al principio de su carrera haya tenido que pelear no sólo por sus guiones sino también por sus elecciones actorales y escénicas, etc., en la

⁴⁹⁸ Tudor, Andrew: Op. Cit.

⁴⁹⁹ Casetti, Francesco: **Teorías del cine**. Op. Cit.

⁵⁰⁰ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

actualidad el nombre del californiano tiene un peso casi tan importante como cualquiera que forma parte de Hollywood y todo gracias a su éxito y a su rentabilidad, a su demostración, cinta a cinta, de que lo raro puede aceptarse y triunfar en un mundo donde lo monótono sigue reinando pero cada vez despierta más y más bostezos.

De hecho, citando nuevamente a De Baecque, Burton, gracias a sus decisiones autorales que van en contra de Hollywood, parece encarnar, figurativamente hablando, a Victor Van Dort puesto que él también, *“asustado, melancólico, desesperado, angustiado, endeble, pálido, parece ya casi un cadáver. Lleva en él esa tentación suicida permanente que lo empuja hacia el reino de los muertos, esa curiosidad morbosa que lo arrastra hacia el fondo. Parece incluso elegir la muerte por gusto y acepta envenenarse para volver a vivir con los difuntos al lado de su novia-cadáver. Él elige la muerte, pero la muerte no lo quiere a él”*⁵⁰¹.

Como se ha visto, la hegemonía disneyiana está en su máximo esplendor y sus incesantes producciones cinematográficas aportan reafirmaciones ideológicas que sujetan con fuerza su corona y prometen no dejarla ir. Si bien Tim Burton, como otros cineastas, forma parte de una alternativa a la forma tradicional de contar cine (no olvidemos sus rupturas tanto estructurales en lo que refiere al inicio, nudo y desenlace, como sucede en **Beetlejuice**; en su tratamiento sobre la muerte tal como es pensada en **Corpse Bride**; en la oposición realidad/fantasía y *freak*/vecino normal; por mencionar algunas) no puede (y parece que tampoco quiere) apartarse del todo de ella puesto que, como bien rescata Marc Angenot, la existencia de una depende de la otra.

Es muy probable que, a pesar de las reticencias, ambas potencias cinematográficas posean más en común que lo que dejan mostrar puesto que es imposible no pensar en cada una de las producciones de Burton sin asociar a una escena, un personaje o una temática de Disney, tal como se vio en los apartados anteriores, específicamente en cada uno de los análisis de las películas burtonianas.

Ahora bien, el objeto de estudio eran las cintas, sí, pero desde un punto de vista comunicacional ya que, como se afirmó hasta el cansancio, sus unidades narrativas son **funcionales** y están allí para comunicar algo, sea un mensaje, un pensamiento, un sentimiento que es compartido por el público quien, a su vez, responde mediante una legitimidad que lleva adelante la hegemonía en la industria. No

⁵⁰¹ De Baecque, Antoine: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

por nada Casetti dice que la cámara “*no es un instrumento neutro [...], es un «aparato que difunde ideología burguesa antes que cualquier cosa».* La cámara nos ofrece una imagen del mundo [...], no registra la realidad como tal, sino como ha sido reestructurada por un código figurativo”⁵⁰².

Desde el punto de vista de esa interacción mencionada y, específicamente, del Periodismo, como se ha ido afirmando, si bien hay medios de comunicación que hacen eco de las informaciones aportadas en las películas, generalmente lo hacen desde la linealidad, sin profundizar demasiado, haciendo referencia a lo que se ve en la pantalla más que a lo que se infiere de sus imágenes y sonidos.

La idea de esta Tesis era profundizar esa mirada reduccionista y ampliarla, demostrando no solamente que hay significaciones aportadas desde las unidades funcionales, sino también que el cine y la comunicación masiva son una sola cosa, olvidada sí, pero presente y cada vez más difundida gracias a las tecnologías que permiten que se pueda ver lo mismo y al mismo tiempo en Japón, en Estados Unidos y Argentina, algo totalmente impensado desde el contexto de los hermanos Lumière.

De todas formas, cabe mencionarse que hay una justificación más bien personal respecto a la elección del tema de investigación y que ésta no solamente se basa en la carencia de indagaciones al respecto del cine en el área del periodismo contemporáneo⁵⁰³, sino en una creciente preocupación ante el expansivo monopolio hollywoodense en lo que respecta a la cartelera y sus repetitivas y monótonas propuestas que enfrentan a los directores que intentan, aunque sea mediante cortas escenas o diálogos subversivos, mostrar su *worldview* y dejar una huella en los espectadores, peleando a diario para no ser un director más del montón.

De hecho, cabe recordar que esta visión del mundo está recortada según quien la exponga puesto que “*la imagen que aparece en pantalla se rige, pues, por unas normas y por unas fuertes censuras [...]. La consecuencia es que si bien no constituye un espejo de la realidad, la imagen pretende serlo y puede llegar a convencernos a todos*”⁵⁰⁴.

⁵⁰² Casetti, Francesco: **Teorías del cine**. Op. Cit.

⁵⁰³ De hecho, en la Orientación de Periodismo de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social hay una sola materia que hace referencia al respecto y es **Análisis y Crítica de Medios**, la cual también abarca otros aspectos no necesariamente cinematográficos por lo que, a pesar de brindar excelentes herramientas para *abrir la mirada* y *extrañarse* de todo aquello que uno ve como normal, no alcanza para abordar un material tan vasto y complejo como lo es el mundo del séptimo arte.

⁵⁰⁴ Casetti, Francesco: Op. Cit.

Debido a lo anteriormente dicho, y de acuerdo a lo planteado en el Plan de Tesis, esta investigación pretendía sumar un granito de arena al poco estudiado mundo cinematográfico por parte del ámbito periodístico y comunicacional, mediante la demostración de la enredada trama ideológica que hay detrás de las pantallas y que son ideadas por una industria enorme, como lo es la hollywoodense, para luego ser difundidas en todo el mundo. Refiriendo a la posibilidad de investigación, gracias a que "*Hollywood es un sistema inestable de autoridad [...] al menos es un sistema. Podemos localizar las sedes del poder; podemos intentar trazar los mecanismos mediante los cuales tal poder influye en el producto*"⁵⁰⁵.

Especialmente, la idea era hacer hincapié en dos autores que, a pesar de ser reconocidos a nivel mundial, casi no cuentan con informaciones que no sean críticas a sus películas puesto que, en el caso de Disney el 90% de la bibliografía accesible es *pro*, o sea, favorece sus propuestas; mientras que, del lado de Burton, las indagaciones son casi inexistentes aunque, a diferencia de la primera, se pueden hallar interpretaciones más profundas de sus imágenes por su constante subversión al mundo establecido como *normal*.

En lo que refiere a los alcances relacionados a esta Tesis de grado, cabe decirse que, tal como fue planteado en el Plan original, las cintas burtonianas fueron de fácil acceso por la previa investigación realizada al respecto y que la profundidad del análisis correspondiente a cada una alcanzó el punto de minuciosidad máximo, al menos según la metodología de Barthes, por la precisión a la hora de revisar las imágenes y los diálogos, todos los cuales aportaron detalles que, poco a poco, fueron formando la *worldview* burtoniana que luego se usó para compararla a la de Disney.

Por otra parte, del lado de las limitaciones, cabe mencionarse que, si bien se había previsto el no tener contacto con Tim Burton ni con Disney o alguno de sus colaboradores, hubo una complicación inesperada y ésta se relaciona con el interés (o la falta de él) de los críticos de cine argentinos de informar sobre la relación entre ambos autores: mientras algunos, como el experto Leonardo D'Espósito, contestaron las preguntas de una manera detallada y profunda, según su idoneidad y conocimientos, otros directamente no se interesaron en la temática y optaron por no dar su opinión, lo cual limitó los puntos de vista que este trabajo pretendía ofrecer. Aunque, vale afirmar que, al contar con los libros de los escritores De Baecque, Ferenczi y Marcos Arza, los cuales indagaron (así como también opinaron) al respecto

⁵⁰⁵ Tudor, Andrew: Op. Cit.

de la filmografía burtoniana, esas ausencias no fueron tan notorias y la diversidad de voces se hizo presente.

De todas formas, cabe aclararse que esta propuesta no se encuentra terminada puesto que no solamente podría seguir profundizándose a partir de toda la filmografía de Tim Burton así como la de Disney sino que también abre la puerta para nuevas indagaciones al respecto del cine y su relación con los medios de comunicación masivos, así como también su rol como uno.

Otras ramas de investigación pueden abarcar temáticas referentes la relación de la empresa creadora de Mickey Mouse con otro director que represente a la contrahegemonía o lo diferente dentro de las propuestas cinematográficas; así como también un paralelismo y comparación entre Disney y Dreamworks, posicionándolo a éste como un cada vez más importante proveedor de producciones que apuntan al mismo público que la susodicha industria, a partir de películas como **Shrek** (2001), **Madagascar** (2005), **Kung Fu Panda** (2008), **How to train your dragon** (2010), **Puss in boots** (2011), etc.; una indagación referida más bien a los personajes representados en el mundo disneyano, los estereotipos y sus temáticas repetidas a lo largo de su filmografía; asimismo como presentar, del otro lado, a Tim Burton como autor, comparándolo con otros autores; estudiando su *worldview* más detenidamente a través de su música compuesta por Danny Elfman, con quien comparte la manera de interpretar al mundo. Cabe mencionarse que, desde el lugar de la comunicación y su relación con el cine, se puede indagar más profundamente el lado de los espectadores, su interpretación y resignificación de las propuestas disneyanas y burtonianas puesto que, por más que cada uno de ellos refleje una ideología específica, no necesariamente es interpretada de manera lineal, por lo cual sería interesante, estableciendo una franja específica de la población que accede a los contenidos, inquirir desde ese aspecto ya que *"las personas se comunican, actúan unas sobre otras e intercambian significados; no son simples peones de fuerzas objetivas más poderosas"*⁵⁰⁶.

Y así se podrían mencionar centenares de temáticas diferentes, distintos aspectos y, ¿por qué no?, distintas metodologías que aporten nuevos puntos de vista que deriven, a su vez, en más preguntas sobre un mundo relativamente nuevo y poco estudiado pero muy abierto a que su situación cambie. Respecto a ello, si bien el **relato cinematográfico** propuesto por Roland Barthes ayudó a deconstruir cada una de las películas en sus unidades narrativas funcionales, siendo éstas las escenas,

⁵⁰⁶ Tudor, Andrew: Op. Cit.

actantes y narraciones para luego otorgarle un sentido parecido o diferente al de Disney, puesto que *"es un procedimiento por el cual nos sustraemos lo más posible a la falta de estilo de los acontecimientos del mundo y nos damos la alegría de los acontecimientos limitados en el tiempo si no en el espacio"*⁵⁰⁷; es válido decir que no es la única metodología posible puesto que, también, se puede hablar del **discurso** que aparece y repite cada una de las películas de una productora específica.

Por otro lado, cabe mencionarse que tras el recorrido realizado desde las primeras páginas a esta altura de la investigación, es digno de resaltarse la sorpresa ante la poca bibliografía cinematográfica accesible en formato papel puesto que, en su mayoría, pueden encontrarse en la web, sea en inglés o francés, lo cual, en ocasiones complicaba su cita correspondiente pues, como bien sabe el lector, generalmente no se suelen proporcionar las fuentes a donde remitirse en caso de duda, todo lo cual deriva en dejar de lado aquellas informaciones de dudosa procedencia o sin un autor específico a quien responsabilizar como proveedor de los datos.

Asimismo, se debe mencionar que, al menos en Argentina, los libros que llegan sobre el cine son muy escasos: no sólo ocupan una pequeña estantería en las bibliotecas, sino que también sus temáticas son demasiado pocas. Como se dijo párrafos anteriores, según un experto el bibliografía del séptimo arte, es casi *imposible* hallar un libro anti Disney que no sea el de Armand Mattelart y Ariel Dorfman así como también uno sobre Tim Burton que no sean los cuatro básicos: su autobiografía editada por Mark Salisbury y los análisis de su filmografía realizados por Marcos Marcos Arza, Antoine De Baecque y Aurélien Ferenczi.

Y esta es una de las razones por las cuales esta Tesis innova en el campo de la comunicación: aporta una nueva perspectiva respecto a la interpretación del film norteamericano desde la comunicación, entendiéndolo como imperantemente hegemónico sobre otras producciones por su calidad, cantidad y, especialmente, difusión en todas las salas de cine del mundo.

Por otro lado, en estas páginas también se resalta la postura de éste no como ficcional ni método de entretenimiento exclusivo puesto que, si bien cumple con ambos roles, también lo hace aportando una perspectiva documental crítica o acrítica de su sociedad contemporánea (aún cuando la historia sea fantástica). Yendo a un ejemplo

⁵⁰⁷ Laffay, Albert: Op. Cit.

específico, si bien **Edward Scissorhands** (1990) habla de una ciudad norteamericana anónima y todo su accionar es imaginado por Burton, tras su análisis se infiere una evidente crítica social a la gente que no acepta a lo físicamente diferente y lo ataca por perturbar el orden establecido.

Lo expuesto en el párrafo anterior es posible gracias a que, como bien señala André Bazin, el cine posee "*una credibilidad ausente en cualquier otro tipo de arte, ya que en ésta la representación es verdaderamente re-presentación, esto es, hecho presente en el tiempo y en el espacio por una transferencia de realidad de la cosa a su reproducción, algo así como una «realidad verdadera pero irreal»*"⁵⁰⁸.

Ahora bien, para ir cerrando las conclusiones, cabe hacer una reflexión a futuro sobre el incierto destino no sólo de la industria cinematográfica sino también sobre el estudio del cine dentro de la comunicación y, específicamente, la masiva.

Para empezar, vale mencionar que, como todo negocio, Hollywood siempre va a buscar beneficios económicos a través de la realización y repetición de fórmulas estáticas y legitimadas por un público que se *enoja* cuando, por ejemplo, tras un drama romántico, el chico no se queda con la chica. Sin embargo, aún persisten los cineastas (sean autores o no) que buscan sumar nuevas perspectivas a través de sus cintas: sea Burton o cualquier otro, en ciertos films **hollywoodenses**⁵⁰⁹ aún se pueden notar los esfuerzos por no repetir la monotonía ya sea desde finales abiertos, giros completos en las tramas, personajes o diálogos subversivos y/o extraños, sorpresas o la utilización de diferentes recursos; lo cual brinda un alivio y esperanza respecto al futuro de la industria.

De todas formas, como se mencionó en un principio, estas propuestas contrahegemónicas distan mucho de convertirse en las dominantes puesto que, si logran tener éxito, pueden ser tomadas (y es más que seguro que lo serán) como una nueva fórmula a repetir por cineastas que, a sabiendas o no, difunden la ideología norteamericana sin rechistar.

De hecho, citando una vez más a Tudor, es sabido que "*los realizadores están condenados a mostrarse abiertos a las influencias exteriores; los acontecimientos del mundo, los temas de moda, etc. Una comunidad como la de Hollywood puede actuar,*

⁵⁰⁸ Bazin, André: Op. Cit.

⁵⁰⁹ Esta aclaración es importante ya que el mundo del cine independiente, cuyas propuestas varían extremadamente respecto a las hollywoodenses, merece un estudio aparte.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

*y de hecho actúa, como filtro de tales influencias*⁵¹⁰, del cual es muy difícil de huir. Aunque no imposible, como bien expone Burton.

Asimismo cabe recordar que es una pelea muy dura y difícil para los nuevos directores. En palabras del cineasta Tony Richardson: *"es imposible hacer nada interesante o bueno en las condiciones que imponen los grandes estudios de Norteamérica. Es un esfuerzo creador totalmente imposible: incluso después de realizado el film continúan las mutilaciones y acaba siendo el producto de muchas personas diferentes"*⁵¹¹.

Tal vez Burton tiene suerte y empieza a hacer cine en un contexto apropiado donde, si bien al principio no es así, termina por acertar e introducir, primero furtivamente y luego de manera más evidente, distintos elementos contrahegemónicos en sus producciones, algunos de los cuales se debilitan con el paso del tiempo pero que aún se encuentran en las cintas legitimadas por un público que lo sigue fervientemente. *"Un destino increíble para aquel que se creía un inadaptado y que en cambio ha conseguido que se le quiera tal como es"*⁵¹².

Respecto al cine como comunicación masiva, ya no hay duda de que ambos términos van de la mano y traen aparejados ciertas concepciones como la de *hegemonía, Industria Cultural, contrahegemonía y worldview* que pueden ser muy fácilmente halladas en cada una de las producciones que, semanalmente se encuentran en la cartelera de cine local. De todas formas, aún hoy, con las tecnologías de punta, la investigación al respecto es escasa aunque, irónicamente, no faltan los especialistas en ambas áreas de estudio. Tal vez, y esto probablemente sea un deseo expresado en voz alta, los indagadores de la nueva generación empiecen a entender al cine desde otra perspectiva más moderna y se interesen en lo que hay detrás de la tela blanca, más allá de actores carilindos, peleas y héroes que encuentran el secreto para superar el Apocalipsis. Tal vez.

De todas formas, cabe mencionar que esta investigación, tal como afirma Tim Burton, ha aportado una visión diferente del mundo cinematográfico puesto que, a partir de ella, *"he descubierto que hay cantidad de cosas desagradables en el cine y lo*

⁵¹⁰ Tudor, Andrew: Op. Cit.

⁵¹¹ Richardson, Tony en *Films and Filming*. 1961.

⁵¹² Ferenczi, Aurélien: Op. Cit.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

*mejor es no quedarse con ellas*⁵¹³ además de, como sucede con cualquier indagación, de la cual ésta no escapa, vale afirmar que “*no es una ciencia exacta, es un mundo extraño en el que intentas hacerlo lo mejor que puedes*”⁵¹⁴.

Un último aprendizaje que aporta Burton desde su cine es válido para ser tomado como el último, y tal vez uno de los más importantes aportes de esta Tesis al mundo del cine y su relación con la comunicación social, el cual se desprende de la siguiente frase y puede aplicarse, inclusive, a un periodista recién recibido: *es bueno que un artista recuerde siempre de ver al mundo en una forma nueva y rara.*

⁵¹³ Burton, Tim en Salisbury, Mark: Op. Cit.

⁵¹⁴ Ídem.



BIBLIOGRAFÍA

Libros

AAVV: **Desacuerdos 2. Sobre Arte, políticas y esfera pública en el estado español.** España. 2005.

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max: **La dialéctica del iluminismo.** Biblioteca de Filosofía, Editorial Nacional. Madrid. Digitalización por Diego Burd. 2004

Angenot, Marc: **Interdiscursividades. De hegemonía y disidencias.** Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba. Argentina. 1998.

Aumont, Jacques y Marie, Michel: **Análisis del film.** Editorial Paidós. España. 1992.

Bazin, André: **¿Qué es el cine?** Ediciones RIALP. España. 1999.

Berelson, Bernard; Gaudet, Hazel y Lazarsfeld, Paul: **The people's choice: How the voter makes up his mind in a presidential campaign.** Columbia University Press. Estados Unidos. 1944.

Bremond, Claude: **Logique du récit.** Francia. 1973.

Brunetta, Gian Piero: **Nacimiento del relato cinematográfico.** Editorial Cátedra. Madrid. 1987.

Casetti, Francesco y Di Chio, Federico: **Cómo analizar un film.** Paidós. España. 1991.

Casetti, Francesco: **Teorías del cine. 1945-1990.** Ediciones Cátedra. España. 1994.

Cicalese, Gabriela: **Teoría de la comunicación. Herramientas para descifrar la comunicación humana.** Editorial La Crujía. Buenos Aires. 2000.

Cuéllar Alejandro, Carlos: **Sleepy Hollow. El goce infantil de lo sobrenatural.** Ediciones de la Mirada. España. 2001.

De Baecque, Antoine: **Tim Burton.** Cahiers du Cinéma. España. 2011.

Ferenczi, Aurélien: **Maestros del cine: Tim Burton.** Cahiers du cinéma. España. 2010.

Fernández, Cándido: **Iniciación al lenguaje del cine.** Libro del Ministerio de Cultura de Madrid. España. 1976.

Fraga, Kristian: **Tim Burton Interviews.** Editorial University Press of Mississippi. Estados Unidos. 2005.

Gardies, André: **Le recit filmique.** Francia. 1993.

Gaudreault, André y Jost, François: **El relato cinematográfico. Cine y narratología.** Editorial Paidós. España. 1995.

Geertz, Clifford: **The interpretation of cultures. Selected essays**. Editorial Basic Books. Estados Unidos. 1973.

Giroux, Henry: **El ratoncito feroz: Disney o el fin de la inocencia**. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. España. 2001.

Gurevitch, Michael; Haas, Hadassah y Katz, Elihu: **On the use of the Mass Media for important things**. En Annaberg School for Communication – Departamental Papers (ASC). Universidad de Pensilvania. Estados Unidos. 1973.

Horkheimer, Max: **Historia y Psicología. Teoría Crítica**. Editorial Amorrortu. Buenos Aires. 1968.

Hovland, Carl: **Communication and persuasion**. Estados Unidos. 1959.

Laffay, Albert: **Lógica del cine. Creación y espectáculo**. Nueva colección labor. España. 1988.

