



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# De la reclusión a la inclusión

## La problemática de la otredad en la filmografía de Tim Burton (1988-2005)

Autor:

Veliz, Mariano

Tutor:

Panesi, Jorge

2009

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso.

Posgrado

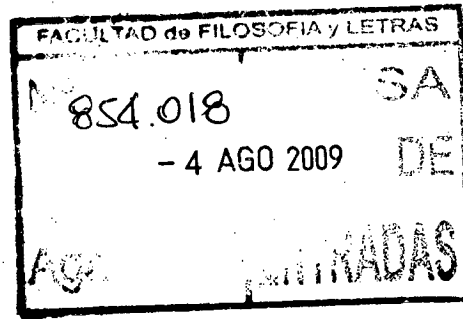


**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis  
16.8.22

Tesis 16.8.22



**Universidad de Buenos Aires**

**Maestría en Análisis del Discurso**

**Tesis**

**Director: Dr. Jorge Panesi**

**Mariano Veliz**

*De la reclusión a la inclusión.  
La problemática de la otredad en la filmografía de  
Tim Burton (1988-2005)*

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

## Introducción

La problemática de la otredad constituye una de las preocupaciones centrales de la sociedad contemporánea. Si bien las reflexiones sobre ésta articularon la historia de la filosofía y configuraron otros campos (la literatura, las artes plásticas y el teatro, además de disciplinas como la antropología y teorías como el psicoanálisis), el siglo XX la convirtió en uno de sus principales puntos de interés. El incremento de los flujos de intercambio entre distintas culturas y naciones; la interacción promovida por los medios de comunicación y los conflictos suscitados por la distribución geopolítica mundial son algunos de los factores que propiciaron la necesidad de indagar, cada vez con mayor profundidad, en los mecanismos a través de los cuales se conforma el complejo vínculo entre lo otro y lo mismo.

La otredad fue abordada, también, a partir de la postulación de su carácter representativo. Desde comienzos del siglo XX, en una era pródiga en la generación de representaciones, se cuestionó cuáles eran las formas válidas de representar la otredad. Algunas aproximaciones, como la propuesta por Edward Said y la *teoría poscolonial*, intentaron develar la importancia asignada socialmente a las representaciones de la otredad. Estos acercamientos se orientaron a profundizar el análisis de los vínculos establecidos entre las prácticas representativas y la desigual distribución del poder (político, económico, simbólico). La representación de la otredad empezó a ser percibida en su estrecha imbricación con la estructura social en la cual se producía.

Finalmente, entre las representaciones de la otredad, se destaca el valor detentado por las realizadas dentro del campo de los discursos audiovisuales. La primacía de éstos en la circulación de bienes simbólicos en la actualidad no puede desestimarse. Por ello, resulta necesario desarrollar instrumentos que permitan reflexionar acerca de las representaciones propuestas y de los procedimientos y recursos a través de los cuales éstas se configuran. En un universo atravesado por imágenes y sonidos en los que se problematiza, de diversa manera, la relación entre lo mismo y lo otro, no puede ignorarse el valor de llevar a cabo un análisis de éstas.

Por este motivo, y a partir del reconocimiento de este estado de situación, es posible tomar como eje de análisis la filmografía de un autor. En este caso, se trata de Tim Burton, uno de los realizadores más consagrados del campo cinematográfico contemporáneo de los Estados Unidos. Su filmografía se caracteriza por la construcción de universos en los que proliferan diversas figuras de la otredad. Sin embargo, a pesar de los múltiples trabajos analíticos dedicados a su producción, el abordaje más frecuente consiste en sostener que su obra se sustenta en una concepción homogénea y unívoca de la otredad. Por el contrario, uno de los objetivos de esta tesis apunta al señalamiento del carácter disruptivo de este *corpus*. En lugar de conservar una mirada uniformadora de los films, se intentará proponer una atención minuciosa tanto a las discrepancias como a las semejanzas.

Por ello, la tesis plantea la posibilidad de señalar la aparición de dos etapas distintas en la filmografía de este autor. Cada una de éstas recurre a procedimientos distintos para proponer igualmente distintas representaciones de la otredad. La irrupción de constantes y sistemáticas desviaciones en el interior de la filmografía permite analizarla a partir de sus propios desplazamientos. El título de la tesis intenta dar cuenta de este proceso de transformación. En lugar de buscar sólo las conservaciones y repeticiones, procedimiento consuetudinario en la *política de los autores*, en este caso el interés se orientará a la búsqueda de grietas y hendiduras en la superficie supuestamente lisa y compacta de este *corpus*. El primer film analizado fue realizado en 1988 y el último se estrenó en 2005. La tesis se plantea, entre otros objetivos, un análisis de las modificaciones operadas a lo largo de esos años.

La tesis se divide en tres partes. La primera introduce un abordaje teórico de algunas categorías fundamentales para pensar estas problemáticas. El primer capítulo intenta descifrar la relación que se establece entre la otredad y la representación. Para hacerlo, se tienen en cuenta algunas de las concepciones más esclarecedoras sobre la otredad, como las planteadas por Emmanuel Levinas y Jacques Derrida. Al mismo tiempo, se plantea un acercamiento a esta noción a través de su vínculo con la representación. El segundo capítulo se centra en la indagación de los recursos que articula el discurso cinematográfico para pensar la otredad. Allí se sostiene que los dos criterios que permiten pensar la potencialidad del discurso cinematográfico para representar la otredad son la construcción del espacio y la configuración del punto de vista. El tercer capítulo se focaliza en la problemática del *autor*. Su intención es



analizar esta figura e interrogar de qué manera puede relacionarse la producción filmica de un realizador cinematográfico con un eje articulador como es el de la otredad.

La segunda parte de la tesis se basa en el análisis de los films que constituyen la primera fase de la filmografía de Tim Burton. Cada uno de los tres capítulos que la conforman se centra en un aspecto relevante para pensar qué representaciones de la otredad se construyen en los textos filmicos. El primero se dedica al análisis del espacio. Para ello, se tiene en cuenta la *teoría constructivista del espacio* propuesta por David Bordwell. El segundo aborda la configuración de la apariencia de los personajes. Si bien este aspecto no es definitorio en todas las representaciones cinematográficas de la otredad, adquiere una notable preponderancia en este caso debido a la confluencia de dos factores. Por un lado, gran parte de los films se encuentra comprendido dentro del modo fantástico. En éste, la construcción de la apariencia de los personajes suele constituir uno de los procedimientos mediante los cuales se da forma a la diferencia. Por otro, en el *corpus* se manifiesta una significativa influencia de la poética expresionista. En ésta resulta fundamental la recurrencia a máscaras y elementos que constituyen la corporalidad de los personajes. Finalmente, el tercer capítulo analiza la construcción del punto de vista cognitivo de los films. Para hacerlo, se recurre a la teoría narratológica. Los conceptos surgidos de ésta, primero en su vertiente literaria, y luego en su trasposición al campo del discurso cinematográfico, permiten pensar la relación entre el acceso al saber y la otredad.

La tercera parte de la tesis aborda la segunda fase de la producción filmica de Burton. Lo hace a través de un recorrido simétrico al que articula la segunda parte de la tesis. El primer capítulo estudia las estrategias focalizadoras. Allí, se propone un primer acercamiento a las semejanzas y diferencias existentes entre ambos períodos. En el segundo, se analiza la construcción de las apariencias de los personajes. En ese punto, vuelve a tenerse en cuenta la relevancia narrativa y semántica que detenta este aspecto de la puesta en escena cinematográfica. Por último, el tercer capítulo analiza la configuración espacial.

La estructura de la tesis pretende señalar la relación conflictiva que se establece entre las dos etapas. Sin embargo, no se intenta analizar ésta a partir de una definición binaria del enfrentamiento. No se sostiene una contraposición término a término, sino que, por el contrario, se busca encontrar una manera de pensar la diferencia

fuera del orden de la oposición. El interés apunta a señalar las semejanzas y las diferencias, las recurrencias y los contrastes, las cercanías y las distancias.

La voluntad de realizar un análisis exhaustivo derivó hacia la elección de cierto eclecticismo metodológico. La necesidad de proponer un estudio que diese cuenta de la complejidad textual del *corpus* implicó la sumatoria de metodologías y corrientes teóricas heterogéneas. Cada uno de los ejes estudiados (espacio, personajes, focalización) es abordado desde perspectivas distintas. El espacio se analiza fundamentalmente mediante la conceptualización propuesta por David Bordwell. En su teoría se refuerza el vínculo del espacio con la narratividad. El eje de la construcción apariencial de los personajes abreva en la definición narrativa de los elementos que componen la puesta en escena cinematográfica. Determinados análisis de la función comunicativa del vestuario y la ornamentación resultan importantes como modelos analíticos. Finalmente, las estrategias focalizadoras se estudian a partir de los conceptos propuestos por la teoría narratológica. Uno de los objetivos de la tesis reside en conciliar las diversas teorías y metodologías de análisis en función de lograr un análisis más exhaustivo del objeto de estudio. Esta heterogeneidad, lejos de suponer una dificultad, implica una posibilidad de abordaje más profunda de la problemática cuestión de las modalidades de representación de la otredad. No sólo se recurre a diversas teorías, sino que la tesis aventura ciertos entrecruzamientos del discurso cinematográfico con otros discursos que interrogaron esta temática.

Dado que el trabajo gira en torno a las dos fases de la filmografía de Tim Burton, tomando como criterio la representación de la otredad, el *corpus* se conforma con textos filmicos representativos de ambas etapas. Por un lado, se incluyen aquellos films que configuran una primera concepción de la otredad. En este sentido, resulta necesaria la incorporación de los siguientes textos filmicos: *Beetlejuice* (*Beetlejuice*, 1988), *Batman* (*Batman*, 1989), *El joven manos de tijera* (*Edward Scissorhands*, 1990) y *Batman vuelve* (*Batman Returns*, 1992). La cohesión de este segmento del *corpus* depende, por una parte, del afianzamiento de una definición reclusiva de la otredad; por otra parte, también deriva de la recurrencia de ciertos rasgos, como las referencias intertextuales a las poéticas gótica y expresionista y la generación de figuras monstruosas como centro de los relatos.

Por otro lado, los films más representativos de la siguiente etapa son: *Ed Wood* (*Ed Wood*, 1994), *¡Marcianos al ataque!* (*Mars Attacks!*, 1996), *La leyenda del jinete sin*

*cabeza* (*Sleepy Hollow*, 1999) y *El cadáver de la novia* (*Corpse Bride*, 2005). En esta segunda fase, la otredad se define en función de una práctica inclusiva. Allí se encuentra la mayor transformación operada entre los dos períodos. Esta disímil incursión por la problemática de la representación de la otredad se configura mediante la suspensión, inversión y/o subversión de gran parte de los recursos y procedimientos constituyentes de la primera etapa.

Los ocho films seleccionados son aquellos en los que la problemática de la otredad presenta aspectos más interesantes para su estudio y confrontación. Por el contrario, no fueron incluidos aquellos textos filmicos en los que ésta es relegada a un plano secundario, que no presentan elaboraciones relevantes de la misma o que sólo replican algunos de los modelos analizados. Los largometrajes no incluidos son: *La gran aventura de Pee Wee* (*Pee Wee's Big Adventure*, 1985), *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, 2001), *El gran pez* (*Big Fish*, 2003), *Charlie y la fábrica de chocolate* (*Charlie and the Chocolate Factory*, 2005) y *Sweeney Todd: El barbero demoníaco de la calle Fleet* (*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, 2007).