Lazarsfeld, Paul y Merton, Robert: **Mass communication, popular taste and organized social action**. Editorial Lyman Bryson. Estados Unidos. 1948.

Lazarsfeld, Paul Felix: **Radio and the Printed Page. An Introduction to the Study of Radio and Its Role in the Communication of Ideas**. Editorial DUELL, SLOAN AND PEARCE. Estados Unidos. 1940.

Losilla, Carlos: **El cine de terror, una introducción**. Alianza. España. 1993.

Lowery, Shearon . y DeFleur, Melvin: **Milestones in mass communication research: Media effects**. Editorial Longman. Nueva York. 1995.

Luque Durán, Juan de Dios: **Aspectos universales y particulares del léxico de las lenguas del mundo**. Editorial Impredisur. España. 2000.

Marcos Arza, Marcos: **Tim Burton**. Signos e Imagen/Cineastas. Editorial Cátedra. España. 2010.

Martín, Marcel: **El lenguaje del cine**. Editorial Gedisa. España. 2002.

Martín Barbero, Jesús: **De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía**. Editorial Gustavo Gilli. España. 1987.

Martínez Terrero, José: **Teorías de comunicación**. Universidad Católica Andrés Bello. Venezuela. 2006.

Marx, Karl: **La ideología alemana**. Editorial Nuestra América. Colección: Clásicos del marxismo. Buenos Aires. 2010.

Mattelart, Armand y Dorfman, Ariel: **Para leer al Pato Donald**. Editorial Siglo XXI. Argentina. 2009.

Memba, Javier: **Historia del cine universal**. T&B Editores. España. 2008.

Metz, Christian: **Ensayos sobre la significación del cine**. Editorial Paidós. Argentina. 2002.

Metz, Christian: **Remarques pour une phénoménologie du narratif**. Essais sur la signification au cinéma. Francia. 2003.

Odin, Roger: **Film documentaire, lecture documentarissante**. Saint-Étienne Université. Francia. 1984.

Ortega y Gasset, José: **La rebelión de las masas**. Editorial Espasa-Calpe. Madrid. 2005.

Pasolini, Pier Paolo: **Empirismo Erético**. Editorial Bloomington. Indiana University Press. Estados Unidos. 1988.

Portantiero, Juan Carlos: **Los usos de Gramsci**. Editorial Grijalbo. Buenos Aires. 1987.

Propp, Vladimir: **La morfología del cuento**. Editorial Fundamentos. España 1998.

Pulecio Mariño, Enrique: **El cine: Análisis y Estética**. Obra del Ministerio de Cultura de Colombia. 2008.

Ramos Jiménez, Ramón: **Desmontando a Disney. Hacia el cuento coeducativo**. Junta de Andalucía. España. 2006.

Saer, Juan José: **La narración-objeto**. Editorial Planeta. Argentina. 1999.

Sánchez Navarro, Jordi: **Tim Burton. Cuentos en sombras**. Editorial Glenat. España. 2000.

Sánchez Noriega, José Luis: **De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación**. Paidós. España. 2000.

Salisbury, Mark: **Tim Burton por Tim Burton**. Editorial Alba. España. 2009.

Schickel, Richard: **The Disney Version**. Editorial Ivan R. Dee Publisher. Estados Unidos. 1997.

Schramm, W.; Lyle J. y Parker E.: **Television in the lives of ozu children**. Stanford University Press. Estados Unidos. 1961.

Souriau, Étienne: **L'Univers filmique**. Francia. 1953.

Stam, Robert: **Teorías del cine. Una introducción**. Editorial Paidós. España. 2001.

Staniscia, Simona: **Visualising Pasolini's Film Theory**. LCC SGD MAGD. 2008.

Tudor, Andrew: **Cine y comunicación social**. Colección Comunicación Visual. España. 1974.

Vanoye, Francis: **Récit écrit, récit filmique**. Ediciones CEDIC. 1979.

Vicio Rueda, Marco y Yáñez, Segundo Moreno: **Cosmos, hombre y sacralidad: lecturas dirigidas de antropología religiosa**. Ediciones Abya-Yala. Ecuador. 1997.

Waldman, Gilda: **Melancolía y utopía. La reflexión de la Escuela de Frankfurt sobre la crisis de la cultura**. Transcripción de la Universidad Autónoma Metropolitana *Xochimilco*. México. 1989.

Wallace, Daniel: **Big Fish**. Siglo XXI de España Editores. España. 2004.

Ward, Annalee: **Mouse Morality: the rhetoric of Disney animated film**. University of Texas Press. Estados Unidos. 2002.

Watzlawick, Paul; Beavin Bavelas, Janet y Jackson, Don: **Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas**. Empresa Editorial Herder. Barcelona. 1997.

Williams, Raymond: **Marxismo y literatura**. Ediciones Península. España. 2000.

Wolf, Mauro: **La investigación de la comunicación de masas**. Editorial Paidós. Buenos Aires. 1985.

Wright, Charles: **Functional analysis and mass communication**. Oxford Journals: Public Opinion Quarterly 24. 1960.

Tesis de grado:

Garmendia, Daniel y Navarro, Manuel: **Comunicación y contrahegemonía: el caso TeleSUR**. Tesis de grado de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP. 2009.

Vélez Campos, Nadia: **Análisis de contenido de dos producciones de Walt Disney, Mulán y Pocahontas como reflejo de cultura, representaciones de ideología**. Tesis de grado para la Universidad de las Américas Puebla. México. 2004.

Capítulos de libros

Barthes, Roland: "*Introducción al análisis estructural de los relatos*". Dentro de la compilación: **Análisis estructural del relato**. Editorial Tiempo Contemporáneo. Argentina. 1970.

Giddens, Anthony: **Perfiles y Críticas en Teoría Social**. En Aronson, P. y Conrado, H. (compiladores): **La Teoría Social de Anthony Giddens**. Colección Cuadernos de Sociología, Serie Teoría, EUDEBA, Buenos Aires, 1999.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Henke, Jill Birnie and others: "*Construction of the Female Self: Feminist Readings of the Disney Heroine*". 1996.

Huici, C. y Morales, J.F.: **Psicología Social**. Capítulo 13: *Moya, Miguel: Persuasión y cambio de actitudes*. Editorial UNED. Madrid. 2000.

Lasswell, Harold D.: **Estructura y función de la comunicación en la sociedad**. Publicado en *Moragas Spá, Miguel: Sociología de la comunicación de masas. Tomo II*. Editorial Gustavo Gilli. Barcelona. 1985.

Madger, Ted y Burston, Jonathan: "*Whose Hollywood? Forms and relations inside the North American Entertainment Economy*" en Mosco y Schiller: **Continental order? Integratin North America for Cybercapitalism**. Editorial Lanham, Rowman & Littlefield. Estados Unidos. 2001.

Sarris, Andrew: "*Notas sobre la teoría de los autores en 1970*". T&B Editores. España. 2012.

Apuntes de cátedra

Anónimo: "*Teorías de la comunicación*". Apuntes de cátedra de la Licenciatura en Ciencias Políticas. 2011.

Ayllón, María: "*Cine e industria cultural. Alexandre Kluge*". Apunte de la Universidad de Salamanca. España. 2011.

Huergo, Jorge: "*Hegemonía: un concepto clave para comprender la comunicación*". Apunte de cátedra de la materia Opinión Pública de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP. 2004.

Toledo, Edgardo: "*La industria cultural y sus transformaciones*". Apunte del Taller "Comunicación y Sociedad", dentro de la carrera para Magíster en Comunicación. Chile.

Artículos de diarios/revistas

Astruc, Alexandre: "*La cámara-stylo*". 1948.

Balsa, Javier: "*Las tres lógicas de la construcción de la hegemonía*". Artículo de la Revista THEOMAI. Universidad de Quilmes. Argentina. 2006.

Bauer, Raymond: "*The obstinate audience: The influence process from the point of view of social communication*". En *American Psychologist* - 19. 1964.

Bedregal Calvinisti, Alfredo: "*La constitución del hombre-masa desde las perspectivas de Étienne de la Boétie, José Ortega y Gasset, Erich Fromm, David Riesmann*". Ponencia para el Doctorado de Sociología y Política de la Universidad Pontificia de Salamanca. España. 2011.

Blumler, Jay; Gurevitch, Michael y Katz Elihu: "*Uses and Gratifications Research*". En *The Public Opinion Quarterly*. Volumen 37. 1974.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Bjork, Ulf Jonas: "The US Commerce Department aids Hollywood exports, 1921-1933". Revista The Historian. Reino Unido. 2000.

Bryman, Alan: "The Disneyization of society". Revista Sociological Review. Estados Unidos. 1999.

Costa, Jordi: "Edward Scissorhands. Avon llama a las puertas del cielo". Artículo para *Dirigido Por...* España. 1991.

D'Espósito, Leonardo: "Tim Burton, el heredero de Walt Disney". Artículo publicado en Clarín. Junio de 2012.

Del Palacio Díaz, Alejandro: **La escuela de Frankfurt: el destino trágico de la razón**. En Revista Casa del Tiempo. México. 2005.

Diez, Emeterio: "Recursos terminativos en el relato cinematográfico". Artículo publicado en la Revista Signa nº18. Universidad Antonio de Nebrija. España. 2009.

Digón Regueiro, Patricia: "El caduco mundo de Disney: propuesta de análisis crítico en la escuela". Artículo para Comunicar, Revista Científica de Comunicación y Educación. España. 2006.

Entrevista a Tim Burton para La Nación: "Toda esta película nació de mis propios recuerdos". Argentina. Octubre 2012.

Fernández Valentí, Tomás: *Estudio Tim Burton. Explorando otros mundos*. Primera parte. Revista *Dirigido Por...* España. 1997.

Fuentes, C: "Babel". Artículo publicado en *El País*. España. 2007.

Gámir Orueta, Agustín: "La industria cultural en el mundo. Estructura, composición y distribución territorial de los grupos multimedia en España". Artículo para la revista Cybergeo: Revue européenne de géographie. Francia. 2004.

Gutiérrez, Lidia: "Paradigmas cuantitativo y cualitativo en la investigación socio-educativa: proyección y reflexiones". En Revista Paradigma. Venezuela. 1993-1996

Hobbs, Priscilla: "Imagineering the Fairy Tale: Why Disneyzation isn't a bad thing". Presentación para la Conferencia Nacional de San Antonio. Estados Unidos. 2011.

Hovland, C.I., Harvey, O.J. y Sherif, M.: "Assimilation and Contrast Effects in Reactions to Communication and Attitude Change". En Journal of Abnormal and Social Psychology, Vol. 55. Publicado por la American Psychological Association. Estados Unidos. 1957.

Lerman, Gabriel: Entrevista a Tim Burton "Sueño en color y en blanco y negro". En *Dirigido por...* 2010.

Martínez, Angélica: Entrevista a Tim Burton "Mis películas son mi mundo". La Voz de Galicia. España. Abril 2010.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Montero, Martha: "*La investigación cualitativa en el campo educativo*". Revista La Educación. España. 1984.

Núñez Ramos, Rafael: "*R. Barthes y el análisis del relato literario*" en Separata facticia de la Revista Archivum (perteneciente a la Universidad de Oviedo). España. 1985.

Ortega y Gasset, José: "*La rebelión de las masas*". Revista de Occidente. España. 1975.

Peña Marín, Cristina: "*Comunicación de masas*". Artículo para la Universidad Complutense de Madrid.

Pereira Domínguez, Carmen; Solé Blanch, Jordi; y Valero Iglesias, Luis Fernando: "*Babel: Cine y comunicación en un mundo globalizado*". Artículo publicado en la revista Polis. Universidad Bolivariana. Chile. 2010.

Porto Pedrosa, Leticia: "*Socialización de la infancia en películas de Disney/Pixar y Dreamworks/PDI. Análisis de modelos sociales en la animación*". Revista PrismaSocial. España. 2010.

Robbinson, Matthew B.: "*The mouse who would rule the world! How American criminal justice reflects the themes of disneyization*". Revista Journal of Criminal Justices and Popular Culture. Estados Unidos. 2003.

Sánchez Ruíz, Enrique: "*Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural*". En Revista Universidad de Guadalajara. México. 2003.

Santander Molina, Pedro: "*Comunicación medial y construcción de contrahegemonía: buscando intersticios*". Artículo de la revista PCLA. Brasil. 2003.

Takemine, Yoshikazu: "*Algunas observaciones sobre la industria cultural*". Artículo para la Universidad de Tokio. Japón. 2011.

Tassara, Mabel: "*La comunicación en el film desde el enfoque de su configuración retórica*", Ponencia expuesta para el décimo REDCOM: "Conectados, Hipersegmentados y Desinformados en la Era de la Globalización". Argentina. 2008.

Toranzo, Amabilia: **En torno a la recepción**. Artículo publicado en la Revista Confluencia nº3. Argentina. 2003.

Villareal Beltrán, Héctor: "*La cinematografía como industria de identidades*". Artículo para la Revista Digital Universitaria. México. 2006.

Sitios Web

"*2013: The Year of Sequels, Prequels, Remakes, and Reboots*". Artículo publicado por el usuario *moviebrivews*. (www.imdb.com/list/qspKP4GRCZo)

AAVV: **Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego**. UNESCO. Francia. 1982. (<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001353/135399so.pdf>)

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Altman, Rick: **Los géneros cinematográficos**. Editorial Paidós. Argentina. En: (<http://www.fba.unlp.edu.ar/medios/biblio/Altman-Los-Generos-Cinematograficos.pdf>)

Arnheim, Rudolf: **Film as art** (<http://es.scribd.com/doc/33502364/Rudolf-Arnheim-1975-Film-as-Art>)

Daly, James: "*Life on the screen: visual literacy in education*". Entrevista a George Lucas para Edutopia, perteneciente a The George Lucas Educational Foundation. Estados Unidos. 2011. Traducción propia. (www.edutopia.org/lucas-visual-literacy)

Entrevista a Tim Burton por Belategui, Oscar: www.diarioelcorreo.es

Friedmeyer, Wendy: "*The Disneyfication of Folklore: Adolescence and Archetypes*". (http://www.teachingliterature.org/teachingliterature/pdf/story/disneyfication_friedmeyer.pdf. 2003)

Gómez Tarín, Francisco Javier: "*Hacia un método de análisis del texto fílmico*". (www.apolo.uji.es/fjgt/Covilha%20 analisis.pdf)

Gruppi, Luciano: "*El concepto de hegemonía en Gramsci*" en www.gramsci.org.ar

Irving, Washington: **Sleepy Hollow** (www.ibiblio.org/ebooks/Irving/Sleepy/Irving_Sleepy)

Películas estrenadas en el 2012: <http://www.cinesargentinos.com.ar/estrenos/2012/1>

Prósper Ribes, Josep: Elementos constitutivos del relato cinematográfico (http://books.google.com.ar/books?id=GwNONDLdk1UC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Sader, Emir: "*Hegemonía y contrahegemonía para otro mundo posible*". En Red de Bibliotecas Virtuales de Ciencias Sociales de América Latina y el Caribe – CLACSO (<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/seattle/sader.pdf>)

Santa Olalla Tovar, Miguel: Traducción del análisis histórico presentado en la web del Instituto para la Investigación Social de Frankfurt para "Boulesis.com" (www.boulesis.com/especial/escueladefrankfurt).

Segrave, Kerry: American Films Abroad: Hollywood's Domination of the World'ss Movie Screens (<http://books.google.com.ar/books?id=hPwdhDUGsqcC&pg=PA330&lpg=PA330&dq=%22american+Films+Abroad%22&source=bl&ots=-QnAbkBDMI&sig=ufoseXgJlFtqqkLriYPP5H2Vpqq&hl=es&sa=X&ei=QXcOUYaeHIei9QTYtoGABQ&ved=0CE4Q6AEwAw#v=onepage&q&f=false>)

Sobre Motion Picture Association:

https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:IQ2OIcoqryYJ:publications.apec.org/file-download.php?filename%3DP9_06_ipeg_ipr_workshop.pdf%26id%3D314_toc+&hl=es&gl=ar&pid=bl&srcid=ADGEEShonCyz4ceeZzJR1lwMxiJYTTL8V-Y26Z0BF1esilMBBtmz0-

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

2vpUEX5jR8qXhm26fvhM_Xlo1p_suCBvjhdIwJNnQ0AuGTC4E16eobo31qjjPr_ujV8xoA5k
QI9ZnoHKrIXICK&sig=AHIEtbQi40L6L6fnCg0D_0AOeD7BwUtdUw

Sobre Gilles Deleuze: <http://reconstruction.eserver.org/022/deleuze.htm>

Vinelli, Natalia: "**ANCLA: Una aproximación desde la alternatividad**":
(www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/ancla/ancla_08.htm)

Williams, Raymond: Marxismo y literatura
(<http://es.scribd.com/doc/13406274/Raymond-Williams-Marxismo-y-literatura>)

<http://www.mpaa.org/>

<http://www.windsorhs.com/staff/admin/uploads/Raven150/cinema2.pdf>

<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm#C>

<http://www.schuleplus.de/Englisch/films/filmanalysis-language.htm>

http://www.kenstone.net/fcp_homepage/language_of_film.html

<http://personal.telefonica.terra.es/web/mir/ferran/ComMasas.htm>

www.3guys1movie.com/frankenweenie-1984

<http://reconstruction.eserver.org/022/deleuze.htm#1>

<http://hispanismo.org/politica-y-sociedad/9752-la-escuela-de-frankfurt.html>

<http://www.elespectadorimaginario.com/el-autor-en-la-teoraa-cinematografica-1/>

<http://periodismo.uchile.cl/talleres/teoriacomunicacion/archivos/lasswell.pdf>

<http://nosh.northwestern.edu/journals/EffectOfConflictingMichael.pdf>

http://www.recercat.net/bitstream/handle/2072/97258/teoria_efectos.pdf?sequence=1

<http://www.mindlab.org/images/d/DOC1030.pdf>

http://archivo.lavoz.com.ar/herramientas/imprimir_notas.asp?nota_id=570784

[http://www.uv.es/guilopez/documentos/2_4-
Efectos_de_los_medios_en_la_Opinion_Publica.pdf](http://www.uv.es/guilopez/documentos/2_4-Efectos_de_los_medios_en_la_Opinion_Publica.pdf)

http://www.intropsych.com/ch15_social/hovlands_analysis_of_factors_in_persuasion.html

[http://aulaweb.uca.edu.ni/blogs/dinorahmedrano/files/2011/07/Persuasi%C3%B3n-y-
cambio-de-Actitudes.pdf](http://aulaweb.uca.edu.ni/blogs/dinorahmedrano/files/2011/07/Persuasi%C3%B3n-y-cambio-de-Actitudes.pdf)

http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/115/Toranzo.pdf

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:DLXEfwUf9zwJ:fedvirtual2.fed.uh.cu/da taedu/7/Los_estudios_empiricos_sobre_el_terreno.doc+&hl=es-419&gl=ar&pid=bl&srcid=ADGEEStVn5uDMxbHI2En2q9d1wEYI9y-BIqxfmcrP4PH-fk84Gzn8BhG9tTpYDAIYVSv_1sjx4K9XWDYku7ZaE1VHdne2Cx1drr9mx74CsX_dr6Mmk_eA3jCzmiRFGQK7KjgxontLRQ&sig=AHIEtbSMwyOr4tsdMi8AKmBEa73VpSvQ6g

<http://www.springwood.norfolk.sch.uk/Downloads/Psychology/THE%20HOVLAND-YALE%20MODEL%20OF%20PERSUASION.pdf>

<http://www.infosol.com.mx/espacio/cont/investigacion/funcionalismo.html>

http://www.riial.org/espacios/teoriacom/teoriacom_docbase.pdf

http://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1275&context=asc_papers

<http://www.boulesis.com/especial/escueladefrankfurt/historia/>

http://www.monitoring.ee/andres/Katz_Uses_and_gratifications_research.pdf

http://www.rottentomatoes.com/celebrity/tim_burton/

<http://www.wdwforgrownups.com/articles/why-disney-movies-work>

http://books.google.com.ar/books?id=EW0f0d5dj_8C&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false

<http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug28/babel28.pdf>

http://books.google.com.ar/books?id=d89cqH84rKUC&printsec=frontcover&dq=tim+burton&hl=es&ei=FktKTP34MseruAfLodCzDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCcQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

http://books.google.com.ar/books?id=ecAgBq_SI0sC&pg=PA91&lpg=PA91&dq=geertz+visi%C3%B3n+del+mundo&source=bl&ots=qWqdO6IbDx&sig=FjMMm6Bq9bhdP3e1_4eOmPSIEa8&hl=es&ei=XkCuTNOWGcP98Aav4-jHBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CBcQ6AEwAQ#v=onepage&q=geertz%20visi%C3%B3n%20del%20mundo&f=false

<http://www.telegraph.co.uk/news/religion/3534960/Disney-accused-by-Catholic-cleric-of-corrupting-childrens-minds.html>

<http://www.lsf.com.ar/libros/51/NACIMIENTO-DEL-RELATO-CINEMATOGRAFICO/>

<http://www.telegraph.co.uk/culture/culturenews/8098733/Disney-characters-portray-beauty-is-good-stereotype.html>

<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Disneyfication>

<http://www.articleworld.org/index.php/Disneyfication>

<http://www.uwec.edu/geography/Ivogeler/w111/articles/comics.htm>

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

http://www.teachingliterature.org/teachingliterature/pdf/story/disneyfication_friedmeyer.pdf

<http://graphicdesigndegrees.org/10-disney-characters-who-stirred-up-controversy/>

Críticas de cine:

<http://edant.clarin.com/diario/2010/03/04/espectaculos/c-02151751.htm>

<http://pts.org.ar/spip.php?article14692>

<http://www.fancinema.com.ar/2010/03/alicia-en-el-pais-de-las-maravillas/>

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-22633-2010-03-08.html>

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-17134-2010-03-04.html>

<http://www.asalallenaonline.com.ar/el-estreno-de-la-semana-anteriores/531-alicia-en-el-pais-de-las-maravillas-segun-jose-luis-de-lorenzo.html>

http://www.clarin.com/espectaculos/cine/luz-vida_0_802719739.html

http://www.clarin.com/espectaculos/cine/Tim-Burton-Trato-protoger-creativo_0_719928098.html

http://www.otroscines.com/criticas_detalle.php?idnota=6843

<http://www.leercine.com.ar/nota.asp?id=392>

<http://www.asalallenaonline.com.ar/mas-estrenos/380-estrenos-del-01112012/4512-frankenweenie-.html>

<http://noticias.perfil.com/2012-06-22-7211-sombras-tenebrosas/>

Blogs

<http://morales-lenguajeycomunicacion.blogspot.com.ar/2010/10/los-efectos-sociales-de-la-comunicacion.html>

<http://teoriaytecnicadelacomunicacion.blogspot.com.ar/2008/09/teoria-funcionalista.html>

Audiovisuales

Alice in Wonderland: con Johnny Depp, Mia Wasikowska, Helena Bonham Carter, Anne Hathaway y Crispin Glover. Dirigida por Tim Burton. Walt Disney Pictures. 2010.