Es necesario introducir dos aclaraciones de índole formal. Por un lado, debe indicarse el modo en el que los textos filmicos son citados. La primera vez que se los menciona, se presenta el título con que el film fue estrenado en Argentina. Entre paréntesis se incluye el título original, el nombre de su director/a y el año en que fue realizado. Los films no estrenados en Argentina se presentan directamente con su título original. Las menciones a films ya comentados no repiten esta información. Por otro lado, la tesis incluye dos anexos: en el primero, se incluyen las fichas técnicas; en el segundo, las sinopsis de los films analizados.

PRIMERA PARTE

OTREDAD Y DISCURSO  
CINEMATOGRAFICO

## I- Otredad y representación

Sostener que es posible analizar cómo se representa la otredad implica una serie de problemas. Entre ellos, dilucidar en qué sentido puede señalarse que la otredad es representable. Postular su carácter representativo supone una indagación de los mecanismos a través de los cuales lo otro es configurado e impide conservar una concepción naturalizada de la otredad. También es necesario cuestionar si su representabilidad implica que la otredad es sólo una representación. Ante esta proposición, surge la pregunta acerca de si existe un excedente que se resiste a ser representado. Y, finalmente, ¿qué noción de representación permite pensar la otredad?

En principio, debe señalarse que partir de una definición relacional de otredad y representación permite evadir el riesgo de esencializar la diferencia. Este peligro sobrevuela cualquier intento de reflexión sobre la otredad. Allí emerge la necesidad de evitar la consideración de lo otro como una esencia a ser descubierta o precisada. La otredad, por el contrario, se va a pensar como una construcción. El otro sólo puede conocerse a través de la mediación introducida por la representación.

Pero esto conduce a la necesidad de plantear qué noción de representación se está presuponiendo. En principio, una que se aleja de toda forma de esencialismo. No va a sostenerse que detrás de las representaciones hay un origen que puede reponerse. No hay detrás de la representación. La representación se comprenderá como presentación de sí misma. Sin embargo, es imprescindible tener en cuenta el riesgo que introduce la consideración de la representación de lo otro: llegar a concluir que el otro es mera representación. Quizás pueda pensarse que tener acceso sólo a representaciones no nos exime de la convicción de saber que el otro existe, que hay algo que escapa a la posibilidad representativa.

A partir de este cuestionamiento de las nociones de otredad y representación, se debe volver al principio: en qué sentido lo otro es representado. Si lo otro funciona como una representación, entonces, ¿qué se conoce del otro? Y si no se accede a las representaciones, ¿a qué se puede tener acceso?

## 1- La otredad

### 1.1- La ética imposible del otro

La problemática de la otredad ocupó un lugar relevante en la historia de la filosofía. A su alrededor se articularon diversos discursos filosóficos que ayudaron a configurar a la filosofía como campo. Estos siglos de tradición, sin embargo, fueron cuestionados desde diferentes perspectivas desde fines del siglo XIX. Uno de los quiebres que permitió repensar las concepciones existentes acerca de la otredad fue el introducido por Emmanuel Levinas desde mediados del siglo XX. Durante gran parte de su producción filosófica, Levinas problematizó la noción de lo otro, abordándola en diferentes textos con un grado creciente de profundidad y complejidad<sup>1</sup>. Maurice Blanchot comprendió la ruptura que el pensamiento levinasiano introdujo en el campo filosófico occidental cuando sostuvo, en *L'Entretien infini*, que “hay algo ahí como un nuevo arranque de la filosofía y un salto que tanto ella como nosotros mismos nos vemos animados a dar” (citado en Derrida: 2005: 214).

La ruptura más significativa impulsada por la filosofía de Levinas radica en su repudio a las filosofías previas, subsumidas en lo que denomina *ontología*. Según Simon Crichtley, “*ontología* es el término genérico con el que Levinas designa cualquier relación con la alteridad que es reductible a la comprensión o el entendimiento” (2004: 18). Para Levinas, las filosofías previas intentaron dar cuenta de la otredad en términos racionales. Fueron ontológicas porque buscaron comprender y, por lo tanto, reducir al otro a lo que puede comprenderse del otro a partir de los esquemas de lo mismo. Por el contrario, Levinas cree que el otro no es un fenómeno, sino un enigma, algo refractario a la intencionalidad y opaco al entendimiento. Por eso, el principal objetivo en *Totalidad e infinito* es, precisamente, describir una relación irreductible a la comprensión. Allí precisa que “el otro es precisamente lo que no se puede neutralizar en un contenido conceptual. El concepto lo pondría a mi disposición y sufriría así la violencia de la conversión del Otro en Mismo” (1977: 25). Para Levinas, la relación con

---

<sup>1</sup> Derrida recurre a una imagen para definir la práctica filosófica de Levinas: pensarla como una ola que rompe en la playa, siempre una misma ola que retorna y repite su movimiento cada vez con mayor intensidad. Por otro lado, es necesario señalar que, más allá de este proceso de intensificación, la producción filosófica de Levinas suele segmentarse en tres periodos: el *erótico* (1930-1949) incluye su tesis sobre Husserl y concluye con la publicación de *El tiempo y el otro*; el *ético* (1949-1961) gira en torno a la problemática estudiada principalmente en *Totalidad e infinito*; y el de *la trascendencia metafísica* (a partir de 1961 y hasta el fin de su producción), en el que se destacan sus lecturas talmúdicas y la publicación de *De otro modo que ser*.

el otro no puede establecerse en términos de dominación y su rechazo a la *ontología* se debe a que ésta es siempre una práctica reduccionista de dominación.

Para superar a la *ontología*, Levinas apuesta a la constitución de una *ética* basada en el otro. Delimita una *ética* entendida como una relación de responsabilidad infinita hacia la alteridad. La *ética* consistiría en ubicar un sitio de la alteridad que no se puede reducir a lo mismo. El reconocimiento del carácter irreductible del otro constituye el fundamento de su filosofía. Levinas llama *trascendencia del otro* a este reconocimiento de lo que no se puede saber del otro y a la necesidad de respetar esa separación entre lo mismo y lo otro. Cree que allí radica uno de los aprendizajes adquiridos por el hombre a lo largo del siglo XX<sup>2</sup>. Al mismo tiempo, Levinas está atento a no caer en la trampa de la alteridad lógica, en la que lo otro sería lo otro de lo otro, y por ende, ser para sí: sí mismo, reconciliado consigo mismo. Levinas elige la experiencia de lo radicalmente otro y no del domesticado *otro de lo otro*.

La *ética* levinasiana depende de la aceptación de la importancia de la *responsabilidad*. La relación con el otro es asimétrica, soy responsable del otro y no espero ninguna retribución. Es necesario hacerse cargo no de la existencia propia, sino de la indigencia ajena. “Ser responsable es abrirse pasivamente [...] abnegadamente a la insondable muerte y al sufrimiento del “otro-ahí”” (1993: 32). La *responsabilidad* implica la imposibilidad de hurtarse a ella, a su llamado, a la recepción de su orden.

En la *ética* de Levinas, la *responsabilidad* está antes que la libertad. De ahí deriva el altruismo del sujeto atento al otro-ahí. En *Filosofía, justicia y amor*, donde emprende una búsqueda de aquello que constituye lo esencial de la conciencia humana, sostiene que esta esencia reside en que “todos los hombres son responsables unos de otros, y yo más que los demás” (1982: 133). La relación *ética* requiere la ingratitud del otro porque el movimiento del mismo al otro no debe retornar jamás. La ingratitud es necesaria porque la gratitud sería precisamente el retorno del movimiento a su origen. La relación *ética* es no recíproca. En sus palabras, “en el campo de la experiencia específicamente moral, la asimetría de la relación con el Otro se expresa por la imposibilidad moral de exigir al otro lo que me exijo a mí mismo” (1993: 38).

---

<sup>2</sup> La referencia a los aprendizajes adquiridos a lo largo del siglo XX no puede pensarse fuera de cierto marco histórico y también biográfico. Levinas pertenecía a una familia lituana de origen judío. Durante la Segunda Guerra Mundial fue deportado a un campo de concentración cerca de Hannover, mientras su mujer y su hija fueron refugiadas en un monasterio de San Vicente de Paúl, en los alrededores de Orléans. La mayor parte de su familia, que había permanecido en Lituania, fue aniquilada.

Este otro radical, radicalmente exigente, se manifiesta a través de su *rostro*. El *rostro* es la forma en que el otro se manifiesta a sí mismo, excediendo la idea del otro en mí. Félix Duque señala que

ante el semblante, la reacción altruista es: abrirse al mandato “no matarás”. O sea: no reducirás mi desnuda altruidad a la mismidad de tus esquemas de “apropiación”, no me tendrás por medio ni por objeto [...]: no harás, en definitiva, de mi desnudez esquivar el objeto de una actividad intencional (1993: 35).

El *rostro* pone de manifiesto la asimetría constitutiva de la relación con el otro e indica con claridad la *responsabilidad* que implica. El *rostro* se manifiesta en su desnudez, y ésta “es indigencia, y ya súplica en la lealtad que me señala. Pero esta súplica es exigencia” (1993: 60).

La obra de Levinas tiende, al mismo tiempo, a generar una ligazón entre la *ética* y la política. En sus dos textos principales, *Totalidad e infinito* y *De otro modo que ser*, “Levinas trata de construir un puente entre la ética, concebida como la relación no-totalizable con el otro ser humano, y la política, entendida como la relación con lo que él llama “el tercero”, o sea, todos los otros que forman la sociedad” (Critchley: 2004: 35). A partir de allí, Levinas decide analizar las bases éticas sobre las que puede erigirse una sociedad en la que la relación entre los sujetos no se invista como una relación de dominación. La *ética* levinasiana, caracterizada por la asimetría, la ingratitud y la no reciprocidad, es, como señala Critchley, imposible exigente.

Levinas postula que hay un otro configurado como enigma, indescifrable, irreductible a la conciencia de lo mismo (es el *rostro* del otro, de donde surge la *ética*). Siempre hay algo incognoscible en el otro, un resto inabordable. La imposibilidad de saberlo todo del otro, la existencia de ese excedente, es la otredad del otro, la *trascendencia del otro*. Pero, al mismo tiempo, hay una representación del otro que lo simplifica. Ese otro simplificado, despojado de su trascendencia, es el otro representado. Como sostiene Levinas, la representación depende de la luz, de la posibilidad de la visión. La luz, asimilada a la racionalidad, constituye otra forma de reducir al otro. En *El tiempo y el otro* indica que “la luz es aquello merced a lo cual hay algo que es distinto de mí, pero como si de antemano saliese de mí. No hay en el objeto iluminado extrañeza radical. Su trascendencia está envuelta en la inmanencia” (1993: 104). La representación domestica al otro, lo somete. La representación queda recluida dentro del orden de lo mismo. En la representación, lo otro se disuelve en lo mismo.



La exigencia radical de la *ética* levinasiana parece constituir la como una imposibilidad. Pero en su propia búsqueda inalcanzable inaugura una serie de cuestionamientos. En su definición del *ser para otro*, Levinas anticipa el desplazamiento que atravesará su producción. Derrida puntualiza al respecto que Levinas sostenía, en la intimidad, que lo que le interesaba no era tanto la *ética* como, en realidad, “la santidad de lo santo” (2005: 211). Quizás su reflexión sobre lo otro quede bajo esta posibilidad, la de acceder, por su mediación, a la santidad de lo santo. Algunos cuestionamientos a la concepción levinasiana de la otredad profundizan esta cercanía problemática entre la relación *ética* con el otro y la santidad, al mismo tiempo que interrogan la posibilidad de evadir a la representación del otro, y finalmente, analizan ciertas aporías presentes en el posicionamiento de Levinas sobre la otredad.