El MARAVILLOSO mundo de Tim Burton

Big Fish: con Ewan McGregor. Dirigida por Tim Burton. Columbia Pictures. 2003.

Beetlejuice: con Michael Keaton, Alec Baldwin, Geena Davis, Winona Ryder y Catherine O'Hara. Dirigida por Tim Burton. Warner Bros. 1988.

Charlie and the chocolate factory: con Johnny Depp, Freddie Higmore, David Kelly y Helena Bonham Carter. Dirigida por Tim Burton. Warner Bros. 2005.

Corpse Bride: con Johnny Depp y Helena Bonham Carter. Dirigida por Tim Burton. 2005.

Edward Scissorhands: con Johnny Depp y Winona Ryder. Dirigida por Tim Burton. 20th Century Fox. 1990.

Frankenweenie: con Shelley Duvall , Daniel Stern y Barret Oliver. Dirigida por Tim Burton. Walt Disney Pictures. 1984.

Sleepy Hollow: con Johnny Depp y Christina Ricci. Dirigida por Tim Burton. Paramount Pictures. 1999

The Nightmare Before Christmas: Con Danny Elfman, Chris Sarandon y Catherine O'Hara. Dirigida por Henry Selick. Touchstone Pictures. 1993.



ANEXOS

Filmografía Tim Burton (1982 – 2012)

Cortometrajes:

🕒 1982 – Vincent

Productor: Tim Burton

Guión: Tim Burton

Intérprete: Vincent Price (narrador)

Duración: 5 minutos



🕒 1984 – Frankenweenie



Domino (Ann Chambers)

Duración: 25 minutos

Producción: Walt Disney

Productor: Julie Hickson

Guión: Lenny Ripp, basado en una idea original de Tim Burton

Música: Michael Convertino, David Newman

Reparto: Shelley Duvall (Susan Frankenstein), Daniel Stern (Ben Frankenstein), Barrett Oliver (Victor Frankenstein), Joseph Maher (Sr. Chambers), Roz Braverman (Sra. Epstein), Jason Hervey (Frank Dale), Paul Bartel (Sr. Walsh),

🕒 2000 – The World of Stainboy

Productores ejecutivos: Tony Grillo, Chris Takami, Michael Yanover

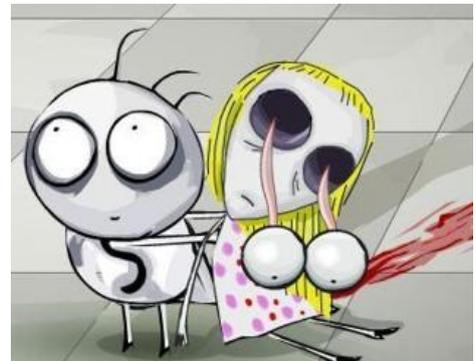
Productores: Tim Burton, Michael Viner

Guión: Tim Burton, basado en sus personajes de *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*

Música: Danny Elfman, Jason Wells

Reparto: Michael Viner, Glenn Shadix, Lisa Marie, Will Amato

Duración: 5 minutos



Films TV

🕒 Hansel and Gretel

Producción: Disney Channel

Productor: Julie Hickson

Guión: Julie Hickson

Reparto: Michael Yama, Jim Ishida

Duración: 45 minutos

🕒 **1984 – Aladdin and his wonderful lamp**

Producción: Platypus Production, Lion's Gate Films

Productor ejecutivo: Shelley Duvall

Productores: Bridget Terry, Fredric S. Fuchs

Guión: Mark Curtiss, Rod Ash

Música: David Newman, Michael Convertino

Reparto: Valerie Bertinelli (princesa Sabrina), Robert Carradine (Aladdin), James Earl Jones (genio), Leonard Nimoy (mago), Joseph Maher (sultán)

Duración: 47 minutos

🕒 **1985 – The Jar**

Guión: Michael McDowell basado en el guión original de Ray Bradbury para la serie *Alfred Hitchcock presents*

Música: Danny Elfman

Reparto: Griffin Dunne, Paul Bartel

Duración: 23 minutos

Largometrajes

🕒 **1985 – Pee-Wee's Big Adventure** (La gran aventura de Pee-Wee)

Producción: Aspen Film Society-Shapiro / Warner Bros.

Productor ejecutivo: William E. McEuen

Productores: Robert Shapiro, Richard Gilbert Abramson

Guión: Phil Hartman, Paul Reubens, Michael Varhol

Música: Danny Elfman

Reparto: Pee-Wee Herman (él mismo), Elizabeth Daily (Dottie), Mark Holton (Francis), Diane Salinger (Simone), Judd Omen (Mickey)

Distribución: L'Escurial

Duración: 90 minutos

Estreno en Argentina: Sin información



🕒 **1988 - Beetlejuice**



Producción: The Geffen Company

Productores: Michael Bender, Richard Hashimoto, Larry Wilson

Guión: Michael McDowell, Warren Skaaren basados en una historia original de Michael McDowell y Larry Wilson

Música: Danny Elfman

Reparto: Michael Keaton (Beetlejuice), Alec Baldwin (Adam Maitland), Geena Davis (Barbara Maitland),

Jeffrey Jones (Charles Deetz), Catherine O'Hara (Delia Deetz), Winona Wyder (Lydia Deetz), Sylvia Sidney (Juno), Glenn Shadix (Otho)

Distribución: Warner Bros.

Duración: 92 minutos

Estreno en Argentina: 21 de abril de 1988

🌀 **1989 – Batman**

Producción: Warner Bros.

Productores: Jon Peters, Peter Guber, Chris Kenney

Guión: Sam Hamm, Warren Skaaren a partir de los personajes creados por Bob Kane

Música: Danny Elfman, Prince

Reparto: Jack Nicholson (Joker), Michael Keaton (Batman/Bruce Wayne), Kim Basinger (Vicky Vale), Robert Wuhl (Alexander Knox), Pat Hingle (comisario Gordon), Billy Dee Williams (Harvey Dent), Michael Gough /Alfred)

Distribución: Warner Bros.

Duración: 126 minutos

Estreno en Argentina: 14 de diciembre de 1989



🌀 **1990 – Edward Scissorhands** (El joven manos de tijeras)

Producción: Twentieth Century Fox

Productor ejecutivo: Richard Hashimoto



Productores: Denise Di Novi, Tim Burton

Guión: Caroline Thompson, basado en una historia original de ella en conjunto a Tim Burton

Música: Danny Elfman

Reparto: Johnny Depp (Edward), Winona Ryder (Kim Boggs), Dianne Wiest (Peg Boggs), Anthony Michael Hall (Jim), Robert Oliveri (Kevin), Kathy Baker (Joyce Monroe), Vincent Price (inventor)

Distribución: Twentieth Century Fox

Duración: 105 minutos

Estreno en Argentina: 14 de febrero de 1991

🌀 **1992 - Batman Returns** (Batman vuelve)

Producción: Warner Bros.

Productores ejecutivos: Jon Peters, Peter Guber, Benjamin Melniker, Michael Uslan

Productores: Denise Di Novi, Tim Burton

Guión: Daniel Waters, basada en los personajes de Bob Kane

Música: Danny Elfman

Reparto: Michael Keaton (Batman/Bruce Wayne), Danny DeVito (el pingüino), Michelle Pfeiffer (Catwoman/Selina Kyle), Christopher Walken (Max Shreck), Michael Gough (Alfred), Pat Hingle (comisario Gordon)

Distribución: Warner Bros.

Duración: 126 minutos

Estreno en Argentina: 9 de julio de 1992



🌀 **1993 – The Nightmare Before Christmas** (El

extraño mundo de Jack)

Producción: Touchstone Pictures

Productores: Tim Burton, Denise Di Novi

Dirección: Henry Selick

Guión: Caroline Thompson, basado en la historia y los personajes creados por Tim Burton

Música: Danny Elfman

Reparto: Danny Elfman / Cris Sarandon (canciones y diálogos respectivamente), Catherine O'Hara (Sally), William Hickey (doctor Finkelstein), Ken Page (Oogie Boogie)

Distribución: GBVI

Duración: 76 minutos

Estreno en Argentina: 27 de octubre de 1994

🌀 1994 – Ed Wood

Producción: Touchstone Pictures

Productor ejecutivo: Michael Lehmann

Productores: Tim Burton, Denise Di Novi

Guión: Scott Alexander, Larry Karaszewski

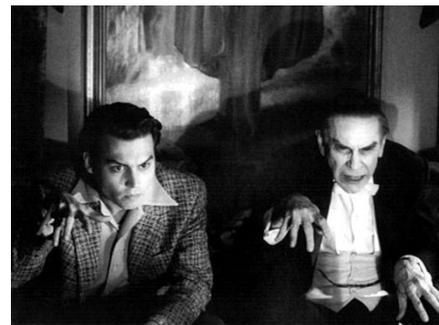
Música: Howard Shore

Reparto: Johnny Depp (Ed Wood), Martin Landau (Bela Lugosi), Sarah Jessica Parker (Dolores Fuller), Patricia Arquette (Kathy O'Hara), Jeffrey Jones (Crimswell), Lisa Marie (Vampira), Vicent D'Onofrio (Orson Welles), Bill Murray (Bunny Breckinridge)

Distribución: GBVI

Duración: 126 minutos

Estreno en Argentina: 6 de abril de 1995



🌀 1996 – Mars Attacks! (¡Marcianos al ataque!)



Producción: Warner Bros.

Productores: Tim Burton, Larry Franco

Guión: Jonathan Gems

Música: Danny Elfman

Reparto: Jack Nicholson (presidente/Art Land), Glenn Close (Marsha Dale), Annette Bening (Barbara Land), Pierce Brosnan (Donald Kessler), Danny DeVito (apostador), Martin Short (Jerry Ross), Sarah Jessica Parker (Nathalie Lake), Michael J. Fox (Jason Stone), Natalie Portman (Taffy Dale), Lisa Marie (una marciana)

Distribución: Warner Bros.

Duración: 105 minutos

Estreno en Argentina: 13 de febrero de 1997

🌀 1999 – Sleepy Hollow (La leyenda del jinete sin cabeza)

Producción: Paramount Pictures, Scott Rudin productions, Mandalay Pictures

Productores ejecutivos: Larry Franco, Francis Ford Coppola

Productores: Scott Rudin, Adam Schroeder

Guión: Andrew Kevin Walker basado en *The Legend of Sleepy Hollow*, cuento de Washington Irving

Música: Danny Elfman



Reperto: Johnny Depp (Ichabod Crane), Christina Ricci (Katrina Van Tassel), Casper Van Dien (Brom Van Brunt), Miranda Richardson (Lady Van Tassel), Michael Gambon (Baltus Van Tassel), Marc Pickering (el joven Masbeth), Christopher Walken (el Jinete), Michael Gough (Hardenbrook), Christopher Lee (burgomaestre), Jeffrey Jones (reverend Steenwyck), Lisa Marie (madre de Ichabod), Richard Griffiths (Phillipse)

Distribución: Pathé Distribution

Duración: 105 minutos

Estreno en Argentina: 10 de febrero de 2000

🕒 **2001 – Planet of the Apes** (El planeta de los simios)



Producción: Twentieth Century Fox

Productor ejecutivo: Ralph Winter

Productor: Richard D. Zanuck

Guión: William Broyles Jr., Lawrence Konner, Mark Rosenthal; basado en la novela de Pierre Boulle.

Música: Danny Elfman

Reperto: Mark Wallberg (Leo Davidson), Tim Roth (general Thade), Helena Bonham Carter (Ari), Estella Warren (Attar), Kris Kristofferson

(Karubi), Charlton Heston (padre de Thade)

Distribución: UFD

Duración: 110 minutos

Estreno en Argentina: 2 de agosto de 2001

🕒 **2003 – Big Fish**

Producción: Columbia Pictures

Productor ejecutivo: Arne L. Schmidt

Productores: Bruce Cohe, Dan Jinks, Richard D. Zanuck

Guión: John August, basado en *Big Fish. A novel of mythic proportions*, la novela de Daniel Wallace

Música: Danny Elfman

Reperto: Ewan McGregor/Albert Finney (Edward Bloom de joven y anciano respectivamente), Billy Crudup (Will Bloom), Alison Lohman/Jessica Lange (Sandra de joven y anciana), Helena Bonham Carter (Jenny/la bruja), Marion Cotillard (Josephine), Danny DeVito (Amos Calloway), Matthew McGregory (Karl)

Distribución: Columbia TriStar Films

Duración: 125 minutos

Estreno en Argentina: 5 de febrero de 2004



🕒 **2005 – Charlie and the chocolate factory** (Charlie y la fábrica de chocolate)

Producción: Warner Bros.

Productor ejecutivo: Patrick McCormick, Felecity Dahl, Michael Sieger, Graham Burke, Bruce Berman

Productores: Brad Grey, Richard D. Zanuck

Guión: John August, basado en la novela homónima de Roald Dahl



Música: Danny Elfman

Reperto: Johnny Depp (Willy Wonka), Freddie Highmore (Charlie Bucket), David Kelly (abuelo Joe), Helena Bonham Carter (madre de Charlie), Missi Pyle (señora Beauregarde), James Fox (señor Salt), Deep Roy (Oompa Loompas), Annasophia Robb (Violet)

Distribución: Warner Bros.

Duración: 116 minutos

Estreno en Argentina: 4 de agosto de 2005

2005 – Corpse Bride (El cadáver de la novia)

Producción: Warner Bros.

Dirección: Mike Johnson, Tim Burton

Productor ejecutivo: Jeffrey Auerbach

Productor: Tim Burton

Guión: Caroline Thompson, Pamela Pettler

Música: Danny Elfman

Reperto: Johnny Depp (Victor Van Dort), Emily Watson (Victoria Everglot), Helena Bonham Carter (Emily), Albert Finney (Finis)

Distribución: Warner Bros.

Duración: 73 minutos

Estreno en Argentina: 13 de octubre de 2005



© **2007 – Sweeney Todd, the demon barber of Fleet street (Sweeney Todd)**

Producción: Warner Bros.

Productores ejecutivos: Patrick McCormick, Derek Frey



Productores: John Logan, Laurie MacDonald, Walter F. Parkes, Richard D. Zanuck, Katterli Frauenfelder

Guión: John Logan, basado en el musical de Stephen Sondheim y Hugh Wheeler

Música: Stephen Sondheim

Reperto: Johnny Depp (Benjamin Barker/Sweeney Todd), Helena Bonham Carter (señora Lovett), Alan Rickman (juez Turpin), Timothy Spall (Beadle Bamford), Sacha Baron Cohen (Adolfo

Pirelli), Jayne Wisener (Johanna), Jamie Campbell Bower (Anthony), Ed Sanders (Toby)

Distribución: Warner Bros.

Duración: 116 minutos

Estreno en Argentina: 14 de febrero de 2008

© **2010 – Alice in Wonderland (Alicia en el País de las Maravillas)**

Producción: Walt Disney Pictures
Productores ejecutivos: Peter M. Tobyansen, Chris Lebenzon, Katterli Frauenfelder, Tom Peitzman, Derek Frey

Productores: Tim Burton, Richard D. Zanuck, Suzanne y Jennifer Todd, Joe Roth

Guión: Linda Woolverton, inspirado en las novelas de Lewis Carroll, *Alice's adventures in Wonderland* y *Through the looking-glass, and what Alice found there*

Música: Danny Elfman

Reparto: Mia Wasikowska (Alice), Johnny Depp (Sombreroero), Helena Bonham Carter (Reina Roja), Anne Hathaway (Reina Blanca), Crispin Glover (Stayne).

Distribución: Disney

Duración: 109 minutos

Estreno en Argentina: 4 de marzo de 2010



2012 – Dark Shadows (Sombras tenebrosas)



Producción: Warner Bros.

Productores ejecutivos: Chris Lebenzon, Nigel Gostelow

Productores: Christi Dembrowski, David Kennedy, Graham King, Johnny Depp, Richard D. Zanuck

Guión: Seth Grahame-Smith, John August

Música: Danny Elfman

Reparto:

Distribución: Warner Bros.

Duración: 113 minutos

Estreno en Argentina: 21 de junio de 2012

2012 – Frankenweenie

Producción: Walt Disney Pictures, Tim Burton Productions, Tim Burton Animation Co.

Productores ejecutivos: Don Hahn

Productores: Allison Abbate, Tim Burton

Guión: Leonard Ripps, Tim Burton

Música: Danny Elfman

Reparto: Charlie Tahan (Victor Frankenstein), Catherine O'Hara (Sra. Frankenstein), Martin Short (Sr. Frankenstein), Winona Ryder (Elsa Van Helsing), James Horoyuki Leo (Toshiaki), Atticus Shaffer (Edgar 'E' Gore), Martin Landau

Distribución: Walt Disney Pictures

Duración: 87 minutos

Estreno en Argentina: 1 de noviembre de 2012



Letras de canciones dentro de la filmografía de Tim Burton

📍 **1993 – The Nightmare Before Christmas** (El extraño mundo de Jack)

This Is Halloween

Boys and girls of every age
Wouldn't you like to see something strange?
Come with us and you will see
This, our town of Halloween

This is Halloween, this is Halloween
Pumpkins scream in the dead of night

This is Halloween, everybody make a scene
Trick or treat till the neighbors gonna die of fright
It's our town, everybody scream
In this town of Halloween

CREATURE UNDER BED
I am the one hiding under your bed
Teeth ground sharp and eyes glowing red

MAN UNDER THE STAIRS
I am the one hiding under your stairs
Fingers like snakes and spiders in my hair

CORPSE CHORUS
This is Halloween, this is Halloween

VAMPIRES
Halloween! Halloween! Halloween! Halloween!
In this town we call home
Everyone hail to the pumpkin song

MAYOR
In this town, don't we love it now?
Everybody's waiting for the next surprise

CORPSE CHORUS
Round that corner, man hiding in the trash can
Something's waiting now to pounce, and how you'll
scream

Scream! This is Halloween
Red 'n' black, slimy green

WEREWOLF
Aren't you scared?

WITCHES
Well, that's just fine
Say it once, say it twice
Take the chance and roll the dice
Ride with the moon in the dead of night

Everybody scream, everybody scream
In our town of Halloween

Esto es Halloween

Niños y niñas de todas las edades
¿No les gustaría ver algo extraño?
Vengan con nosotros y verán
A nuestro mundo llamado Halloween

Esto es Halloween, esto es Halloween
Las calabazas gritan en el medio de la noche

Esto es Halloween, todos arman una escena
Trato o truco hasta que los vecinos mueran de
terror
Es nuestro pueblo, todos gritan
En este pueblo de Halloween

CRIATURA BAJO LA CAMA
Yo soy quien se esconde bajo tu cama
Con dientes filosos y ojos rojos

HOMBRE BAJO LAS ESCALERAS
Yo soy el que se esconde bajo tus escaleras
Con dedos como víboras y arañas en mi pelo

CORO DE CADÁVERES
Esto es Halloween, esto es Halloween

VAMPIROS
¡Halloween, Halloween, Halloween, Halloween!
En esta ciudad que llamamos hogar
Todos cantan la canción de la calabaza

ALCALDE
En esta ciudad, ¿no la amamos?
Todos esperan la próxima sorpresa

CORO DE CADÁVERES
A la vuelta de la esquina, un hombre escondido en
el basurero. Algo esperando para asomarse y ver
cómo gritas

¡Gritas! Esto es Halloween
Rojo y negro, también verde

HOMBRE LOBO
¿No estás asustado?