## 1.2- La otredad representada

En *La hospitalidad* (2006), Derrida plantea la posibilidad de analizar la otredad a partir de la figura del *extranjero*. En su concepción, éste se define por equivaler a la formulación de una pregunta. Su gesto interrogador logra poner en crisis la estabilidad del anfitrión. Por eso, Derrida define al *extranjero* como aquel que, al plantear la primera pregunta, me pone en duda. De acuerdo con Anne Dufourmantelle, el *extranjero* concita el desconcierto, el asombro. Por eso, en palabras de Derrida, “el extranjero sacude el dogmatismo amenazante del *logos* paterno” (2006: 13). La pregunta instalada por el *extranjero* promueve un colapso de la seguridad de la mismidad del anfitrión. Sin embargo, ese mismo asombro provocado por la pregunta del otro puede ser domesticado, expulsado, convertido en mismidad. En esa dirección se orienta el trabajo del poder, a la restitución del orden amenazado por la pregunta radical del *extranjero*<sup>3</sup>.

La definición del otro a partir de la pregunta que instala es relevante porque permite comprender la *aporía de la proximidad moral* que Zygmunt Bauman analiza en relación con la concepción levinasiana de la otredad. Bauman señala que si para

---

<sup>3</sup> Es necesario señalar que, en *La hospitalidad*, Derrida relaciona la extranjería con la problemática de la lengua: “el extranjero es sobre todo extranjero a la lengua de derecho en la que está formulado el deber de hospitalidad, el derecho de asilo, sus límites, sus normas, su policía, etc.” (2006: 21). Deriva de ahí un cuestionamiento radical: ¿se le debe exigir al extranjero comprendernos, hablar nuestra lengua a fin de poder acogerlo entre nosotros? Pero, “si ya compartiésemos todo lo que se comparte con una lengua, ¿sería el extranjero todavía un extranjero y podríamos hablar respecto a él de asilo u hospitalidad?” (2006: 23).

Levinas *ser para* significa actuar a favor del otro, entonces el bienestar del otro es lo que enmarca mi responsabilidad. Bauman indica que, por lo tanto, “es el Otro quien me ordena, pero yo soy quien debe dar voz a esa orden, hacerla audible a mí mismo. El silencio del Otro me ordena “hablar por”, y “hablar por el Otro” significa conocer al Otro” (2004: 105). Si se es responsable frente al contenido de la orden que procede del otro, entonces es necesario buscar ese contenido. Bauman precisa:

pero no puedo encontrar el contenido salvo “representándolo”, uniendo las partes como *mi conocimiento*. Lo que “encuentro” es la orden *del Otro* tal como la he articulado; mi representación de la voz del Otro. Este “hallazgo” abre la distancia entre el Otro tal como puede ser para sí y el Otro para el que soy; una distancia que no existía antes (2004: 105).

El *ser para* está mediado. El Otro es reconstruido como mi creación. Bauman resume su lectura de la concepción de Levinas en una fórmula muy alejada de la *ética* levinasiana: “llamamos otro a lo que conocemos del otro”. De esta manera, y a través de esta *aporía de la proximidad moral*, Bauman señala una limitación de la filosofía de Levinas y sostiene el carácter irrecusablemente representativo de la otredad<sup>4</sup>

Derrida había accedido a una conclusión en algún sentido equivalente cuando, en su ensayo sobre la filosofía de Levinas, *Violencia y metafísica* (1989a), intentó cuestionar la formulación de Levinas sobre una alteridad absoluta y afirmar la innegable necesidad de expresar la alteridad en el lenguaje filosófico del *logos* griego. De esta manera, se alejaba de la postura levinasiana que creía que la relación con la otredad absoluta no podía formularse en los términos tradicionales de la razón y el conocimiento.

Por otro lado, Derrida analiza, en *La hospitalidad*, otra paradoja vinculada con la problemática de la otredad y la extranjería. Indica que en la *relación de hospitalidad* se debe establecer una diferencia entre la *hospitalidad absoluta* y el *pacto de hospitalidad*. La Ley de la hospitalidad absoluta ordena romper con la hospitalidad de derecho. Entre la Ley de la hospitalidad y las leyes de la hospitalidad se establece una antinomia no dialectizable. Y allí puede identificarse la perversibilidad esencial de la Ley, dado que

la ley incondicional de la hospitalidad necesita *de las leyes*, las *requiere*. Esta exigencia es constitutiva. No sería efectivamente incondicional, la ley, si no *debiera devenir* efectiva, concreta

---

<sup>4</sup> Corinne Enaudeau, en *La paradoja de la representación* (2006), recupera, en relación con esta problemática, la teoría nietzscheana de la interpretación, que indica que el conocimiento “sólo se deja presentar ciertos hechos, aquellos a los cuales puede imponerles la forma de la identidad conceptual, para incorporárselos o rechazarlos. Debe ignorar el resto, lo que no puede reducir a sus propios esquemas: la diversidad de lo no-idéntico, lo heterogéneo” (2006: 180).

determinada, si ese no fuera su ser como deber-ser. Correría el riesgo de ser abstracta, utópica, ilusoria, y por lo tanto transformarse en su contrario. Para ser lo que es, *la ley* necesita así de las leyes que, sin embargo, la niegan (2006: 83).

Al mismo tiempo, las leyes de la hospitalidad dejarían de serlo si no estuviesen guiadas por una Ley de la hospitalidad. Ambas parten de una definición relacional, de su mutua dependencia. Para dar cuenta de esta relación, Derrida acude a la noción de *esquemas intermediarios*, es decir, aquellos esquemas que garantizan la indisociabilidad de la diferencia. Por ello señala que “entre una ley incondicional y un deseo absoluto de hospitalidad por una parte y, por otra parte, un derecho, una política, una ética condicionales, existe diferencia, heterogeneidad radical, pero también indisociabilidad. Una invoca, implica o prescribe a la otra” (2006: 147).

Para Anne Dufourmantellé, la distinción que expone Derrida entre la Ley de la hospitalidad incondicional y las leyes de la hospitalidad es primordial, porque la *hospitalidad absoluta* amenaza a una sociedad que tiende a totalizar el poder fragmentando la responsabilidad. Sin embargo, explica Dufourmantelle, “esta Ley de la hospitalidad debe seguir siendo pensada como una imantación que “atormenta” la quietud de las leyes de la hospitalidad” (2006: 66-68). La imposibilidad de satisfacer esta Ley de la hospitalidad, que es simultáneamente la que rige a las leyes particulares, genera el malestar social indicado, la constancia de la crisis de unas leyes que no pueden satisfacer una Ley que se pretende absoluta e incondicional.

Derrida está interesado en las limitaciones de esta Ley de la hospitalidad, en su imposibilidad. Por eso subraya el carácter paradójico de su definición. Dice al respecto que “no existe hospitalidad, en el sentido clásico, sin soberanía del sí mismo sobre el propio-hogar, pero como tampoco hay hospitalidad sin finitud, la soberanía sólo puede ejercerse filtrando, escogiendo, por lo tanto excluyendo y ejerciendo violencia” (2006: 59). De esta manera, propone uno de los límites más paradójicos de la Ley de la hospitalidad: el ofrecimiento hospitalario al otro depende de la supresión de la hospitalidad hacia los otros extranjeros. Por eso, la hospitalidad no deja de ser un gesto de violencia, hostilidad y exclusión.

Al mismo tiempo, en caso de extremar esta Ley de la hospitalidad, se alcanza un nuevo límite. Derrida señala que en esta Ley de la hospitalidad incondicional, es “*como si* el extranjero, pues, pudiera salvar al dueño de casa y liberar el poder de su anfitrión; es *como si* el dueño de casa fuera, como dueño de casa, prisionero de su lugar y de su

poder, de su *ipséité*, de su subjetividad” (2006: 123). El huésped detenta, de este modo, un enorme poder sobre su anfitrión. Pensar la hospitalidad pura requiere pensarla en su paradoja: la hospitalidad pura implicaría la renuncia a la familia, y a todo lo que dificulte esta relación de hospitalidad<sup>5</sup>. Pero, señala Derrida, rechazar la familia, lo familiar, es confirmar a la hospitalidad pura en su imposibilidad.

Entonces, quizás sea posible, y hasta necesario, partir de una definición relacional de otredad y mismidad. Quizás así se entienda la defensa de la *contaminación* esgrimida por Derrida. Ésta se inscribe en su cuestionamiento al binarismo que estructura la metafísica occidental<sup>6</sup>. Derrida asienta su filosofía en la necesidad de la *contaminación*, en la ruptura de la pureza. Cree en un parasitismo del ser por el otro y del otro por el ser. La definición de uno se imbrica en la del otro.

Derrida también se interroga acerca del proceso de identificación y del establecimiento del mismo a partir de la relación con el otro. En *El monolingüismo del otro* (1997) indaga en la diferencia existente entre la noción de identidad, pensada como algo dado, fijo y estable, y el *proceso de identificación*. Para Derrida, en el *proceso de identificación* el yo que se configura es “el sitio de una situación inhallable, que siempre remite a otra parte, a otra cosa, a otra lengua, al otro en general” (1997: 47). En este proceso, la lengua desempeña un rol central. Pero la lengua<sup>7</sup> es siempre una monolingua *de el otro*: y es *de el otro* porque no indica tanto propiedad como procedencia: “la lengua está en el otro, viene del otro, es *la* venida del otro” (1997: 109). El monolingüismo del otro implica que nunca se posee la lengua que se habla. “Nunca se habla más que una lengua, y ésta, al volver siempre al otro, es, disimétricamente, del otro, el otro la guarda” (1997: 59). Si bien Derrida desarrolla su

---

<sup>5</sup> Derrida decide ejemplificar esta dificultad apelando a la historia de Lot y sus hijas, extraída del Génesis. En Sodoma, Lot aloja en su casa a unos huéspedes. Esa noche, los habitantes de Sodoma asisten a la puerta de su casa y exigen que se les permita disponer sexualmente de sus visitantes. Frente a esta situación, Lot privilegia la Ley de la hospitalidad por sobre la protección de su familia y, para satisfacer a los iracundos habitantes de Sodoma, ofrece a éstos a sus dos hijas vírgenes.

<sup>6</sup> Aunque resulta imposible dar cuenta de la complejidad de la deconstrucción, es posible señalar, en palabras de Marc Goldschmidt, que “la deconstrucción comienza, en efecto, por *invertir* el valor de las oposiciones metafísicas, y por sobrevaluar lo que siempre ha sido subvaluado con el objetivo de *neutralizar* esas oposiciones, para luego *desplazarlas* y *crear nuevos* conceptos” (2004: 20). Es una estrategia política que busca “desplazar y reelaborar lo que siempre ha sido minorizado, oprimido, reprimido, despreciado, dominado; mostrar que aquello que es dominado desborda y constituye lo que domina. Por esta razón, la deconstrucción siempre es deconstrucción del poder en sus principios” (2004: 20).

<sup>7</sup> Derrida deriva su reflexión sobre la lengua y el *proceso de identificación* a partir de dos proposiciones contradictorias:

- 1- Nunca se habla más que una sola lengua
- 2- Nunca se habla una sola lengua.

explicación a partir del caso específico de los judíos de Argelia, señala que este proceso resulta extensible a la identidad y la lengua en general. Indica que

pese a las apariencias, esta situación excepcional es al mismo tiempo ejemplar, ciertamente, de una estructura universal; representa o refleja una especie de "alineación" originaria que instituye a toda lengua como lengua del otro: la imposible propiedad de toda una lengua (1997: 104).