BRUJAS
Pues, está bien
Dilo una vez, dilo dos veces
Aprovecha la oportunidad y tira el dado
Cabalga con la luz de luna en la noche

Todos gritan, todos gritan
En nuestra ciudad de Halloween

CLOWN

I am the clown with the tear-away face
Here in a flash and gone without a trace

SECOND GHOUL

I am the "who" when you call, "Who's there?"
I am the wind blowing through your hair

OOGIE BOOGIE SHADOW

I am the shadow on the moon at night
Filling your dreams to the brim with fright

CORPSE CHORUS

This is Halloween, this is Halloween
Halloween! Halloween! Halloween! Halloween!
Halloween! Halloween!

CHILD CORPSE TRIO

Tender lumpings everywhere
Life's no fun without a good scare

PARENT CORPSES

That's our job, but we're not mean
In our town of Halloween

In this town

Don't we love it now?
Everyone's waiting for the next surprise

CORPSE CHORUS

Skeleton Jack might catch you in the back
And scream like a banshee
Make you jump out of your skin
This is Halloween, everyone scream
Won't ya please make way for a very special guy

Our man Jack is king of the pumpkin patch
Everyone hail to the Pumpkin King now

EVERYONE

This is Halloween, this is Halloween
Halloween! Halloween! Halloween! Halloween!

CORPSE CHILD TRIO

In this town we call home
Everyone hail to the pumpkin song

EVERYONE

La la-la la, Halloween! Halloween! (etc.)

JACK'S LAMENT

There are few who deny, at what I do I am the
best

For my talents are renowned far and wide
When it comes to surprises in the moonlit night
I excel without ever even trying
With the slightest little effort of my ghostlike
charms

I have seen grown men give out a shriek
With a wave of my hand and a well-placed moan

PAYASO

Soy el payaso con la cara con lágrimas
Aparezco en un parpadeo y me voy sin dejar rastro

FANTASMA

Soy el "quién" cuando dices "¿Quién está ahí?"
Soy el viento que vuela a través de tu pelo

SOMBRA DE OOGIE BOOGIE

Soy la sombra en la luna a la noche
Llenando tus sueños con miedo

CORO DE CADÁVERES

Esto es Halloween, esto es Halloween
¡Halloween, Halloween, Halloween, Halloween!
Halloween, Halloween

TRÍO DE NIÑOS MUERTOS

Chiquitines tiernos por todos lados
La vida no es divertida sin un buen susto

CADÁVERES

Ese es nuestro trabajo pero no somos malvados
En nuestro pueblo de Halloween

En esta ciudad

¿No la amamos?
Todos esperan por la próxima sorpresa

CORO DE CADÁVERES

El esqueleto Jack te atraparé por atrás
Y gritará como una banshee
Haciéndote saltar de tu piel
Esto es Halloween, todos griten
¿No harán espacio para un hombre muy especial?

Nuestro hombre Jack es rey del huerto de
calabazas

Todos saluden al Rey Calabaza ahora

TODOS

Esto es Halloween, esto es Halloween
¡Halloween, Halloween, Halloween, Halloween!

TRÍO DE NIÑOS MUERTOS

En esta ciudad que llamamos hogar
Todos cantan la canción calabaza

TODOS

La-la-la la, Halloween, Halloween.

EL LAMENTO DE JACK

Hay pocos que pueden negar que soy el mejor en
lo que hago

Ya que mis talentos son reconocidos a lo lejos
Cuando se trata de sorpresas en la noche con luna
Soy excelente sin siquiera intentarlo
Con un poco de esfuerzo de mis encantos
fantasmales

He visto hombres adultos gritar
Con una sacudida de mi mano y un gemido

I have swept the very bravest off their feet

Yet year after year, it's the same routine
And I grow so weary of the sound of screams
And I, Jack, the Pumpkin King
Have grown so tired of the same old thing

Oh, somewhere deep inside of these bones
An emptiness began to grow
There's something out there, far from my home
A longing that I've never known

I'm a master of fright and a demon of light
And I'll scare you right out of your pants
To a guy in Kentucky, I'm Mister Unlucky
And I'm known throughout England and France

And since I am dead, I can take off my head
To recite Shakespearean quotations
No animal nor man can scream like I can
With the fury of my recitations

But who here would ever understand
That the Pumpkin King with the skeleton grin
Would tire of his crown, if they only understood
He'd give it all up if he only could

Oh, there's an empty place in my bones
That calls out for something unknown
The fame and praise come year after year
Does nothing for these empty tears

He asustado hasta el más valiente

Pero año tras año, es la misma rutina
Y me cansé de los sonidos de los gritos
Y yo, Jack, el Rey Calabaza
Me cansé demasiado de repetir siempre lo mismo

Oh, en algún lado dentro de mis huesos
Un vacío ha empezado a crecer
Debe haber algo, afuera de mi casa
Un deseo que nunca he conocido

Soy el maestro de susto y un demonio de la luz
Y te asustaré hasta que se te caigan los pantalones
Para un hombre en Kentucky, soy el señor
desgracia
Y soy conocido también en Inglaterra y Francia

Y como estoy muerto, puedo sacarme la cabeza
Para recitar frases de Shakespeare
Ningún animal ni hombre puede gritar como yo
Con la furia de mis recitales

Pero quién aquí podría entender
Que el Rey Calabaza con una risa esquelética
Se cansó de su corona. Si tan sólo entendieran
Que lo dejaría todo si pudiese

Oh, hay un vacío en mi interior
Que busca algo desconocido
La fama y la gloria vienen año tras año
No hacen nada por estas lágrimas vacías

WHAT'S THIS

What's this? What's this?
There's color everywhere
What's this?
There's white things in the air
What's this?
I can't believe my eyes
I must be dreaming
Wake up, jack, this isn't fair
What's this?

What's this? What's this?
There's something very wrong
What's this?
There are people singing songs

What's this?
The streets are lined with
Little creatures laughing
Everybody seems so happy
Have I possibly gone daffy?
What is this?
What's this?

There are children throwing snowballs here
instead of throwing heads
They're busy building toys
And absolutely no one's dead

¿QUÉ ES ESTO?

¿Qué es esto? ¿Qué es esto?
Hay colores en todos lados
¿Qué es esto?
Hay cosas blancas en el aire
¿Qué es esto?
No puedo creer a mis ojos
Debo estar soñando
Despierta, Jack. Esto es injusto
¿Qué es esto?

¿Qué es esto? ¿Qué es esto?
Hay algo muy mal
¿Qué es esto?
Hay personas cantando canciones

¿Qué es esto?
Las calles están llenas con
Pequeñas criaturas riendo
Todos parecen tan felices
¿Es posible que me haya vuelto loco?
¿Qué es esto?
¿Qué es esto?

Hay niños tirando bolas de nieve acá
En vez de arrojando cabezas
Están ocupados construyendo muñecos
Y absolutamente nadie está muerto

There's frost on every window
Oh, I can't believe my eyes
And in my bones I feel the warmth
That's coming from inside

Oh, look
What's this?
They're hanging mistletoe, they kiss
Why that looks so unique, inspired
They're gathering around to hear a story
Roasting chestnuts on a fire
What's this?
What's this?

In here they've got a little tree, how queer
And who would ever think
And why?

They're covering it with tiny little things
They've got electric lights on strings
And there's a smile on everyone
So, now, correct me if I'm wrong
This looks like fun
This looks like fun
Oh, could it be I got my wish?
What's this?

Oh my, what now?
The children are asleep
But look, there's nothing underneath
No ghouls, no witches here to scream and scare
them
Or ensnare them, only little cozy things
Secure inside their dreamland
What's this?

The monsters are all missing
And the nightmares can't be found
And in their place there seems to be
Good feeling all around

Instead of screams, I swear
I can hear music in the air
The smell of cakes and pies
Is absolutely everywhere

The sights, the sounds
They're everywhere and all around
I've never felt so good before
This empty place inside of me is filling up
I simply cannot get enough

I want it, oh, I want it
Oh, I want it for my own
I've got to know
I've got to know
What is this place that I have found?
What is this?
Christmas Town, hmm...

Hay hielo en cada ventana
Oh, no puedo creer a mis ojos
Y en mis huesos siento el calor
Que proviene de adentro

Oh, miren
¿Qué es esto?
Están colgando muérdago y se besan
Eso parece tan único, inspirador
Se reúnen para escuchar una historia
Mientras tuestan nueces en el fuego
¿Qué es esto?
¿Qué es esto?

Acá tienen un pequeño árbol, qué raro
¿Y quién lo pensaría?
¿Y por qué?

Están cubriéndolo con pequeñas cosas
Tienen luces eléctricas en cables
Y hay sonrisas en todos
Así que corrijanme si estoy equivocado
Pero esto parece divertido
Parece divertido
Oh, ¿habré obtenido mi deseo?
¿Qué es esto?

Oh Dios, ¿ahora qué?
Los niños están durmiendo
Pero miren, no hay nada abajo
Ningún fantasma, ni brujas acá para gritar y
asustarlos
Son solo pequeñas cositas cómodas
Aseguradas en sus mundos de ensueño
¿Qué es esto?

Los monstruos no aparecen
Y las pesadillas no pueden ser encontradas
Y en lugar de ellos parece haber
Un buen sentimiento por todos lados

En vez de gritos, lo juro
Escucho música en el aire
El olor a tortas y tartas
Está por todos lados

El ambiente, los sonidos
Están en cualquier lado
Nunca me sentí tan bien antes
Este espacio vacío dentro mío se está llenando
Simplemente no puedo obtener suficiente

Lo quiero, oh, lo quiero
Oh, lo quiero para mí
Debo saber
Debo saber
¿Qué es este lugar que he encontrado?
¿Qué es esto?
Aldea Navideña, mmm...

TOWN MEETING

JACK

There were object so peculiar
They were not to be believed
All around, things to tantalize my brain

It's a world unlike anything I've ever seen
And as hard as I try
I can't seem to describe
Like a most improbable dream

But you must believe when I tell you this
It's as real as my skull and it does exist
Here, let me show you

This is a thing called a present
The whole thing starts with a box

DEVIL
A box?
Is it steel?

WEREWOLF
Are there locks?

HARLEQUIN DEMON
Is it filled with a pox?

DEVIL, WEREWOLF, HARLEQUIN DEMON
A pox
How delightful, a pox

JACK
If you please
Just a box with bright-colored paper
And the whole thing's topped with a bow

WITCHES
A bow?
But why?
How ugly
What's in it?
What's in it?

JACK
That's the point of the thing, not to know

CLOWN
It's a bat

CREATURE UNDER THE STAIRS
Will it bend?

CLOWN
It's a rat

CREATURE UNDER THE STAIRS
Will it break?

UNDERSEA GAL
Perhaps it's the head that I found in the lake

JACK

ASAMBLEA DEL PUEBLO

JACK

Habían objetos tan extraños
Que no se podían creer
Por todos lados, cosas que me atormentan

Es un mundo no parecido a nada de lo que haya
visto y por más que lo intente
No puedo describirlo
Como el más improbable de los sueños

Pero ustedes deben creerme cuando les digo esto
Es tan real como mi cráneo y sí existe
Acá, déjenme mostrarles

Esto se llama regalo
Todo empieza con una caja

DIABLO
¿Una caja?
¿Es de metal?

HOMBRE LOBO
¿Tiene cerraduras?

OTRO DEMONIO
¿Está rellena con alguna calamidad?

DEMONIOS Y HOMBRE LOBO
Una calamidad
Qué divino, una calamidad

JACK
Por favor
Es sólo una caja con un envoltorio brillante de color
Y todo es cerrado con un moño

BRUJAS
¿Un moño?
¿Pero por qué?
¡Qué horror!
¿Qué hay adentro?
¿Qué hay adentro?

JACK
Ese es el punto: no saberlo

PAYASO
Es un murciélago

CRIATURA BAJO LAS ESCALERAS
¿Se doblará?

PAYASO
Es una rata

CRIATURA BAJO LAS ESCALERAS
¿Se romperá?

CHICA ACUÁTICA
Tal vez es la cabeza que encontré en el lago

JACK

Listen now, you don't understand
That's not the point of Christmas land

Now, pay attention
Now we pick up an over-sized sock
And hang it like this on the wall

MR. HYDE
Oh, yes! Does it still have a foot?

MEDIUM MR. HYDE
Let me see, let me look

SMALL MR. HYDE
Is it rotted and covered with gook?

JACK
Hmm, let me explain
There's no foot inside, but there's candy
or sometimes it's filled with small toys

MUMMY AND WINGED DEMON
Small toys

WINGED DEMON
Do they bite?
or explode in a sack?

CORPSE KID
Or perhaps they just spring out
And scare girls and boys

MAYOR
What a splendid idea
This Christmas sounds fun
Why, I fully endorse it
Let's try it at once

JACK
Everyone, please now, not so fast
There's something here that you don't quite grasp
Well, I may as well give them what they want

And the best, I must confess, I have saved for the
last
For the ruler of this Christmas land
Is a fearsome King with a deep mighty voice
Least that's what I've come to understand

And I've also heard it told
That's he's something to behold
Like a lobster, huge and red
And sets out to slay with his rain gear on
Carting bulging sacks with his big great arms
That is, so I've heard it said

And on a dark cold night
Under full moonlight
He flies into a fog
Like a vulture in the sky
And they call him Sandy Claws

Well, at least they're excited
Though they don't understand

Escúchenme ahora, no lo entienden
Ese no es el punto del mundo navideño

Ahora presten atención
Ahora tomamos una media gigante
Y la colgamos así en la pared

SR. HYDE
Oh, sí. ¿Todavía tiene el pie?

MEDIANO SR. HYDE
Déjame ver, déjame ver

PEQUEÑO SR. HYDE
¿Está podrido y cubierto con mugre?

JACK
Déjenme explicarles
No hay pie adentro pero sí golosinas
Y a veces hasta pequeños juguetes

MOMIA Y DEMONIO
Pequeños juguetes

DEMONIO
¿Muerden?
¿Explotan?

NIÑO MUERTO
O tal vez sólo salen
Y asustan a niños y niñas

ALCALDE
Qué idea tan espléndida
Esto de la Navidad suena divertido
Definitivamente la apoyo
Probémosla ya

JACK
Todos, por favor, no tan rápido
Hay algo acá que no entienden
Pero tal vez podría darles lo que quieren

Y lo mejor, debo confesar, guardé para el
Final
Ya que el líder de el mundo navideño
Es un Rey temerario con una gran voz
Al menos eso escuché

Y también me dijeron
Que es de importancia para observar
Como una langosta, grande y roja
Y que sale con su trineo
Cargando sacos rebosantes con sus grandes brazos
Eso es, lo que escuché decir

Y en una noche oscura
Bajo la luna llena
Viaja entre la niebla
Como un buitre en el cielo
Y lo llaman Sandy Claws

Bueno, al menos están emocionados
Pero no entienden

That special kind of feeling in Christmas land
Oh, well...

Ese sentimiento especial del mundo navideño
Oh, bueno...

JACK'S OBSESSION

VAMPIRES

Something's up with Jack
Something's up with Jack
Don't know if we're ever going to get him back

LA OBSESIÓN DE JACK

VAMPIROS

Algo le pasa a Jack
Algo le pasa a Jack
No sabemos si alguna vez volverá

WEREWOLF

He's all alone up there
Locked away inside

HOMBRE LOBO

Está allí arriba solo
Encerrado adentro

CORPSE MOTHER

Never says a word

MADRE MUERTA

Nunca dice una palabra

CORPSE KID

Hope he hasn't died

NIÑO MUERTO

Espero que no se haya muerto

ALL

Something's up with Jack
Something's up with Jack

TODOS

Algo le pasa a Jack
Algo le pasa a Jack

JACK

Christmas time is buzzing in my skull
Will it let me be? I cannot tell
There are so many things I cannot grasp
When I think I've got, and then at last
Through my bony fingers it does slip
Like a snowflake in a fiery grip

JACK

Lo navideño está merodeando en mi cabeza
¿Me dejará en paz? No puedo decirlo
Hay tantas cosas que no entiendo
Cuando pienso que lo hago, al final
Se escapa a través de mis huesudos dedos
Como un copo de nieve en un abrazador puño

Something's here I'm not quite getting
Though I try, I keep forgetting
Like a memory long since past
Here in an instant gone in a flash
What does it mean?
What does it mean?

Hay algo aquí que no estoy entendiendo
A pesar que lo intento, sigo olvidándolo
Como una memoria muy pasada
Aquí, en un instante, ida velozmente
¿Qué significa?
¿Qué significa?

In these little bric-a-brac
A secret's waiting to be cracked
These dolls and toys confuse me so
Confound it all, I love it though

En estas pequeñas decoraciones
Hay un secreto esperando ser revelado
Estas muñecas y juguetes me confunden
Todo crea confusión pero igual lo amo

Simple objects, nothing more
Bout something's hidden through a door
Though I do not have the key
Something's there I cannot see
What does it mean?
What does it mean?
What does it mean?
Hmm...

Objetos simples, nada más
Algo escondido detrás de una puerta
A pesar que no tengo la llave
Hay algo allí que no puedo ver
¿Qué significa?
¿Qué significa?
¿Qué significa?
Mmm...

I've read these Christmas books so many times
I know the stories and I know the rhymes
I know the Christmas carols all by heart
My skull's so full, it's tearing me apart
As often as I've read them, something's wrong
So hard to put my bony finger on

He leído estos libros navideños muchas veces
Sé las historias y sé las rimas
Conozco las canciones de memoria
Mi cráneo está tan lleno, me está destrozando
Mientras las leo, sé que hay algo mal
Algo difícil de atrapar

Or perhaps it's not as deep
As I've been led to think
Am I trying much too hard?

O tal vez no es tan profundo
Como me he inclinado a pensar
¿Estoy intentando demasiado?

Of course! I've been too close to see
The answer's right in front of me
Right in front of me

It's simple really, very clear
Like music drifting in the air
Invisible, but everywhere
Just because I cannot see it
Doesn't mean I can't believe it

You know, I think this Christmas thing
Is not as tricky as it seems
And why should they have all the fun?
It should belong to anyone

Not anyone, in fact, but me
Who, I could make a Christmas tree
And there's no reason I can find
I couldn't handle Christmas time

I bet I could improve it too
And that's exactly what I'll do
Hee, hee, hee
Eureka! I've got it

¡Por supuesto! He estado demasiado cerca para ver
Que la respuesta está enfrente de mí
Justo enfrente de mí

Es muy simple, muy claro
Como la música fluyendo en el aire
Invisible, pero en todos lados
Sólo porque no la pueda ver
No significa que no puedo creer en ella

¿Sabes? Pienso que esta cosa navideña
No es tan difícil como parece
¿Y por qué ellos deben tener toda la diversión?
Debería pertenecerle a cualquiera

No a cualquiera, en realidad, pero sí a mí
Yo podría hacer un árbol de Navidad
Y no hay razón que encuentre
Que diga que yo no podría manejar al tiempo
navideño

Podría mejorarlo, también
Y eso es exactamente lo que haré
Je, je, je
¡Eureka! Lo tengo.

KIDNAP THE SANDY CLAWS

LOCK, SHOCK, AND BARREL
Kidnap Mr. Sandy Claws

LOCK
I wanna do it

BARREL
Let's draw straws

SHOCK
Jack said we should work together
Three of a kind

LOCK, SHOCK, AND BARREL
Birds of a feather
Now and forever
Wheeee
La, la, la, la, la

Kidnap the Sandy Claws, lock him up real tight
Throw away the key and then
Turn off all the lights

SHOCK
First, we're going to set some bait
Inside a nasty trap and wait
When he comes a-sniffing we will
Snap the trap and close the gate

LOCK
Wait! I've got a better plan
To catch this big red lobster man
Let's pop him in a boiling pot
And when he's done we'll butter him up

SECUESTRAR A SANDY CLAWS

LOCK, SHOCK Y BARREL
Secuestrar al señor Sandy Claws

LOCK
Yo quiero hacerlo

BARREL
Echémoslo a la suerte

SHOCK
Jack dijo que deberíamos trabajar juntos
Tres únicos de una clase

LOCK, SHOCK Y BARREL
Pájaros de una pluma
Ahora y siempre
Wiii
La, la, la, la, la

Secuestrar al Sandy Claws, encerrarlo bien
apretado
Tirar la llave y luego
Apagar las luces

SHOCK
Primero, vamos a poner una carnada
Dentro de una trampa asquerosa y esperar
Cuando venga a olfatear vamos
A activar la trampa y cerrar la puerta

LOCK
¡Esperen! Tengo un mejor plan
Para atrapar a este gigante y rojo hombre langosta
Pongámoslo en una olla hirviendo
Y cuando esté bien hecho le agregamos manteca

LOCK, SHOCK, AND BARREL

Kidnap the Sandy Claws
Throw him in a box
Bury him for ninety years
Then see if he talks

SHOCK

Then Mr. Oogie Boogie Man
Can take the whole thing over then
He'll be so pleased, I do declare
That he will cook him rare

LOCK, SHOCK, AND BARREL

Wheeee

LOCK

I say that we take a cannon
Aim it at his door
And then knock three times
And when he answers
Sandy Claws will be no more

SHOCK

You're so stupid, think now
If we blow him up to smithereens
We may lose some pieces
And then Jack will beat us black and green

LOCK, SHOCK, AND BARREL

Kidnap the Sandy Claws
Tie him in a bag
Throw him in the ocean
Then, see if he is sad

LOCK AND SHOCK

Because Mr. Oogie Boogie is the meanest guy
around
If I were on his Boogie list, I'd get out of town

BARREL

He'll be so pleased by our success
That he'll reward us too, I bet

LOCK, SHOCK, AND BARREL

Perhaps he'll make his special brew
Of snake and spider stew
Ummm!

We're his little henchmen and
We take our job with pride
We do our best to please him
And stay on his good side

SHOCK

I wish my cohorts weren't so dumb

BARREL

I'm not the dumb one

LOCK

You're no fun

SHOCK

LOCK, SHOCK Y BARREL

Secuestrar a Sandy Claws
Tirarlo en una caja
Enterrarlo por noventa años
Y ver si aún habla

SHOCK

Entonces el señor Oogie Boogie
Puede hacerse cargo
Estará tan complacido, digo yo
Que lo cocinará crudo

LOCK, SHOCK Y BARREL

Wiiii

LOCK

Digo que tomemos un cañon
Lo apuntamos hacia su puerta
Y luego golpeamos tres veces
Y cuando conteste
No habrá más Sandy Claws

SHOCK

Eres estúpido, piensa ahora
Si lo hacemos explotar
Podremos perder algunas piezas
Y Jack nos golpeará negro y verde

LOCK, SHOCK Y BARREL

Secuestrar a Sandy Claws
Encerrarlo en una bolsa
Tirarlo al océano
Y luego, mirar si está triste

LOCK Y SHOCK

Porque el señor Oogie Bogie es lo más malo
Que hay
Si yo estuviera en su lista, me iría de la ciudad

BARREL

Estará tan complacido por nuestro éxito
Que nos dará premios también

LOCK, SHOCK Y BARREL

Tal vez nos haga un estofado especial
De víboras y arañas
Ummm

Somos sus pequeños secuaces y
Hacemos nuestro trabajo con orgullo
Hacemos nuestro mejor esfuerzo para complacerlo
Y estar en buenos términos con él

SHOCK

Quisiera que mis compañeros no sean tan tontos

BARREL

Yo no soy el tonto

LOCK

No eres divertido

SHOCK

Shut up

LOCK
Make me

SHOCK
I've got something, listen now
This one is real good, you'll see
We'll send a present to his door
Upon there'll be a note to read
Now, in the box we'll wait and hide
Until his curiosity entices him to look inside

BARREL
And then we'll have him
One, two, three

LOCK, SHOCK, AND BARREL
Kidnap the Sandy Claws, beat him with a stick
Lock him up for ninety years, see what makes him
tick

Kidnap the Sandy Claws, chop him into bits
Mr. Oogie Boogie is sure to get his kicks
Kidnap the Sandy Claws, see what we will see
Lock him in a cage and then, throw away the key

Cállate

LOCK
Haz que me calle

SHOCK
Se me ocurrió algo, escuchen ahora
Esto es bueno, ya verán
Enviamos un regalo a su puerta
Arriba ponemos una nota para ser leída
Y dentro de la caja esperamos escondidos
Hasta que su curiosidad lo haga mirar adentro

BARREL
Y luego lo tendremos
Uno, dos, tres

LOCK, SHOCK Y BARREL
Secuestrar a Sandy Claws, golpearlo con un palo
Encerrarlo por noventa años y ver qué lo hace
Andar

Secuestrar a Sandy Claws, hacerlo pedacitos
El señor Oogie Boogie tendrá sus patadas
Secuestrar a Sandy Claws, ver lo que vamos a ver
Encerrarlo en una jaula y luego perder la llave

MAKING CHRISTMAS

CLOWN
This time, this time

GROUP
Making Christmas

CLOWN
Making Christmas

MAYOR
Making Christmas, making Christmas
Is so fine

GROUP
It's ours this time
And won't the children be surprised
It's ours this time

CHILD CORPSE
Making Christmas

MUMMY
Making Christmas

MUMMY AND CORPSE CHILD
Making Christmas

WITCHES
Time to give them something fun

WITCHES AND CREATURE LADY
They'll talk about for years to come

HACER NAVIDAD

PAYASO
Esta vez, esta vez

GRUPO
Hacer Navidad

PAYASO
Hacer Navidad

ALCALDE
Hacer Navidad, hacer Navidad
Está tan bien

GRUPO
Es nuestra esta vez
Y los niños se sorprenderán
Es nuestra esta vez

NIÑO MUERTO
Hacer Navidad

MOMIA
Hacer Navidad

MOMIA Y NIÑO MUERTO
Hacer Navidad

BRUJAS
Es tiempo de darles algo divertido

BRUJAS Y CRIATURA FEMENINA
Hablarán al respecto en los próximos años

GROUP
Let's have a cheer from everyone
It's time to party

DUCK TOY
Making Christmas, making Christmas

VAMPIRES
Snakes and mice get wrapped up so nice
With spider legs and pretty bows

VAMPIRES AND WINGED DEMON
It's ours this time

CORPSE FATHER
All together, that and this

CORPSE FATHER, WOLF MAN
With all our tricks we're

CORPSE FATHER, WOLF MAN, DEVIL
Making Christmastime

WOLF MAN
Here comes Jack

JACK
I don't believe what's happening to me
My hopes, my dreams, my fantasies
Hee, hee, hee, hee

HARLEQUIN
Won't they be impressed, I am a genius
See how I transformed this old rat
Into a most delightful hat

JACK
Hmm, my compliments from me to you
On this your most intriguing hat
Consider though this substitute
A bat in place of this old rat
Huh! No, no, no, now that's all wrong
This thing will never make a present
It's been dead now for much too long
Try something fresher, something pleasant
Try again, don't give up

THREE MR. HYDES
All together, that and this
With all our tricks we're making Christmastime

GROUP
This time, this time
Making Christmas, making Christmas
La, la, la
It's almost here

GROUP AND WOLF MAN
And we can't wait

GROUP AND HARLEQUIN
So ring the bells and celebrate

GRUPO
Festejemos por todos
Es tiempo de festejar

JUGUETE DE UN PATO
Hacer Navidad, hacer Navidad

VAMPIROS
Serpientes y ratones quedan bien envueltos
Con patas de araña y hermosos moños

VAMPIROS Y DEMONIO ALADO
Es nuestra esta vez

CUERPO DE UN PADRE
Todos juntos, aquello y esto

CUERPO DE UN PADRE Y UN HOMBRE LOBO
Con todos nuestros trucos estamos

CUERPO DE UN PADRE, HOMBRE LOBO Y DIABLO
Haciendo Navidad

HOMBRE LOBO
Aquí viene Jack

JACK
No creo lo que me está pasando
Mis esperanzas, mis sueños, mis fantasías
Je, je, je, je

ARLEQUÍN
Estarán impresionados, soy un genio
Mira cómo transformo esta vieja rata
En un agradable sombrero

JACK
Mmm, mis elogios para ti
Por este sombrero tan intrigante
Igual considera este sustituto
Un murciélago en vez de esta vieja rata
Uh, no, no, no, eso está todo mal
Esto nunca será un buen regalo
Ha estado muerto por mucho tiempo ya
Intenta con algo más fresco, algo más placentero
Intenta de nuevo. No te rindas

TRES SEÑORES HYDE
Todos juntos, aquello y esto
Con todos nuestros trucos estamos haciendo
Navidad

GRUPO
Esta vez, esta vez
Hacer Navidad, hacer Navidad
La, la, la
Casi está aquí

GRUPO Y HOMBRE LOBO
Y no podemos esperar

GRUPO Y ARLEQUÍN
Así que suena la campana y celebremos

GROUP
'Cause when the full moon starts to climb
We'll all sing out

JACK
It's Christmastime
Hee, hee, hee

OOGIE BOOGIE'S SONG

OOGIE BOOGIE
Well, well, well, what have we here?
Sandy Claws, huh?
Oh, I'm really scared
So you're the one everybody's talkin' about, ha, ha

You're jokin', you're jokin'
I can't believe my eyes
You're jokin' me, you gotta be
This can't be the right guy
He's ancient, he's ugly
I don't know which is worse
I might just split a seam now
If I don't die laughing first

When Mr. Oogie Boogie says
There's trouble close at hand
You'd better pay attention now
'Cause I'm the Boogie Man
And if you aren't shakin'
Then there's something very wrong
'Cause this may be the last time now
That you hear the boogie song

SEVEN LIZARDS
Ohhh, he's the Oogie Boogie Man

OOGIE BOOGIE
Well if I'm feelin' antsy
And there's nothin' much to do
I might just cook a special batch
Of snake and spider stew
And don't ya know the one thing
That would make it work so nice?
A roly-poly Sandy Claws to add a little spice

OOGIE BOOGIE AND THREE SKELETONS
Oh, yeah, I'm (he's) the Oogie Boogie Man

SANTA
Release me now
Or you must face the dire consequences
The children are expecting me
So please, come to your senses

OOGIE BOOGIE
You're jokin', you're jokin'
I can't believe my ears
Would someone shut this fella up
I'm drownin' in my tears
It's funny, I'm laughing

GRUPO
Porque cuando la luna llena empiece a ascender
Cantaremos bien fuerte:

JACK
¡Es Navidad!
Je, je, je

CANCIÓN DE OOGIE BOOGIE

OOGIE BOOGIE
Bien, bien, bien, ¿qué tenemos aquí?
¿Sandy Claws, eh?
Oh, tengo mucho miedo
Así que tú eres de quien hablan todos

Estás bromeando, estás bromeando
No puedo creer a mis ojos
Debes estar bromeando
No puede ser el hombre correcto
Es viejo, es feo
No sé cuál es peor
Puedo partir una costura ahora
Si no me muero de la risa primero

Cuando el señor Oogie Boogie lo dice
Hay problemas cerca
Mejor que prestes atención ahora
Porque soy el hombre de la bolsa
Y si no estás temblando
Entonces hay algo muy malo
Porque esta puede ser la última vez
Que escuches la canción de Boogie

SIETE LAGARTOS
Ohh, él es Oogie Boogie

OOGIE BOOGIE
Me estoy sintiendo inquieto
Y no hay mucho que hacer
Podría cocinar un lote especial
De estofado de serpiente y araña
Y ¿sabes una cosa
Que lo haría funcionar bien?
Un regordete Sandy Claws para agregar
condimento

OOGIE BOOGIE Y TRES ESQUELETOS
Oh, sí. Soy (él es) el Oogie Boogie

SANTA
Libérame ahora
O deberás enfrentar las terribles consecuencias
Los niños me están esperando
Así que por favor, recupera tus sentidos

OOGIE BOOGIE
Estás bromeando, estás bromeando
No puedo creer mis oídos
¿Alguien callará a este hombre?
Me estoy ahogando en mis lágrimas
Es gracioso, me estoy riendo

You really are too much
And now, with your permission
I'm going to do my stuff

SANTA
What are you going to do?

OOGIE BOOGIE
I'm gonna do the best I can

Oh, the sound of rollin' dice
To me is music in the air
'Cause I'm a gamblin' Boogie Man
Although I don't play fair

It's much more fun, I must confess
When lives are on the line
Not mine, of course, but yours, old boy
Now that'd be just fine

SANTA
Release me fast or you will have to
Answer for this heinous act

OOGIE BOOGIE
Oh, brother, you're something
You put me in a spin
You aren't comprehending
The position that you're in
It's hopeless, you're finished
You haven't got a prayer
'Cause I'm Mr. Oogie Boogie
And you ain't going nowhere

SALLY'S SONG

I sense there's something in the wind
That feels like tragedy's at hand
And though I'd like to stand by him
Can't shake this feeling that I have
The worst is just around the bend

And does he notice my feelings for him?
And will he see how much he means to me?
I think it's not to be

What will become of my dear friend?
Where will his actions lead us then?
Although I'd like to join the crowd
In their enthusiastic cloud
Try as I may, it doesn't last

And will we ever end up together?
No, I think not, it's never to become
For I am not the one

POOR JACK

What have I done?
What have I done?
How could I be so blind?

Eres demasiado
Y ahora con tu permiso
Voy a hacer mi movimiento

SANTA
¿Qué vas a hacer?

OOGIE BOOGIE
Voy a hacer lo mejor que pueda

Oh, el sonido de los dados
Para mí es música en el aire
Porque soy un Boogie al que le gusta apostar
Aunque no juego limpio

Es mucho más divertido, debo confesar
Cuando las vidas están en juego
No la mía, por supuesto, pero la tuya
Eso estaría muy bien

SANTA
Libérame rápidamente o vas a tener que
Responder por este acto atroz

OOGIE BOOGIE
Oh hermano, eres algo
Me haces girar
No estás comprendiendo
La posición en la que estás
No tiene remedio, estás acabado
No tienes solución
Porque soy el señor Oogie Boogie
Y no vas a ningún lado

CANCIÓN DE SALLY

Siento que hay algo en el viento
Que se siente como tragedia en mano
Y a pesar que quisiera estar a su lado
No puedo sacudirme este sentimiento que tengo
Lo peor está a la vuelta de la esquina

¿Y él nota mis sentimientos hacia él?
¿Y podrá ver lo mucho que significa para mí?
Me parece que no podrá ser

¿Qué pasará con mi querido amigo?
¿A dónde nos llevarán sus acciones?
A pesar que me gustaría unirme a la multitud
En su nube entusiasta
Aunque no lo intento, no dura

¿Y alguna vez terminaremos juntos?
No, creo que no, nunca pasará
Porque no soy la indicada

POBRE JACK

¿Qué he hecho?
¿Qué he hecho?
¿Cómo he podido ser tan ciego?

All is lost, where was I?
Spoiled all, spoiled all
Everything's gone all wrong

What have I done?
What have I done?
Find a deep cave to hide in
In a million years they'll find me
Only dust and a plaque
That reads, 'Here Lies Poor Old Jack'

But I never intended all this madness, never
And nobody really understood, how could they?
That all I ever wanted was to bring them something
great
Why does nothing ever turn out like it should?

Well, what the heck, I went and did my best
And, by god, I really tasted something swell
And for a moment, why, I even touched the sky
And at least I left some stories they can tell, I did

And for the first time since I don't remember when
I felt just like my old bony self again
And I, Jack, the Pumpkin King
That's right! I am the Pumpkin King, ha, ha, ha

And I just can't wait until next Halloween
'Cause I've got some new ideas that will really
make them scream
And, by God, I'm really gonna give it all my might
Uh oh, I hope there's still time to set things right
Sandy Claws, hmm

Todo está perdido, ¿dónde estaba yo?
He arruinado todo, arruinado todo
Todo ha ido tan mal

¿Qué he hecho?
¿Qué he hecho?
Encontrar una cueva profunda para esconderme
Y que en un millón de años encuentren
Sólo polvo y una placa
Que diga "Aquí yace el viejo y pobre Jack"

Pero nunca quise que pasara esta locura, nunca
Y nadie lo entendió, ¿cómo podrían hacerlo?
Que lo único que quería era traerles algo
Genial
¿Por qué nada nunca resulta como se supone?

Pues, ¡al diablo! Fui e hice mi mejor esfuerzo
Y, por Dios, de verdad saboree algo genial
Y por un momento hasta toqué el cielo
Y al menos dejé historias que pueden contar

Y por primera vez desde no recuerdo cuándo
Me siento como mi huesudo yo otra vez
Y yo, Jack, el Rey Calabaza
¡Eso es! Soy el Rey Calabaza ja, ja, ja

Y no puedo esperar al próximo Halloween
Porque tengo nuevas ideas que de verdad los harán
gritar
Y, por Dios, de verdad voy a poner todo mi empeño
Uh oh, espero que todavía haya tiempo para
arreglar las cosas. Sandy Claws, mmm

FINALE

CHORUS
La, la, la
Jack's OK, and he's back, OK

CHILD CORPSE AND CHORUS
He's all right

MAYOR AND CHORUS
Let's shout, make a fuss
Scream it out, wheee

CHORUS
Jack is back now, everyone sing
In our town of Halloween

CHILD CORPSE
What's this?

CYCLOPS
What's this?

HARLEQUIN DEMON
I haven't got a clue

MR. HYDE
What's this?

FINAL

CORO
La, la, la
Jack está bien y él ha vuelto, bien

NIÑO MUERTO Y CORO
Él está bien

ALCALDE Y CORO
Gritemos, hagamos un escándalo
Gritemos, wiii

CORO
Jack está de vuelta, todos cantemos
En nuestra ciudad de Halloween

NIÑO MUERTO
¿Qué es esto?

CÍCLOPE
¿Qué es esto?

ARLEQUÍN
No tengo ni idea

SEÑOR HYDE
¿Qué es esto?

CLOWN
Why it's completely new

OFF-SCREEN VOICE
What's this?

WOLFMAN
Must be a Christmas thing

OFF-SCREEN VOICE
What's this?

MAYOR
It's really very strange

CHORUS
This is Halloween
Halloween! Halloween! Halloween!

What's this?
What's this?

JACK
My dearest friend, if you don't mind
I'd like to join you by your side
Where we can gaze into the stars

JACK AND SALLY
And sit together, now and forever
For it is plain as anyone can see
We're simply meant to be

PAYASO
Es algo completamente nuevo

VOZ FUERA DE LA PANTALLA
¿Qué es esto?

HOMBRE LOBO
Debe ser algo navideño

VOZ FUERA DE LA PANTALLA
¿Qué es esto?

ALCALDE
Es muy muy extraño

CORO
Esto es Halloween
¡Halloween! ¡Halloween! ¡Halloween!

¿Qué es esto?
¿Qué es esto?

JACK
Mi querida amiga, si no te importa
Quisiera acompañarte a tu lado
Donde podemos mirar las estrellas

JACK Y SALLY
Y sentarnos juntos, ahora y para siempre
Porque es sencillo, tal como puede ser visto por
cualquiera: simplemente estamos hechos el uno
para el otro

🕒 **2005 – Charlie and the chocolate factory** (Charlie y la fábrica de chocolate)

WONKA'S WELCOME SONG

Willy Wonka, Willy Wonka...
The Amazing Chocolatier.
Willy Wonka, Willy Wonka...
Everybody give a cheer!

He's modest, clever, and so smart,
He can barely restrain it.
With so much generosity,
There is no way to contain it...
To contain...to contain...to contain...to contain.

Willy Wonka, Willy Wonka...
He's the one that you're about to meet.
Willy Wonka, Willy Wonka...
He's a genius who just can't be beat.
The magician and the chocolate wiz...
The best darn guy who ever lived.

CANCIÓN DE BIENVENIDA DE WONKA

Willy Wonka, Willy Wonka...
El asombroso chocolatero
Willy Wonka, Willy Wonka...
Todos aclamen

Él es modesto, ingenioso y con tanta inteligencia
Que apenas puede contenerla
Con tanta generosidad,
No hay forma de contenerla
Contener... contener... contener... contener

Willy Wonka, Willy Wonka...
Él es a quién van a conocer
Willy Wonka, Willy Wonka...
Él es un genio a quien no se le puede vencer
El mago y el genio del chocolate,
El mejor hombre que alguna vez haya vivido

Willy Wonka here he is!

¡Willy Wonka ya está aquí!

AUGUSTUS GLOOP

Augustus Gloop! Augustus Gloop!
The great big greedy nincompoop!
Augustus Gloop!
So big and vile
So greedy, foul, and infantile
'Come on!' we cried, 'The time is ripe
To send him shooting up the pipe!
But don't, dear children, be alarmed;
Augustus Gloop will not be harmed,
Augustus Gloop will not be harmed
Although, of course, we must admit
He will be altered quite a bit.
Slowly, the wheels go round and round,
The cogs begin to grind and pound;
We boil him for a minute more,
Until we're absolutely sure
Then out he comes! And now! By grace!
A miracle has taken place!
A miracle has taken place!
This greedy brute, this louse's ear,
Is loved by people everywhere!
For who could hate or bear a grudge
Against a luscious bit of fudge?"

VIOLET BEAUREGARD

Listen close, and listen hard, the tale of Violet
Beauregarde.
The dreadful girl she sees no wrong...

Chewing, chewing, chewing, chewing, chewing,
chewing all day long.

Chewing, chewing all day long.
Chewing, chewing all day long.
Chewing, chewing all day long.

She goes on chewing till at last, her chewing
muscles grow so fast.
And from her face her giant chin, sticks out just like
a violin...

For years and years she chews away, her jaws get
stronger every day.
And with one great tremendous chew...they bite
the poor girl's tongue in two.
And that is why we try so hard, to save Miss Violet
Beauregarde

VERUCA SALT

Veruca Salt, the little brute,
Has just gone down the garbage chute
And she will meet as she descends
A rather different set of friends

AUGUSTUS GLOOP

¡Augustus Gloop! ¡Augustus Gloop!
El gran y codicioso bobo
Augustus Gloop
Tan grande y vil
Tan ambicioso, repugnante e infantil
–Vamos–decimos–, el tiempo ha llegado
De mandarlo velozmente por el tubo.
Pero no, queridos niños, no se asusten
Augustus Gloop no será lastimado
Augustus Gloop no será lastimado
Aunque, por supuesto, debemos admitir
Que será alterado un poco.
Lentamente, las ruedas giran y giran,
Los operarios empiezan a moler y golpear con
fuerza
Lo hervimos por un minuto más,
Hasta que estemos absolutamente seguros
Luego sale afuera y ahora, por la gracia
Un milagro ha tenido lugar
Un milagro ha tenido lugar
Este codicioso bruto, este canalla
Es amado por gente de todos lados
Porque ¿quién podría odiar o tener un rencor
En contra de este sabroso pedazo de caramelo?