En este rasgo reside el carácter político de los procesos identitarios y de la relación con la lengua del otro, porque allí donde no existe la propiedad natural y tampoco el derecho de propiedad en general, allí donde se reconoce esa des-apropiación, "es posible y se vuelve más necesario que nunca identificar, a veces para combatirlos, movimientos, fantasmas, "ideologías", "fetichizaciones" y simbólicas de la apropiación" (1997: 104-105). La lengua que procede del otro es, también, una lengua de la que es posible, y es sin duda necesario, apropiarse. Pero la conclusión derridiana es que la conformación de este proceso de identificación resulta inimaginable sin el otro, sin la lengua que procede del otro. La relación entre lo mismo y lo otro, entonces, se define en ese territorio intermedio, en un espacio de cruce. Si el otro es definido a partir de las representaciones de lo mismo, lo mismo no podría desarrollarse sin el pasaje por el otro. De ahí, entonces, esta *poética de la contaminación* desarrollada por Derrida. La contaminación está en el basamento de lo mismo y de lo otro. Y lo que media esta relación de contaminación es una representación o una serie de representaciones.

## **2- La representación**

### **2.1- La representación originaria**

Si se va a sostener que la otredad se define por su carácter representativo, entonces resulta necesario precisar con claridad qué noción de representación se está presuponiendo. ¿En qué sentido puede sostenerse que la otredad es representada? En principio, debe señalarse que las maneras de comprender o definir la representación son múltiples y contradictorias. Los variados intentos tendientes a dar cuenta de este concepto sufrieron diversas transformaciones históricas y la misma noción fue recorriendo distintas definiciones. Corinne Enaudeau, en *La paradoja de la representación* (2006), indica que desde Platón hasta la publicación de *La paradoja del*

comediante de Diderot toda reflexión sobre la representación supone una presencia oculta bajo la representación, un origen que puede ser recuperado. Por eso, se busca el rostro bajo la máscara, el adentro debajo del afuera. El siglo XVIII habría asistido a la crisis de esta creencia. A partir de allí, comenzaría a concebirse un mundo conformado por representaciones, debajo de las cuales no se ocultaría más que un sustrato infinito e indefinido de otras representaciones.

Para Enaudeau, es necesario comprender que “no hay otra realidad, otro sujeto ni otro objeto que los que resultan del juego de las miradas y de los discursos que los ponen en escena” (2006: 21). No hay un momento en el que haya comenzado la representación. La representación nos constituye y se configura como nuestra propietaria. Nuestra pertenencia a la representación, dice Enaudeau, es inmemorial. El origen previo a la representación está ausente. Por eso concibe una *representación originaria*. Señala que “la representación es originaria, no tiene antes ni afuera. No hay una verdad a salvar que haya olvidado, no hay un comienzo que gobierne el juego de la reproducción, que abra la serie de los representantes” (2006: 32). El mundo, finalmente, no tiene otra presencia que el cuadro que se erige de él. La representación no reproduce un existente previo, sino que hace por sí sola todo el original, ella es la creación<sup>8</sup>.

Enaudeau, finalmente, enuncia la que define como la *paradoja de la representación*: existe, por un lado, una *transparencia de la representación*: ella se borra ante lo que muestra, genera la ilusión de que lo representado está allí. Pero, por otro lado, existe una *opacidad de la representación*: ésta sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a lo representado, lo eclipsa y lo suplanta, y, por lo tanto, duplica su ausencia.

Un posicionamiento cercano en torno a esta problemática es el desarrollado por Jacques Derrida. Su concepción de la representación depende de su cuestionamiento de la noción de *origen*. Por ello, requiere retomar la hipótesis gramatológica esbozada en *De la gramatología* (2003). En ésta, procede a deconstruir la jerarquía fonologocéntrica y a rechazar la noción de la escritura como una representación segunda (signo de signo) y derivada del lenguaje propio, o propiamente dicho, que sería la palabra hablada. Esta revisión del concepto de escritura le permite someter a cuestión todo concepto de

---

<sup>8</sup> En este punto, Enaudeau recurre nuevamente a la teoría de la interpretación de Nietzsche, para subrayar que “no hay hechos, sólo interpretaciones, lecturas, representaciones. La realidad no tiene un sentido preexistente, sino que es un proceso continuo de creación de sentido, en el que cada fuerza percibe, se representa, evalúa (en síntesis, interpreta) las fuerzas rivales y quiere imponerles su forma, es decir, su sentido” (2006: 178).

lenguaje dominado por el significado y, a partir de allí, deconstruir el sistema de oposiciones conceptuales de la metafísica que subordina la escritura al habla.

A partir de aquí, Derrida problematiza, en *Envío* (1989c), la legitimidad o los límites del concepto de representación<sup>9</sup>. Allí puntualiza que hay, en general, dos condiciones para fijar el sentido de una palabra o para dominar la polisemia de un vocablo: la existencia de una invariante bajo la diversidad de las transformaciones semánticas y la posibilidad de determinar un contexto de forma saturante. Sin embargo, sostiene que el gesto filosófico más frecuente consiste en intentar pensar lo que quiere decir un concepto en sí mismo. Esto conduce a la palabra a su mayor oscuridad, haciendo abstracción de todo contexto y de todo valor de uso, como si una palabra se regulase sobre un concepto al margen de todo funcionamiento conceptualizado y, en el límite, al margen de toda frase. En su intento de revisar el sentido de la noción de representación, señala que “la palabra “representación” no traduce ninguna palabra griega de forma transparente, sin residuo, sin reinterpretación y reinscripción histórica profunda” (1989c: 85-86). Derrida intenta desentrañar la complejidad del vínculo que se establece entre el problema de la representación y el de la traducibilidad. Pone así en evidencia una nueva paradoja que regula los intentos filosóficos previos: “antes de saber cómo y qué traducir por “representación”, debemos preguntarnos por el concepto de traducción y de lenguaje”. Pero, y aquí surge la paradoja, ese concepto también se encuentra “dominado frecuentemente por el concepto de representación” (1989c: 86). Es imposible proceder a deconstruir la noción de representación sin hacer primero lo propio con las concepciones del lenguaje impulsadas tradicionalmente por la filosofía.