VIOLET BEAUREGARD

Escuchen fuerte y escuchen bien la historia de
Violet Beauregarde.
La horrible niña que no ve el mal de...

Masticar, masticar, masticar, masticar, masticar
Masticar todo el día

Masticar, masticar todo el día.
Masticar, masticar todo el día.
Masticar, masticar todo el día.

Ella sigue masticando chicle hasta que al final, sus
músculos masticatorios crecerán muy rápido.
Y su gigante barbilla se sobresalga de su cara como
un violín...

Por años y años ella seguirá masticando, haciendo
que su mandíbula se vuelva más fuerte cada día.
Y con una gran y tremenda mordida, la lengua de
la chica se partirá en dos.
Y por eso intentamos tanto en salvar a la señorita
Violet Beauregarde

VERUCA SALT

Veruca Salt, la pequeña bruta
Ha caído por el conducto de la basura
Y ella conocerá mientras desciende
Un grupo de amigos diferentes

ACCORDING TO PLAN

MRS. VAN DORT
It's a beautiful day.

MR. VAN DORT
It's a rather nice day.

MRS. VAN DORT
A day for a glorious wedding.

MR. VAN DORT
A rehearsal, my dear, to be perfectly clear.

MRS. VAN DORT
A rehearsal for a glorious wedding.

MR. VAN DORT
Assuming nothing happens that we don't really know,

MRS. VAN DORT
That nothing unexpected interferes with the show.

MR. AND MRS. VAN DORT
And that's why everything, every last little thing, every single tiny microscopic little thing must go...

MRS. VAN DORT
According to plan,

MR. VAN DORT
Our son will be married.

MRS. VAN DORT
According to plan,

MR. VAN DORT
Our family carried,

MR. AND MRS. VAN DORT
We'll go right into to the heights of society...

MRS. VAN DORT
To the costume balls,

MR. VAN DORT
In the hallowed halls.

MRS. VAN DORT
Rubbing elbows with the finest.

MR. VAN DORT
Having crumpets with her highness.

MR. AND MRS. VAN DORT
We'll be there, we'll be seen, having tea with the queen.
We'll forget everything...that we've ever ever been.

SEGÚN LO PLANEADO

SEÑORA VAN DORT
Es un hermoso día.

SEÑOR VAN DORT
Es casi un lindo día.

SEÑORA VAN DORT
Un día para una gloriosa boda.

SEÑOR VAN DORT
Un ensayo, mi querida, para ser exactos.

SEÑORA VAN DORT
Un ensayo para una gloriosa boda.

SEÑOR VAN DORT
Asumiendo que nada pase aunque no lo sabemos,

SEÑORA VAN DORT
Que nada inesperado interfiera con el show

SEÑOR Y SEÑORA VAN DORT
Y es por eso que todo, hasta el más pequeño detalle,
Cualquier cosa por más mínima que sea debe salir...

SEÑORA VAN DORT
Según lo planeado

SEÑOR VAN DORT
Nuestro hijo se casará

SEÑORA VAN DORT
Según lo planeado,

SEÑOR VAN DORT
Nuestra familia será trasladada

SEÑOR Y SEÑORA VAN DORT
Iremos directo a las alturas de la sociedad...

SEÑORA VAN DORT
A los bailes de disfraces

SEÑOR VAN DORT
En los consagrados recintos

SEÑORA VAN DORT
Chocando codos con los más finos

SEÑOR VAN DORT
Comiendo bollos con su Majestad

SEÑOR Y SEÑORA VAN DORT
Estaremos allí, seremos vistos, tendremos té con la Reina
Olvidaremos todo lo que alguna vez fuimos

MRS. EVERGLOT It's a terrible day	SEÑORA EVERGLOT Es un terrible día
MR. EVERGLOT Now don't be that way	SEÑOR EVERGLOT No seas así
MRS. EVERGLOT It's a terrible day for a wedding.	SEÑORA EVERGLOT Es un terrible día para una boda.
MR. EVERGLOT It's a sad, sad state of affairs we're in,	SEÑOR EVERGLOT Es un estado triste en el que están nuestros asuntos
MRS. EVERGLOT That has led to this ominous wedding.	SEÑORA EVERGLOT Lo que nos ha llevado a esta ominosa boda
MR. EVERGLOT How could our family have come to this?	SEÑOR EVERGLOT ¿Cómo nuestra familia ha llegado a esto?
MR. AND MRS. EVERGLOT To marry off our daughter to the nouveaux-rich.	SEÑOR Y SEÑORA EVERGLOT Casar a nuestra hija con los nuevos ricos
MRS. EVERGLOT They're so common,	SEÑORA EVERGLOT Son tan comunes
MR. EVERGLOT So coarse.	SEÑOR EVERGLOT Tan ordinarios
MRS. EVERGLOT Oh, it couldn't be worse!	SEÑORA EVERGLOT ¡Oh, no podría ser peor!
MR. EVERGLOT It couldn't be worse? I'm afraid I disagree. It could be land-rich bankrupt aristocracy, without a penny to their name...just like you...and me.	SEÑOR EVERGLOT ¿No podría ser peor? Lamento diferir. Podrían ser gente aristocrática en bancarrota Sin un penique a su nombre, tal como tú... y Yo
MRS. EVERGLOT Oh, dear.	SEÑORA EVERGLOT Oh, Dios.
MR. AND MRS. EVERGLOT And that's why everything, every last little thing, every single tiny microscopic little thing must go...	SEÑOR Y SEÑORA EVERGLOT Y es por eso que todo, hasta el más pequeño detalle, Cualquier cosa por más mínima que sea debe salir...
MRS. EVERGLOT According to plan,	SEÑORA EVERGLOT Según lo planeado
MR. EVERGLOT Our daughter will wed.	SEÑOR EVERGLOT Nuestra hija se casará.
MRS. EVERGLOT According to plan,	SEÑORA EVERGLOT Según lo planeado,
MR. EVERGLOT Our family lead,	SEÑOR EVERGLOT Nuestra familia será alejada
MR. AND MRS. EVERGLOT From the depths of deepest poverty,	SEÑOR Y SEÑORA EVERGLOT De las profundidades de la pobreza
MRS. EVERGLOT To the noble realm,	SEÑORA EVERGLOT Hacia el reino noble

MR. EVERGLOT
Of our ancestors.

MR. AND MRS. EVERGLOT
And who'd have guessed in a million years that our
daughter, with the face

MR. EVERGLOT
of an otter in disgrace,

MR. AND MRS. EVERGLOT
Would provide our ticket to our rightful place?

VICTORIA (speaking)
What if Victor and I don't...like each other?

MRS. EVERGLOT (speaking)
Do you suppose your father and I like each other?

VICTORIA (speaking)
Surely you must...a little...

MR. AND MRS. EVERGLOT (speaking)
Of course not!

MRS. EVERGLOT (speaking)
Get those corsets laced properly...I can hear you
speak without gasping.
Marriage is a partnership. A little tit-for-tat.
You'd think a lifetime watching us (singing) might
have taught her that.
Might have taught her that.

MR. EVERGLOT
Everything must be perfect

MRS. EVERGLOT
Everything must be perfect

MR. EVERGLOT
Everything must be perfect

MR. AND MRS. EVERGLOT
Everything must be perfect, perfect,

THE VAN DORTS AND THE EVERGLOTS
That's why everything, every last little thing,
every single tiny microscopic little thing must go...
According to plan!

REMAINS OF THE DAY

BONEJANGLES
Hey! Give me a listen you corpses of cheer
Leastles of you who still got an ear
I'll tell you a story make a skeleton cry
Of our own jubiliciously lovely corpse bride

BONE BOYS

SEÑOR EVERGLOT
De nuestros ancestros

SEÑOR Y SEÑORA EVERGLOT
¿Y quién hubiese adivinado en un millón de años
que nuestra hija, con cara

SEÑOR EVERGLOT
De una nutria desgraciada

SEÑOR Y SEÑORA EVERGLOT
Proveería nuestro boleto para nuestro correcto
lugar?

VICTORIA (hablando)
¿Qué pasa si Victor y yo no... nos gustamos?

SEÑORA EVERGLOT (hablando)
¿Supones que tu padre y yo nos gustamos?

VICTORIA (hablando)
Seguro lo hacen... un poquito

SEÑOR Y SEÑORA EVERGLOT (hablando)
¡Por supuesto que no!

SEÑORA EVERGLOT (hablando)
Ata esas cintas del corsé bien... te escucho hablar
sin jadear.
El matrimonio es una asociación. Un poco de ojo
por ojo. Podrías pensar que una vida
observándonos le habría enseñado eso.
Le habría enseñado eso.

SEÑOR EVERGLOT
Todo debe ser perfecto

SEÑORA EVERGLOT
Todo debe ser perfecto

SEÑOR EVERGLOT
Todo debe ser perfecto

SEÑOR Y SEÑORA EVERGLOT
Todo debe ser perfecto, perfecto

LOS VAN DORTS Y LOS EVERGLOTS
Y es por eso que todo, hasta el más pequeño
detalle,
Cualquier cosa por más mínima que sea debe salir...
¡Según lo planeado!

LO QUE QUEDA DEL DÍA

BONEJANGLES
¡Ey! Escúchenme cuerpos de alegría
Al menos los que aún tengan una oreja
Les voy a contar una historia que haría llorar a un
esqueleto. Aquella de nuestra adorable novia
cadáver

ESQUELETOS

Die, die we all pass away
But don't wear a frown cuz it's really okay
And you might try 'n' hide
And you might try 'n' pray
But we all end up the remains of the day
Yeah yeah yeah yeah yeah
Yeah yeah yeah

BONEJANGLES

Well our girl is a beauty known for miles around
When a mysterious stranger came into town
He's plenty good lookin', but down on his cash
And our poor little baby, she fell hard and fast
When her daddy said no, she just couldn't cope
So our lovers came up with a plan to elope

BONE BOYS

Die, die we all pass away
But don't wear a frown cuz it's really okay
And you might try 'n' hide
And you might try 'n' pray
But we all end up the remains of the day
Yeah yeah yeah yeah yeah
Yeah yeah yeah yeah yeah
Yeah yeah yeah yeah yeah
Yeah yeah yeah

BONEJANGLES

So they conjured up a plan to meet late at night
They told not a soul, kept the whole thing tight
Now her mother's wedding dress fit like a glove
You don't need much when you're really in love
Except for a few things, or so I'm told
Like the family jewels and a satchel of gold
Then next to the grave yard by the old oak tree
On a dark foggy night at a quarter to three
She was ready to go, but where was he

BONE BOYS

And then?

BONEJANGLES

She waited

BONE BOYS

And then?

BONEJANGLES

There in the shadows, was it the man?

BONE BOYS

And then?

BONEJANGLES

Her little heart beat so loud

BONE BOYS

And then?

BONEJANGLES

And then baby, everything went black

Morir, morir, todos fallecemos
Pero no te amargues porque de verdad está bien
Puedes intentar esconderte
Puedes intentar rezar
Pero todo termina al final del día
Sí, sí, sí, sí, sí
Sí, sí, sí

BONEJANGLES

Bueno, nuestra chica era conocida por su belleza
Cuando un misterioso extraño llegó a la ciudad
Él era apuesto pero no tenía dinero
Y nuestra pequeña chica se enamoró muy rápido
Cuando su papi dijo "no", ella no pudo soportarlo
Y nuestros amantes idearon un plan para fugarse

ESQUELETOS

Morir, morir, todos fallecemos
Pero no te amargues porque de verdad está bien
Puedes intentar esconderte
Puedes intentar rezar
Pero todo termina al final del día
Sí, sí, sí, sí, sí
Sí, sí, sí, sí, sí
Sí, sí, sí, sí, sí
Sí, sí, sí

BONEJANGLES

Acordaron un plan de encontrarse en la noche
No le dijeron a nadie, mantuvieron el secreto
El vestido de novia de su madre le quedó muy bien
No necesitas mucho cuando estás muy enamorado
Excepto por unas pocas cosas, al menos eso escuché
Como las joyas familiares y un poco de oro
Luego, junto al cementerio al lado del viejo roble
Una oscura noche con niebla a las tres menos cuarto
Ella estaba lista para irse, pero ¿dónde estaba él?

ESQUELETOS

¿Y luego?

BONEJANGLES

Ella esperó.

ESQUELETOS

¿Y luego?

BONEJANGLES

Allí, en las sombras, ¿era el hombre?

ESQUELETOS

¿Y luego?

BONEJANGLES

Su corazón latía muy fuerte

ESQUELETOS

¿Y luego?

BONEJANGLES

Y luego, cariño, todo se volvió negro

Now when she opened her eyes she was dead as
 dust
 Her jewels were missin' and her heart was bust
 So she made a vow lyin' under that tree
 That she'd wait for her true love to come set her
 free
 Always waiting for someone to ask for her hand
 When out of the blue comes this groovy young man
 Who vows forever to be by her side
 And that's the story of our own corpse bride

Ahora cuando abrió los ojos estaba muerta como el
 polvo
 Sus joyas no estaban y su corazón estaba
 estropeado
 Así que hizo una promesa, yaciendo bajo aquel
 árbol:
 Esperaría a su verdadero amor que la liberaría
 Siempre esperando por alguien que pidiera su
 mano
 Cuando de la nada viene este elegante joven
 Quien jura por siempre estar a su lado
 Y esa es la historia de nuestra propia novia cadáver

TEARS TO SHED

MAGGOT

What does that wispy little brat have that you
 don't have double?

BLACK WIDOW

She can't hold a candle to the beauty of your smile

CORPSE BRIDE
 How about a pulse?

MAGGOT
 Overrated by a mile

BLACK WIDOW
 Overbearing

MAGGOT
 Overblown

MAGGOT AND BLACK WIDOW
 If he only knew the you that we know

BLACK WIDOW
 And that silly little creature isn't wearing his ring

MAGGOT
 And she doesn't play piano

MAGGOT AND BLACK WIDOW
 Or dance

MAGGOT
 Or sing

MAGGOT AND BLACK WIDOW
 No, she doesn't compare

CORPSE BRIDE
 But she still breathes air

BLACK WIDOW
 Who cares?

MAGGOT
 Unimportant

LÁGRIMAS POR DERRAMAR

GUSANO

¿Qué tiene esa pequeña mocosa que tú no tengas
 doble?

VIUDA NEGRA

Ella no tiene comparación con la belleza de tu
 sonrisa

NOVIA CADÁVER
 ¿Qué hay sobre su pulso?

GUSANO
 Sobrevalorado por lejos

VIUDA NEGRA
 Prepotente

GUSANO
 Pretencioso

GUSANO Y VIUDA NEGRA
 Si él tan solo pudiera conocer la tú que conocemos

VIUDA NEGRA
 Y esa pequeña criatura tonta no usa su anillo

GUSANO
 Y no toca el piano

GUSANO Y VIUDA NEGRA
 O baila

GUSANO
 O canta

GUSANO Y VIUDA NEGRA
 No, no se compara

NOVIA CADÁVER
 Pero aún respira aire

VIUDA NEGRA
 ¿A quién le importa?

GUSANO
 Sin importancia

BLACK WIDOW
Overrated

MAGGOT
Overblown

MAGGOT AND BLACK WIDOW
If only he could see
How special you can be
If he only knew the you that we know

CORPSE BRIDE
If I touch a burning candle I can feel no pain
If you cut me with a knife it's still the same
And I know her heart is beating
And I know that I am dead
Yet the pain here that I feel
Try and tell me it's not real
For it seems that I still have a tear to shed

MAGGOT
The sure redeeming feature
From that little creature
Is that she's alive

BLACK WIDOW
Overrated

MAGGOT
Overblown

BLACK WIDOW
Everybody know that's just a temporary state
Which is cured very quickly when we meet our fate

MAGGOT
Who cares?

BLACK WIDOW
Unimportant

MAGGOT
Overrated

BLACK WIDOW
Overblown

MAGGOT AND BLACK WIDOW
If only he could see
How special you can be
If he only knew the you that we know

CORPSE BRIDE
If I touch a burning candle I can feel no pain
In the ice or in the sun it's all the same
Yet I feel my heart is aching
Though it doesn't beat it's breaking
And the pain here that I feel
Try and tell me it's not real
I know that I am dead
Yet it seems that I still have some tears to shed

VIUDA NEGRA
Sobrealorado

GUSANO
Pretencioso

GUSANO Y VIUDA NEGRA
Si él tan sólo pudiese ver
Lo especial que puedes ser
Si él tan solo pudiera conocer la tú que conocemos

NOVIA CADÁVER
Si toco una vela encendida, no siento dolor
Si me cortas con un cuchillo, me es indiferente
Y yo sé que el corazón de ella late
Y yo sé que yo estoy muerta
Pero no intentes decirme que el dolor
que estoy sintiendo no es real
porque parece que aún tengo lágrimas por
derramar

GUSANO
La única característica que tiene a su favor
Esa pequeña criatura
Es que está viva

VIUDA NEGRA
Sobreestimado

GUSANO
Pretencioso

VIUDA NEGRA
Todos saben que ese es un estado temporal
Que se cura rápido cuando conoce nuestro destino

GUSANO
¿A quién le importa?

VIUDA NEGRA
Sin importancia

GUSANO
Sobrealorado

VIUDA NEGRA
Pretencioso

GUSANO Y VIUDA NEGRA
Si él tan sólo pudiese ver
Lo especial que puedes ser
Si él tan solo pudiera conocer la tú que conocemos

NOVIA CADÁVER
Si toco una vela encendida, no siento dolor
En el hielo o en el sol es todo lo mismo
Sin embargo siento dolor en mi corazón
Aunque no late, se rompe
Y no intentes decirme que el dolor
que estoy sintiendo no es real
Yo sé que estoy muerta
pero parece que aún tengo lágrimas por derramar

THE WEDDING

GROUP

Wedding, a wedding, we're going to have a wedding!

SPIDERS

The spiders think you're very cute, but goodness knows you need a suit.
But have no fears, we're quite adept.
We'll have you looking lovely yet.
A little stitch, a little tuck, some tender loving care.
A little thread will fix you up and we've got plenty as you see,
And personally guarantee our quality repairs.
A little here, a fix of this,
We're going to do our best.
When everybody sees you, they will all be quite impressed.
They will all be quite impressed.

ZOMBIES

A wedding, we're going to have-

MRS. PLUM

-a wedding cake is no mistake, it must be quite sublime.

DEAD KITCHEN STAFF 1
We're missing something...

DEAD KITCHEN STAFF 2
Try some dust

MRS. PLUM
I wish I had more time...

DEAD KITCHEN STAFF 1
Perhaps there's something I can do, these bones might help a bit

DEAD KITCHEN STAFF 2
My nose!

DEAD KITCHEN STAFF 1
Sorry

MRS. PLUM
Wait a minute... That's it!

DEAD KITCHEN STAFF 2
A little that

DEAD KITCHEN STAFF 1
A little this

KITCHEN GROUP
The perfect cake is hard to miss.
A wedding, a wedding
We're going to have a wedding!

SOLDIERS

LA BODA

GRUPO

Una boda, una boda. ¡Vamos a tener una boda!

ARAÑAS

Las arañas piensan que eres muy apuesto, pero por Dios, necesitas un traje.
Pero no tengas miedo, somos expertas.
Te tendremos luciendo muy adorable
Una pequeña puntada, un pliegue realizado con amor
Un poco de hilo lo arreglará y tenemos demasiado, como puedes ver.
Y personalmente garantizamos nuestros arreglos
Un poco aquí, un arreglo de esto.
Haremos nuestro mejor esfuerzo
Cuando todos te vean, quedarán muy impresionados
Quedarán muy impresionados

ZOMBIES

Una boda, vamos a tener una...

SEÑORA PLUM

...torta de casamiento, no puede haber error. Debe ser sublime

MIEMBRO MUERTO DE LA COCINA 1
Nos estamos olvidando de algo...

MIEMBRO MUERTO DE LA COCINA 2
Intenta con algo de polvo

SEÑORA PLUM
Desearía tener más tiempo...

MIEMBRO MUERTO DE LA COCINA 1
Tal vez hay algo que pueda hacer: estos huesos pueden ayudar un poco

MIEMBRO MUERTO DE LA COCINA 2
¡Mi nariz!

MIEMBRO MUERTO DE LA COCINA 1
Lo siento

SEÑORA PLUM
Esperen un minuto, ¡eso es!

MIEMBRO MUERTO DE LA COCINA 2
Un poco de aquello

MIEMBRO MUERTO DE LA COCINA 1
Un poco de esto

GRUPO DE LA COCINA
Es imposible errarle con la torta perfecta
Una boda, una boda
¡Tendremos una boda!

SOLDADOS

Huzzah! Huzzah! We're going to have a wedding.
 Hurray! A wedding! Hurray!
 Let's all give out a cheer cause the bride is getting
 married today! Hurray!
 One thing you can surely say is we will stand beside
 Until the end, we will defend our one and only
 bride.
 Our bride to be, our bride to be, our lovely Corpse
 Bride.
 Huzzah! Hurray! Huzzah! Hurray!
 The bride is getting married today.

GROUP

Oh! Here she comes, Oh look! It's her.

FEMALE GROUP

Ohhhhhh...the bride is here.
 She's waited for this day for many a year.
 For this day, for this day.
 Our hopes and our pride.
 The bride is here.
 Here comes the bride..our bride.
 For this day, for this day will last forever
 And all of her friends will work together.
 To make it the perfect day she's always dreamed.
 Our hopes and our pride.
 Our bride, our lovely bride.

GROUP

We're going to have a party like no-one has ever
 seen.
 The Living in the land above will not know where
 they've been.
 The land above..
 The party of..
 The Bride!
 Here comes the bride.
 On her glorious day of days.
 Up to the land of the Living to celebrate!

iHurra! iHurra! Tendremos una boda.
 iHurra! iUna boda! iHurra!
 Festejemos porque la novia se
 casará hoy. iHurra!
 Una cosa que podemos afirmar es que estaremos a
 su lado hasta el final. Defenderemos a nuestra
 única novia. Nuestra novia a casarse, novia a
 casarse, la bella novia cadáver
 iHurra! iHurra! iHurra! iHurra!
 La novia se casará hoy

GRUPO

iOh! Aquí viene. Miren, es ella

GRUPO FEMENINO

Ohh, la novia está aquí.
 Ha esperado este día por muchos años.
 Por este día, por este día.
 Nuestra esperanza y nuestro orgullo
 La novia está aquí.
 Aquí viene la novia, nuestra novia.
 Este día, este día durará por siempre
 Y todos sus amigos trabajarán juntos
 Para lograr que este sea el día que siempre soñó
 Nuestra esperanza y nuestro orgullo
 Nuestra novia, nuestra adorable novia

GRUPO

Vamos a tener una fiesta como nunca ha sido
 Vista
 Los Vivos de la tierra de arriba no sabrán a dónde
 han estado.
 La tierra de arriba..
 La fiesta de..
 ¡La novia!
 Aquí viene la novia.
 En su día más glorioso.
 ¡Vamos arriba a la tierra de los Vivos a celebrar!

© 2010 – Alice in Wonderland (Alicia en el País de las Maravillas)⁵¹⁵

ALICE

Oh, Alice, dear where have you been?
 So near, so far or in between?
 What have you heard, what have you seen?
 Alice, Alice, please, Alice

Oh, tell us are you big or small
 To try this one or try them all
 It's such a long, long way to fall
 Alice, Alice, oh, Alice

How can you know this way not that?
 You choose the door you choose the path
 Perhaps you should be coming back

ALICE

Oh, ¿Alice querida dónde has estado?
 ¿Tan cerca, tan lejos o tan en el medio?
 ¿Qué has oído, qué has visto?
 Alice, Alice, por favor, Alice

Oh, dinos: ¿eres grande o pequeña
 Para intentar ésta o intentar todas?
 Es una caída muy, muy larga
 Alice, Alice, oh, Alice

¿Cómo conoces este camino y no el otro?
 Eliges la puerta, eliges el camino
 Tal vez debas regresar

⁵¹⁵ Si bien no se trata de un musical, Danny Elfman le escribió una canción que se utiliza en el pasaje del mundo real a Wonderland.

another day, another day	Otro día, otro día
And nothing is quite what it seems You're dreaming. Are you dreaming, oh, Alice?	Y nada es lo que parece Estás soñando. ¿Estás soñando, oh, Alice?
Oh, how will you find your way? Oh, how will you find your way?	Oh, ¿cómo encontrarás tu camino? Oh, ¿cómo encontrarás tu camino?
There's no time for tears today. There's no time for tears today.	Hoy no hay tiempo para lágrimas Hoy no hay tiempo para lágrimas
So many doors, how did you choose? So much to gain so much to lose So many things got in your way No time today, no time today Be careful not to lose your head Remember what the dormouse said, Alice	Tantas puertas, ¿cómo elegiste? Hay tanto para ganar y tanto para perder Tantas cosas en tu camino Hoy no hay tiempo, hoy no hay tiempo. Ten cuidado de no perder tu cabeza Recuerda lo que dijo el lirón, Alice
Did someone pull you by the hand? How many miles to Wonderland? Please tell us so we'll understand Alice, Alice oh, Alice	¿Alguien te tiró de la mano? ¿Cuántas millas hay hasta Wonderland? Por favor, dínos para que entendamos Alice, Alice, oh, Alice

Listado de películas estrenadas en Argentina durante el 2012⁵¹⁶

- 🌀 **Misión imposible 4** (Mission: Impossible IV) – Estados Unidos
 🌀 Fecha de Estreno: 05 de Enero de 2012

- 🌀 **Alvin y las ardillas 3** (Alvin and the Chipmunks 3) - Estados Unidos
 🌀 Fecha de Estreno: 05 de Enero de 2012

- 🌀 **50/50** (50/50) – Estados Unidos
 🌀 Fecha de Estreno: 05 de Enero de 2012

- 🌀 **Un mundo seguro** (Un mundo seguro) - Argentina
 🌀 Fecha de Estreno: 05 de Enero de 2012

- 🌀 **Norberto apenas tarde** (Norberto apenas tarde) - Uruguay / Argentina
 🌀 Fecha de Estreno: 05 de Enero de 2012

- 🌀 **Intercambio de almas** (Cold souls) – Estados Unidos
 🌀 Fecha de Estreno: 05 de Enero de 2012

⁵¹⁶ Siendo un total de 354 entre las argentinas y extranjeras. Información de acuerdo a lo publicado por la página Cines Argentinos: <http://www.cinesargentinos.com.ar/estrenos/2012/>

- ⦿ **Las aventuras de Tintin** (The adventures of Tintin: The secret of the unicorn) – Estados Unidos
- ⦿ Fecha de Estreno: 05 de Enero de 2012

- ⦿ **Los Muppets (con la rana René)** (The Muppets) – Estados Unidos
- ⦿ Fecha de Estreno: 12 de Enero de 2012

- ⦿ **Agua y sal** (Agua y sal) - Argentina
- ⦿ Fecha de Estreno: 12 de Enero de 2012

- ⦿ **El extraño Sr. Horten** (O'Horten) – Alemania / Francia / Dinamarca
- ⦿ Fecha de Estreno: 12 de Enero de 2012

- ⦿ **La última noche de la humanidad** (The Darkest Hour) – Estados Unidos
- ⦿ Fecha de Estreno: 12 de Enero de 2012

- ⦿ **Historias cruzadas** (The help) – Estados Unidos
- ⦿ Fecha de Estreno: 12 de Enero de 2012

- ⦿ **Sherlock Holmes: juego de sombras** (Sherlock Holmes: A Game of Shadows) – Estados Unidos
- ⦿ Fecha de Estreno: 12 de Enero de 2012

- ⦿ **Domingo de ramos** (Domingo de ramos) - Argentina
- ⦿ Fecha de Estreno: 19 de Enero de 2012

- ⦿ **Secretos de estado** (The Ides of March) – Estados Unidos
- ⦿ Fecha de Estreno: 19 de Enero de 2012

- ⦿ **Robo en las alturas** (Tower heist) – Estados Unidos
- ⦿ Fecha de Estreno: 19 de Enero de 2012

- ⦿ **La chica del dragón tatuado** (The girl with the dragon tattoo) – Estados Unidos/Alemania
- ⦿ Fecha de Estreno: 19 de Enero de 2012

- ⦿ **El amor de Tony** (Angele et Tony) - Francia
- ⦿ Fecha de Estreno: 26 de Enero de 2012

- Ⓢ **Al borde del abismo** (Man on a Ledge) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 26 de Enero de 2012

- Ⓢ **J. Edgar** (J. Edgar) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 26 de Enero de 2012

- Ⓢ **SMO, el batallón olvidado** (SMO, el batallón olvidado) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 26 de Enero de 2012

- Ⓢ **Inmortales** (Immortals) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 26 de Enero de 2012

- Ⓢ **Peter Capusotto y sus 3Dimensiones** (Peter Capusotto y sus 3 dimensiones) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 26 de Enero de 2012

- Ⓢ **Viaje 2: La isla misteriosa** (Journey 2: The mysterious island) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 02 de Febrero de 2012

- Ⓢ **La dama de hierro** (The Iron Lady) – Francia / Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 02 de Febrero de 2012

- Ⓢ **Selkirk, el verdadero Robinson Crusoe** (Selkirk, el pirata) – Argentina / Chile / Uruguay
- Ⓢ Fecha de Estreno: 02 de Febrero de 2012

- Ⓢ **Que lo pague la noche** (Que lo pague la noche) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 02 de Febrero de 2012

- Ⓢ **Chacu** (Chacu) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 02 de Febrero de 2012

- Ⓢ **Moacir** (Moacir) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 02 de Febrero de 2012

- Ⓢ **Los descendientes** (The Descendants) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 02 de Febrero de 2012

- ⦿ **Don't think : The chemical brothers** (Don't think : The chemical brothers) – Reino Unido
- ⦿ Fecha de Estreno: 03 de Febrero de 2012

- ⦿ **La dama de negro** (The Woman in Black) – Reino Unido / Canadá
- ⦿ Fecha de Estreno: 09 de Febrero de 2012

- ⦿ **Penumbra** (Penumbra) - Argentina
- ⦿ Fecha de Estreno: 09 de Febrero de 2012

- ⦿ **El exterior** (El exterior) - Argentina
- ⦿ Fecha de Estreno: 09 de Febrero de 2012

- ⦿ **Hugo** (Hugo Cabret) – Estados Unidos
- ⦿ Fecha de Estreno: 09 de Febrero de 2012

- ⦿ **Yatasto** (Yatasto) - Argentina
- ⦿ Fecha de Estreno: 16 de Febrero de 2012

- ⦿ **Star Wars: Episodio I - Re estreno 3D** (Star Wars: Episode I - The phantom menace) – Estados Unidos
- ⦿ Fecha de Estreno: 16 de Febrero de 2012

- ⦿ **Jack y Jill** (Jack and Jill) – Estados Unidos
- ⦿ Fecha de Estreno: 16 de Febrero de 2012

- ⦿ **Caballo de guerra** (War Horse) – Estados Unidos
- ⦿ Fecha de Estreno: 16 de Febrero de 2012

- ⦿ **Mini espías 4** (Spy Kids 4: All the Time in the World) – Estados Unidos
- ⦿ Fecha de Estreno: 16 de Febrero de 2012

- ⦿ **El artista** (L'artiste) – Estados Unidos / Francia
- ⦿ Fecha de Estreno: 16 de Febrero de 2012

- ⦿ **Poder sin límites** (Chronicle) . Estados Unidos / Reino Unido
- ⦿ Fecha de Estreno: 23 de Febrero de 2012

- ⦿ **Con el diablo adentro** (The Devil Inside) – Estados Unidos

- Ⓢ Fecha de Estreno: 23 de Febrero de 2012

- Ⓢ **El topo** (Tinker, Tailor, Soldier, Spy) – Alemania / Francia / Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 23 de Febrero de 2012

- Ⓢ **Tan fuerte y tan cerca** (Extremely Loud and Incredibly Close) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 23 de Febrero de 2012

- Ⓢ **Novias, madrinas, 15 años** (Novias, madrinas, 15 años) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 23 de Febrero de 2012

- Ⓢ **La carrera del animal** (La carrera del animal) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 23 de Febrero de 2012

- Ⓢ **Inframundo: El despertar** (Underworld 4) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 01 de Marzo de 2012

- Ⓢ **Amor por siempre** (A Little Bit Of Heaven) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 01 de Marzo de 2012

- Ⓢ **Drive** (Drive) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 01 de Marzo de 2012

- Ⓢ **Sólo por dinero** (One for the money) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 01 de Marzo de 2012

- Ⓢ **Centro** (Centro) – Argentina / Alemania / España
- Ⓢ Fecha de Estreno: 01 de Marzo de 2012

- Ⓢ **John Carter: entre dos mundos** (John Carter of Mars) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 08 de Marzo de 2012

- Ⓢ **Un dios salvaje** (Carnage) – Alemania / España / Francia
- Ⓢ Fecha de Estreno: 08 de Marzo de 2012

- Ⓢ **¡Esto es guerra!** (This Means War) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 15 de Marzo de 2012

- Ⓢ **Proyecto X** (Project X) – Estados Unidos
Ⓢ Fecha de Estreno: 15 de Marzo de 2012
- Ⓢ **El precio de la codicia** (Margin call) – Estados Unidos
Ⓢ Fecha de Estreno: 15 de Marzo de 2012
- Ⓢ **Ghost Rider 2** (Ghost Rider 2) – Estados Unidos
Ⓢ Fecha de Estreno: 15 de Marzo de 2012
- Ⓢ **Dormir al sol** (Dormir al sol) - Argentina
Ⓢ Fecha de Estreno: 15 de Marzo de 2012
- Ⓢ **Enter the void** (Enter the void) – Alemania / Francia / Italia
Ⓢ Fecha de Estreno: 15 de Marzo de 2012
- Ⓢ **Memoria para reincidentes** (Memoria para reincidentes) - Argentina
Ⓢ Fecha de Estreno: 15 de Marzo de 2012
- Ⓢ **Las muchachas** (Las muchachas) - Argentina
Ⓢ Fecha de Estreno: 15 de Marzo de 2012
- Ⓢ **La memoria del muerto** (La memoria del muerto) - Argentina
Ⓢ Fecha de Estreno: 21 de Marzo de 2012
- Ⓢ **Los juegos del hambre** (The Hunger Games) – Estados Unidos
Ⓢ Fecha de Estreno: 22 de Marzo de 2012
- Ⓢ **El vagoneta en el mundo del cine** (El vagoneta) - Argentina
Ⓢ Fecha de Estreno: 22 de Marzo de 2012
- Ⓢ **El mal del sueño** (Schlafkrankheit) – Alemania / Francia / Holanda
Ⓢ Fecha de Estreno: 22 de Marzo de 2012
- Ⓢ **Protegiendo al enemigo** (Safe house) – Estados Unidos
Ⓢ Fecha de Estreno: 22 de Marzo de 2012

- Ⓢ **El guardia** (The Guard) - Irlanda
- Ⓢ Fecha de Estreno: 22 de Marzo de 2012

- Ⓢ **Romeo y Julieta** (Romeo y Julieta) - Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 22 de Marzo de 2012

- Ⓢ **Buen Pastor, una fuga de mujeres** (Buen Pastor, una fuga de mujeres) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 22 de Marzo de 2012

- Ⓢ **Fotos de familia** (Fotos de familia) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 22 de Marzo de 2012

- Ⓢ **El Lórax: en busca de la tréfila perdida** (Dr Seuss The lorax) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 29 de Marzo de 2012

- Ⓢ **Furia de titanes 2** (Wrath of the titans 3D) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 29 de Marzo de 2012

- Ⓢ **La sal de la vida** (Gianni e le Donne) - Italia
- Ⓢ Fecha de Estreno: 29 de Marzo de 2012

- Ⓢ **La suerte en tus manos** (La suerte en tus manos) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 29 de Marzo de 2012

- Ⓢ **Un método peligroso** (A dangerous method) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 29 de Marzo de 2012

- Ⓢ **Tiempos menos modernos** (Tiempos menos modernos) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 29 de Marzo de 2012

- Ⓢ **Plaga Zombie: revolución tóxica** (Plaga Zombie: revolución tóxica) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 30 de Marzo de 2012

- Ⓢ **Espejito, espejito** (Mirror Mirror) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 05 de Abril de 2012

- Ⓢ **Tenemos que hablar de Kevin** (We need to talk about Kevin) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 05 de Abril de 2012

- Ⓢ **El conspirador** (The conspirator) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 05 de Abril de 2012

- Ⓢ **Reus** (Reus) – Brasil / Uruguay
- Ⓢ Fecha de Estreno: 05 de Abril de 2012

- Ⓢ **Vicentico: Sólo un momento** (Vicentico: Sólo un momento) – Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 05 de Abril de 2012

- Ⓢ **El príncipe del desierto** (Black Gold) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 05 de Abril de 2012

- Ⓢ **Nosotras sin mamá** (Nosotras sin mamá) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 05 de Abril de 2012

- Ⓢ **Extraños en la noche** (Extraños en la noche) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 05 de Abril de 2012

- Ⓢ **American Pie: el reencuentro** (American Reunion) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 12 de Abril de 2012

- Ⓢ **El líder** (The Grey) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 12 de Abril de 2012

- Ⓢ **Las mujeres del 6° piso** (Les Femmes du 6e étage) - Francia
- Ⓢ Fecha de Estreno: 12 de Abril de 2012

- Ⓢ **Industria Argentina, la fábrica es para los que trabajan** (Industria Argentina, la fábrica es para los que trabajan) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 12 de Abril de 2012

- Ⓢ **Tupac Amaru, algo está cambiando** (Tupac Amaru, algo está cambiando) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 12 de Abril de 2012

- Ⓢ **Rigoletto** (Rigoletto) – Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 17 de Abril de 2012

- Ⓢ **El provocador, primeiro filme en portuguol** (El provocador, primeiro filme en portuguol) – Argentina / Brasil
- Ⓢ Fecha de Estreno: 19 de Abril de 2012

- Ⓢ **[REC] 3 Génesis** ([REC] 3 Génesis) - España
- Ⓢ Fecha de Estreno: 19 de Abril de 2012

- Ⓢ **12 horas** (Gone) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 19 de Abril de 2012

- Ⓢ **El pozo** (El pozo) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 19 de Abril de 2012

- Ⓢ **Diario de un seductor** (The Rum Diary) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 19 de Abril de 2012

- Ⓢ **Piratas! una loca aventura** (The Pirates!) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 19 de Abril de 2012

- Ⓢ **El mal del sauce** (El mal del sauce) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 19 de Abril de 2012

- Ⓢ **Madam Butterfly** (Madame Butterfly) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 20 de Abril de 2012

- Ⓢ **Los vengadores** (The avengers) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 26 de Abril de 2012

- Ⓢ **El último Elvis** (El último Elvis) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 26 de Abril de 2012

- Ⓢ **Darío Santillán, la dignidad rebelde** (Darío Santillán, la dignidad rebelde) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 26 de Abril de 2012

- Ⓢ **La fuente de las mujeres** (La source des femmes) - Francia

- 📍 Fecha de Estreno: 26 de Abril de 2012
- 📍 **Shame: sin reservas** (Shame) – Reino Unido
📍 Fecha de Estreno: 26 de Abril de 2012
- 📍 **Pie de página** (Hearat Shulayim) - Israel
📍 Fecha de Estreno: 26 de Abril de 2012
- 📍 **Cuando te encuentre** (The Lucky One) – Estados Unidos
📍 Fecha de Estreno: 03 de Mayo de 2012
- 📍 **Comando especial** (21 Jump Street) – Estados Unidos
📍 Fecha de Estreno: 03 de Mayo de 2012
- 📍 **Anima Buenos Aires** (Anima Buenos Aires) - Argentina
📍 Fecha de Estreno: 03 de Mayo de 2012
- 📍 **La separación** (A separation) - Irán
📍 Fecha de Estreno: 03 de Mayo de 2012
- 📍 **Música campesina** (Música Campesina) – Estados Unidos / Chile
📍 Fecha de Estreno: 03 de Mayo de 2012
- 📍 **75 habitantes, 20 casas, 300 vacas** (75 habitantes, 20 casas, 300 vacas) - Argentina
📍 Fecha de Estreno: 03 de Mayo de 2012
- 📍 **El campo** (El campo) - Argentina
📍 Fecha de Estreno: 03 de Mayo de 2012
- 📍 **Luján** (Luján) - Argentina
📍 Fecha de Estreno: 03 de Mayo de 2012
- 📍 **El fantasma de la ópera** (Phantom of the opera) – Reino Unido
📍 Fecha de Estreno: 04 de Mayo de 2012
- 📍 **La sombra azul** (La sombra azul) - Argentina
📍 Fecha de Estreno: 07 de Mayo de 2012

- Ⓢ **Battleship: Batalla naval** (Battleship) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 10 de Mayo de 2012

- Ⓢ **35 Rhums** (35 Rhums) – Alemania / Francia
- Ⓢ Fecha de Estreno: 10 de Mayo de 2012

- Ⓢ **Essential Killing** (Essential Killing) – Hungría / Irlanda / Noruega / Polonia
- Ⓢ Fecha de Estreno: 10 de Mayo de 2012

- Ⓢ **No te enamores de mi** (No te enamores de mi) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 10 de Mayo de 2012

- Ⓢ **Votos de amor** (The vow) – Estados Unidos / Francia / Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 10 de Mayo de 2012

- Ⓢ **Los actos cotidianos** (Los actos cotidianos) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 10 de Mayo de 2012

- Ⓢ **La bella y la bestia** (Beauty and the Beast) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 10 de Mayo de 2012

- Ⓢ **La fille mal gardée** (La fille mal gardée) – Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 16 de Mayo de 2012

- Ⓢ **Elefante blanco** (Villa) – Argentina / España / Francia
- Ⓢ Fecha de Estreno: 17 de Mayo de 2012

- Ⓢ **Los padrinos de la boda** (A Few Best Men) – Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 17 de Mayo de 2012

- Ⓢ **La revolución es un sueño eterno** (La revolución es un sueño eterno) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 17 de Mayo de 2012

- Ⓢ **Misión secreta** (The Double) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 17 de Mayo de 2012

- Ⓢ **Bichos criollos, el documental de Argentinos Juniors** (Bichos criollos, el documental de Argentinos Jrs) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 17 de Mayo de 2012

- Ⓢ **Al final la vida sigue, igual** (Al final la vida sigue, igual) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 17 de Mayo de 2012

- Ⓢ **Love Never Dies** (Love Never Dies) – Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 19 de Mayo de 2012

- Ⓢ **Hombres de negro 3** (Men in Black 3) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 24 de Mayo de 2012

- Ⓢ **Pecados** (Pecados) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 24 de Mayo de 2012

- Ⓢ **El puerto** (Le Havre) – Alemania / Francia / Finlandia
- Ⓢ Fecha de Estreno: 24 de Mayo de 2012

- Ⓢ **El exótico Hotel Marigold** (The Best Exotic Marigold Hotel) – Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 24 de Mayo de 2012

- Ⓢ **Una cita, una fiesta y un gato negro** (Una cita, una fiesta y un gato negro) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 24 de Mayo de 2012

- Ⓢ **Blancanieves y el cazador** (Snow White and the Huntsman) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 31 de Mayo de 2012

- Ⓢ **Abrir puertas y ventanas** (Abrir puertas y ventanas) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 31 de Mayo de 2012

- Ⓢ **Putos peronistas, cumbia del sentimiento** (Putos peronistas, cumbia del sentimiento) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 31 de Mayo de 2012

- Ⓢ **Faithless: Pasando el bastón** (Faithless) – Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 01 de Junio de 2012

- Ⓢ **Madagascar 3: Los fugitivos** (Madagascar 3) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 07 de Junio de 2012

- Ⓢ **El cuervo** (The Raven) – Estados Unidos / España / Hungría
- Ⓢ Fecha de Estreno: 07 de Junio de 2012

- Ⓢ **Acorralados** (Acorralados) – Argentina / España
- Ⓢ Fecha de Estreno: 07 de Junio de 2012

- Ⓢ **Mi semana con Marilyn** (My week with Marilyn) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 07 de Junio de 2012

- Ⓢ **Accidentes gloriosos** (Accidentes gloriosos) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 07 de Junio de 2012

- Ⓢ **En el futuro** (En el futuro) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 07 de Junio de 2012

- Ⓢ **Los amores imaginarios** (Les amours imaginaires) - Canadá
- Ⓢ Fecha de Estreno: 07 de Junio de 2012

- Ⓢ **Úteros: una mirada sobre Elsa Pavón** (Úteros: una mirada sobre Elsa Pavón) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 07 de Junio de 2012

- Ⓢ **Prometeo** (Prometheus) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 14 de Junio de 2012

- Ⓢ **La traición** (Haywire) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 14 de Junio de 2012

- Ⓢ **Parapolicial negro** (Parapolicial negro) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 14 de Junio de 2012

- Ⓢ **Fuera de juego** (Fuera de juego) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 14 de Junio de 2012

- Ⓢ **Desmadre** (Desmadre) - Argentina

- 🌀 Fecha de Estreno: 14 de Junio de 2012

- 🌀 **Habano y cigarrillos** (Habano y cigarrillos) - Argentina
- 🌀 Fecha de Estreno: 14 de Junio de 2012

- 🌀 **Chimpancés** (Chimpanzee) – Estados Unidos
- 🌀 Fecha de Estreno: 14 de Junio de 2012

- 🌀 **El secreto de Albert Nobbs** (Albert Nobbs) – Reino Unido / Irlanda
- 🌀 Fecha de Estreno: 14 de Junio de 2012

- 🌀 **Sombras tenebrosas** (Dark Shadows) – Estados Unidos
- 🌀 Fecha de Estreno: 21 de Junio de 2012

- 🌀 **Un amor imposible** (Salmon Fishing in the Yemen) – Reino Unido
- 🌀 Fecha de Estreno: 21 de Junio de 2012

- 🌀 **Un suceso feliz** (Un heureux événement) - Francia
- 🌀 Fecha de Estreno: 21 de Junio de 2012

- 🌀 **La plegaria del vidente** (La plegaria del vidente) - Argentina
- 🌀 Fecha de Estreno: **21 de Junio de 2012**

- 🌀 **El espacio entre los dos** (El espacio entre los dos) - Argentina
- 🌀 Fecha de Estreno: 21 de Junio de 2012

- 🌀 **La era de hielo 4** (Ice Age: Continental Drift) – Estados Unidos
- 🌀 Fecha de Estreno: 28 de Junio de 2012

- 🌀 **Las voces** (Las voces) - Argentina
- 🌀 Fecha de Estreno: 28 de Junio de 2012

- 🌀 **A Roma con amor** (To Rome With Love) – Estados Unidos / España / Italia
- 🌀 Fecha de Estreno: 28 de Junio de 2012

- 🌀 **Cómplices** (Cómplices) – Francia / Suiza
- 🌀 Fecha de Estreno: 28 de Junio de 2012

- ⊗ **Tres (2012)** (Tres) – Argentina / Uruguay / Chile / Alemania
- ⊗ Fecha de Estreno: 05 de Julio de 2012

- ⊗ **El sorprendente Hombre araña** (The amazing Spiderman) – Estados Unidos
- ⊗ Fecha de Estreno: 05 de Julio de 2012

- ⊗ **El camino** (The Way) – Estados Unidos
- ⊗ Fecha de Estreno: 05 de Julio de 2012

- ⊗ **Pompeya** (Pompeya) - Argentina
- ⊗ Fecha de Estreno: 05 de Julio de 2012

- ⊗ **El chico de la bicicleta** (Le gamin au vélo) – Francia / Italia / Bélgica
- ⊗ Fecha de Estreno: 05 de Julio de 2012

- ⊗ **Tierra de los padres** (Tierra de los padres) - Argentina
- ⊗ Fecha de Estreno: 05 de Julio de 2012

- ⊗ **El gran río** (El gran río) - Argentina
- ⊗ Fecha de Estreno: 05 de Julio de 2012

- ⊗ **TV Utopía** (TV Utopía) - Argentina
- ⊗ Fecha de Estreno: 05 de Julio de 2012

- ⊗ **Malón** (Malón) - Argentina
- ⊗ Fecha de Estreno: 05 de Julio de 2012

- ⊗ **Flores del mal** (Fleurs du mal) - Francia
- ⊗ Fecha de Estreno: 05 de Julio de 2012

- ⊗ **Valiente** (Brave) – Estados Unidos
- ⊗ Fecha de Estreno: 12 de Julio de 2012

- ⊗ **Plan perfecto** (Friends With Kids) – Estados Unidos
- ⊗ Fecha de Estreno: 12 de Julio de 2012

- ⦿ **Figuras de guerra** (Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre)) - Francia
- ⦿ Fecha de Estreno: 12 de Julio de 2012

- ⦿ **Arrieros** (Arrieros) – Chile/Argentina
- ⦿ Fecha de Estreno: 12 de Julio de 2012

- ⦿ **Donde habita el diablo** (Emergo) - España
- ⦿ Fecha de Estreno: 12 de Julio de 2012

- ⦿ **Soledad y Languirucho** (Soledad y Languirucho) - Argentina
- ⦿ Fecha de Estreno: 12 de Julio de 2012

- ⦿ **Los tres chiflados** (The Three Stooges) – Estados Unidos
- ⦿ Fecha de Estreno: 19 de Julio de 2012

- ⦿ **El dictador** (The dictator) – Estados Unidos
- ⦿ Fecha de Estreno: 19 de Julio de 2012

- ⦿ **Nicaragua...el sueño de una generación** (Nicaragua... el sueño de una generación) - Argentina
- ⦿ Fecha de Estreno: 19 de Julio de 2012

- ⦿ **Tilva Ros** (Tilva Rosh) - Serbia
- ⦿ Fecha de Estreno: 19 de Julio de 2012

- ⦿ **Batman: el caballero de la noche asciende** (Batman: The Dark Knight Rises) – Estados Unidos /Rei no Unido
- ⦿ Fecha de Estreno: 26 de Julio de 2012

- ⦿ **Gabi on the roof in July** (Gabi on the roof in July) – Estados Unidos
- ⦿ Fecha de Estreno: 26 de Julio de 2012

- ⦿ **El silencio del puente** (El silencio del puente) - Argentina
- ⦿ Fecha de Estreno: 26 de Julio de 2012

- ⦿ **Todo queda en familia** (Neka ostane medju nama) - Serbia
- ⦿ Fecha de Estreno: 26 de Julio de 2012

- Ⓢ **Amigos intocables** (Intouchables (Francia)) - Francia
- Ⓢ Fecha de Estreno: 02 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Atraco** (El Atraco) - España
- Ⓢ Fecha de Estreno: 02 de Agosto de 2012

- Ⓢ **El sol** (El sol) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 02 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Terror en Chernobyl** (Chernobyl Diaries) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 02 de Agosto de 2012

- Ⓢ **El camino del vino** (El camino del vino) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 02 de Agosto de 2012

- Ⓢ **El vengador del futuro** (Total recall) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 09 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Cuentas del alma. Confesiones de una guerrillera** (Cuentas del alma. Confesiones de una guerrillera) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 09 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Rehén de ilusiones** (Rehen de ilusiones) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 09 de Agosto de 2012

- Ⓢ **El otro fútbol** (El otro fútbol) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 09 de Agosto de 2012

- Ⓢ **La fuerza del amor** (The lady) - Francia
- Ⓢ Fecha de Estreno: 09 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Abraham Lincoln: Cazador de vampiros** (Abraham Lincoln: Vampire Hunter) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 09 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Waste Land** (Waste Land) – Brasil /Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 14 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Buenas noches, España** (Buenas noches, España) - España
- Ⓢ Fecha de Estreno: 14 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Los indestructibles 2** (The Expendables 2) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 16 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Dos más dos** (2 + 2) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 16 de Agosto de 2012

- Ⓢ **La era del rock** (Rock of ages) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 16 de Agosto de 2012

- Ⓢ **El molino y la cruz** (The mill and the cross) – Suecia / Polonia
- Ⓢ Fecha de Estreno: 16 de Agosto de 2012

- Ⓢ **La despedida** (La despedida) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 23 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Los guerreros de la luz** (Los guerreros de la luz) - México
- Ⓢ Fecha de Estreno: 23 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Hombre bebiendo luz** (Hombre bebiendo luz) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 23 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Historias que sólo existen al ser recordadas** (Historias que so existem quando lembradas) - Brasil
- Ⓢ Fecha de Estreno: 23 de Agosto de 2012

- Ⓢ **El lago de los cisnes** (Swan Lake) – Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 23 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Cuando los chanchos vuelen** (Le cochon de Gaza) – Francia / Bélgica
- Ⓢ Fecha de Estreno: 23 de Agosto de 2012

- Ⓢ **El legado de Bourne** (The Bourne Legacy) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 23 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Tinkerbell: El secreto de las hadas** (Tinker Bell and the secret of wings) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 23 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Básicamente un pozo** (Básicamente un pozo) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 25 de Agosto de 2012

- Ⓢ **The Hive** – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 30 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Fuera de Satán** (Hors Satan) - Francia
- Ⓢ Fecha de Estreno: 30 de Agosto de 2012

- Ⓢ **La máquina que hace estrellas** (La máquina que hace estrellas) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 30 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Posesión satánica** (The Possession) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 30 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Vacaciones explosivas** (Get the Gringo) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 30 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Todos tenemos un plan** (Todos tenemos un plan) – Argentina / España
- Ⓢ Fecha de Estreno: 30 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Elles** (Elles) - Francia
- Ⓢ Fecha de Estreno: 30 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Fatboy Slim: Live From the Big Beach Boutique** (Fatboy Slim: Live From the Big Beach Boutique) – Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 31 de Agosto de 2012

- Ⓢ **Lone Survivor** – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 06 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Ted** (Ted) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 06 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Nosilataj. La Belleza** (Nosilataj. La Belleza) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 06 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **¡Vivan las antípodas!** (¡Vivan las antípodas!) – Holanda / Chile / Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 06 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **360** (360) – Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 06 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Mientras duermes** (Mientras duermes) - España
- Ⓢ Fecha de Estreno: 06 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **La pelea de mi vida** (La pelea de mi vida) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 06 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Vrindavana** (Vrindavana) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 06 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Diseño tras las rejas** (Diseño tras las rejas) - España
- Ⓢ Fecha de Estreno: 06 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **El circuito de Roman** (El circuito de Roman) – Chile / Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 06 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Sal (2012)** (Sal) – Chile / Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 06 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **El código del miedo** (Safe) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 06 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Papirosen** (Papirosen) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 07 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **¿Qué voy a hacer con mi marido?** (Hope Springs) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 13 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **El periodista** (El periodista) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 13 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **El etnógrafo** (El etnógrafo) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 13 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Topos** (Topos) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 13 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Salvajes** (Savages) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 13 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **La aparición** (The Apparition) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 13 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **La cola** (La cola) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 13 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Europa Report** – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 20 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Por el camino** (Por el camino) - Uruguay
- Ⓢ Fecha de Estreno: 20 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Maradona, médico de la selva** (Maradona, médico de la selva) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 20 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Tournée** (Tournée) - Francia
- Ⓢ Fecha de Estreno: 20 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Ruby, la chica de mis sueños** (Ruby Sparks) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 20 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Hungarian Rhapsody: Queen Live In Budapest '86** (Hungarian Rhapsody: Queen Live In Budapest '86) – Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 20 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Buscando un amigo para el fin del mundo** (Seeking a Friend for the End of the World) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 20 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **El mensajero** (El mensajero) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 20 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **El cielo elegido** (El cielo elegido) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 20 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **La casa del miedo** (Silent House) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 20 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Infancia clandestina** (Infancia clandestina) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 20 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Resident Evil 5: La venganza** (Resident evil: Retribution) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 27 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Nocturnos** (Nocturnos) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 27 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Cacería implacable** (Headhunters) - Alemania
- Ⓢ Fecha de Estreno: 27 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **La casa de al lado** (House at the End of the Street) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 27 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Días de vinilo** (Todo lo que necesitas es amor) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 27 de Septiembre de 2012

- Ⓢ **Búsqueda implacable 2** (Taken 2) - Francia
- Ⓢ Fecha de Estreno: 04 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Schafhaus, casa de ovejas** (Schafhaus, casa de ovejas) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 04 de Octubre de 2012
- Ⓢ **Hotel Transylvania** (Hotel Transylvania) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 04 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Los salvajes** (Los salvajes) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 04 de Octubre de 2012

- Ⓢ **La araña vampiro** (La araña vampiro) - Argentina

- Ⓢ Fecha de Estreno: 04 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Vuelven** (Vuelven) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 04 de Octubre de 2012
- Ⓢ **Company** (Company) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 04 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Clase media** (Clase media) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 04 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Montenegro** (Montenegro) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 04 de Octubre de 2012

- Ⓢ **El amigo alemán** (El amigo alemán) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 04 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Cornelia frente al espejo** (Cornelia frente al espejo) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 04 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Ancianas muertas** (Ancianas muertas) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 04 de Octubre de 2012

- Ⓢ **El legado de Perón** (El legado de Perón) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 11 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Cambio de planes** (Maktub) – Argentina / España
- Ⓢ Fecha de Estreno: 11 de Octubre de 2012

- Ⓢ **La cacería** (La cacería) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 11 de Octubre de 2012

- Ⓢ **El día que cambió la historia** (El día que cambió la historia) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 11 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Luces rojas** (Red Lights) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 11 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Looper: asesinos del futuro** (Looper) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 11 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Dredd** (Dredd) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 11 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Casablanca** (Casablanca) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 11 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Argo** (Argo) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 18 de Octubre de 2012

- Ⓢ **El notificador** (El notificador) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 18 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Errantes** (Errantes) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 18 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Las mujeres llegan tarde** (Las mujeres llegan tarde) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 18 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Actividad paranormal 4** (Paranormal activity 4) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 18 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Alumbrando en la oscuridad** (Alumbrando en la oscuridad) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 18 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Un reino bajo la luna** (Moonrise Kingdom) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 18 de Octubre de 2012

- Ⓢ **El lago de los cisnes (ROH)** (Swan Lake) – Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 23 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Paranorman** (Paranorman) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 25 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Masterplan** (Masterplan) – Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 25 de Octubre de 2012

- Ⓢ **El círculo** (El círculo) – Uruguay / Chile / Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 25 de Octubre de 2012

- Ⓢ **La Caracas** (La Caracas) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 25 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Rawson** (Rawson) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 25 de Octubre de 2012

- Ⓢ **La llamada** (La llamada) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 25 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Histeria** (Hysteria) – Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 25 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Sinister** (Sinister) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 25 de Octubre de 2012

- Ⓢ **Porfirio** (Porfirio) – Uruguay / Colombia / España / Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 01 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **El sexo de las madres** (El sexo de las madres) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 01 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Y ahora adónde vamos?** (Et maintenant, on va où?) – Francia / Egipto
- Ⓢ Fecha de Estreno: 01 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Locos por los votos** (The Campaign) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 01 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Frankenweenie** (Frankenweenie) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 01 de Noviembre de 2012
- Ⓢ

- Ⓢ **Operación Skyfall** (Skyfall) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 01 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Sibila** (Sibila) – Chile / España
- Ⓢ Fecha de Estreno: 01 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Led Zeppelin** (Led Zeppelin) – Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 08 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **La casa** (La casa) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 08 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Cosmópolis** (Cosmopolis) – Portugal / Canadá
- Ⓢ Fecha de Estreno: 08 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Bel Ami** (Bel Ami) – Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 08 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Otro corazón** (Otro corazón) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 08 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Ni un hombre más** (Ni un hombre más)- Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 08 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Otros silencios** (Otros silencios) – Argentina/Canadá
- Ⓢ Fecha de Estreno: 08 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Coldplay Live 2012** (Coldplay Live 2012) – Estados Unidos / Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 13 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Amanecer - Parte 2** (The Twilight Saga: Breaking Dawn) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 15 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Días de pesca** (Días de pesca) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 15 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Amor a mares** (Amor a mares) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 15 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **De los barrios, arte** (De los barrios, arte) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 15 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Un amor de película** (Hostias) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 15 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **El origen de los guardianes** (Rise of the guardians) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 22 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **El ministro** (L'exercice de l'État) - Francia
- Ⓢ Fecha de Estreno: 22 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Ningún amor es perfecto** (Ningun amor es perfecto) – España / Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 22 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Néstor Kirchner, la película** (Néstor Kirchner, la película) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 22 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Curvas de la vida** (Trouble with the curve) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 22 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Juegos de muerte** (The Collection) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 29 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Step Up Revolución 3D** (Step Up 4) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 29 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Siete psicópatas** (Seven Psychopaths) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 29 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Las malas intenciones** (Las malas intenciones) – Argentina / Perú / Francia
- Ⓢ Fecha de Estreno: 29 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **El décimo infierno** (El décimo infierno) – Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 29 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Zuloak** (Zuloak) - España
- Ⓢ Fecha de Estreno: 29 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **El impenetrable** (El impenetrable) – Argentina / Francia
- Ⓢ Fecha de Estreno: 29 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Gricel** (Gricel) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 29 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Dulce de leche** (Dulce de leche) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 29 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Las chicas de la banda** (Meisjes) – Bélgica
- Ⓢ Fecha de Estreno: 29 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Las ventajas de ser invisible** (The Perks of Being a Wallflower) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 29 de Noviembre de 2012

- Ⓢ **Matalos suavemente** (Cogan's Trade) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 06 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **Elsa y su ballet** (Elsa y su ballet) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 06 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **Blackie: una vida en blanco y negro** (Blackie: una vida en blanco y negro) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: **06 de Diciembre de 2012**

- Ⓢ **Diez veces venceremos** (Diez veces venceremos) – Chile / Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 06 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **7 días en la Habana** (7 días en la Habana) – Francia / España
- Ⓢ Fecha de Estreno: 06 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **Una mujer sucede** (Una mujer sucede) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 06 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **Diablo** (Diablo) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 06 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **La inocencia de la araña** (La inocencia de la araña) – Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 06 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **Despedida de soltera** (Bachelorette) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 06 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **El hobbit** (The hobbit) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 13 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **El cascanueces** (The nutcracker) – Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 13 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **El romance del siglo** (W.E.) – Reino Unido
- Ⓢ Fecha de Estreno: 13 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **Boxeo Constitución** (Boxeo Constitución) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 13 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **Uno** (Uno) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 13 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **Los ilegales** (Lawless) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 13 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **La delicadeza** (La délicatesse) - Francia
- Ⓢ Fecha de Estreno: 13 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **Tengo ganas de ti** (Tengo ganas de ti) - España
- Ⓢ Fecha de Estreno: 20 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **Civilización** (Civilización) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 20 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **Fausto** (Faust) - Rusia
- Ⓢ Fecha de Estreno: 20 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **Piñon Fijo y la magia de la música** (Piñon Fijo y la magia de la música) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 27 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **Marley** (Marley) – Estados Unidos
- Ⓢ Fecha de Estreno: 27 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **La sublevación** (La sublevación) - Argentina
- Ⓢ Fecha de Estreno: 29 de Diciembre de 2012

- Ⓢ **Il trittico** (Il trittico) – Reino Unido

📍 Fecha de Estreno: 31 de Diciembre de 2012