Para Derrida, la filosofía se orientaría por el deseo de concebir un lenguaje representativo cuyo destino sería representar algo (representar en el sentido de delegación de presencia). Un lenguaje así se encargaría de representar algo anterior y exterior al lenguaje. El lenguaje considerado de esta manera sería representativo, pero el contenido representado, lo representado de esta representación, sería una presencia y no una representación. Se trataría de un lenguaje concebido como un sistema de

---

<sup>9</sup> En *La retirada de la metáfora* (1989b), propone un análisis de la metáfora que se relaciona estrechamente con el planteo desarrollado acerca de la noción de representación. Su interés radica en mostrar las condiciones de imposibilidad de un programa de lectura retórica de la filosofía que descifrase en el texto conceptual su metáfora oculta. Indica que, inevitablemente, el concepto de metáfora que regularía aquella operación de desciframiento sería, a su vez, un concepto filosófico, un filosofema (al que habría que aplicar entonces el mismo esquema). El concepto de metáfora, la posición de un sentido propio y un sentido figurado, la idea del desgaste de las significaciones a partir de un sentido originario y el proyecto de una metaforología general dependen de todo el sistema de oposiciones que configuran la metafísica. De ahí la desconfianza de Derrida ante el concepto de metáfora.

sustituciones. “La diversidad equívoca de los representantes no afectaría a la unidad, la identidad, o incluso la simplicidad última de lo representado” (1989c: 87). Derrida se pregunta si es necesario presumir la unidad de algún centro semántico que ordene la multiplicidad de modificaciones y de derivaciones. Y se plantea si “¿no es acaso esa presunción eminentemente filosófica, justamente una de tipo representativo, en el sentido presuntamente central del término, a saber, la presunción de que una única misma presencia se delega en ese sentido, se envía, se junta, y finalmente se reencuentra?” (1989c: 111). En una concepción semejante, el destino del lenguaje sería representar algo (un sentido, un objeto, un referente y hasta una representación), siempre anterior y exterior a ese lenguaje. “Bajo la diversidad de las palabras de lenguas diversas, bajo la diversidad de los usos de la misma palabra, bajo la diversidad de los contextos o de los sistemas sintácticos, el mismo sentido o el mismo referente, el mismo contenido representativo conservarían su identidad” (1989c: 86-87). Derrida promueve la puesta en crisis de esa confianza en lo invariante, en la idea de un núcleo estable que se reproduce en las distintas apropiaciones de la noción de representación. El lenguaje se reduciría a

un sistema de representantes o también de significantes, de lugartenientes que sustituyen aquello que dicen, significan o representan, y la diversidad equívoca de los representantes no afectaría a la unidad, la identidad, o incluso la simplicidad última de lo representado (1989c: 87).

En su intento deconstructivo, Derrida considera necesario retomar la noción misma de representación.

Discute, entonces, principalmente, el *re* de re-presentación. Señala que habitualmente se considera que “en la re-presentación, el presente, la presentación de lo que se presenta vuelve a venir, retorna como doble, efigie, imagen, copia, idea, en cuanto cuadro de la cosa disponible en adelante, en ausencia de la cosa” (1989c: 92). El *re-* marcaría la repetición. Volver presente se entendería como la repetición que restituye lo ausente gracias a un sustituto.

Pero Derrida indica que a partir de la modernidad, pensada como la *época de la dominación general de la representación*, se produce un cambio central: la cuestión nodal ya no es el carácter restitutivo de la representación, su pretendida capacidad de hacer presente lo ausente, sino que el acento se pone en el valor de la representación, en la problemática de su verdad o adecuación a lo que representa. Esta postura de la



representación se encuentra como el antecedente contra el que se posiciona Derrida. Por este motivo, en *Envío* plantea que la deconstrucción de la representación no debe conducir a la restitución de la inmediatez, de la simplicidad originaria, de la presencia sin repetición. Para Derrida, como para Enaudeau, la representación es originaria, aunque Derrida extrema la posición, porque cree que decir que la representación es originaria implica sostener que lo secundario es el origen. Y como el origen no puede ser secundario, entonces la noción misma de origen parece no poder sostenerse. Por eso, procede a reemplazar la problemática de la representación por la de los envíos: “Todo comienza con el remitir, es decir, no comienza” (1989c: 120).

Si la representación no es sustitutiva, ni reproductiva, si no se define por restituir lo ausente, por darle presencia, entonces, ¿de qué manera puede representarse al otro? ¿Cómo puede relacionarse esta noción de la representación (en tanto presentación no sustitutiva) con la otredad?

## 2.2- La representación de la otredad

La posibilidad de pensar la relación de lo otro y lo mismo a través de la mediación de la noción de representación se inscribe en lo que Enaudeau denomina una *definición identitaria relacional*. La definición del mismo no podría ocurrir sin la participación del otro. La nominalidad misma, como indicio de la subjetividad, depende de la aparición del otro. Enaudeau sostiene que “es el otro quien me llama por mi nombre, es el otro quien me reclama su nombre” (2006: 80). La definición de la identidad, para Enaudeau, se juega en una situación de identidad y alteridad. Se produce en la identidad consigo mismo y en la no identidad con la otredad. En sus palabras, el sujeto se define por ser y por no ser, es decir, “ser por su identidad consigo mismo, y no-ser por su alteridad respecto del resto. Sin el Otro que diferencia los seres, lo Mismo no se diría de nadie” (2006: 82). En la justificación de su definición relacional, Enaudeau recurre al Génesis. Allí se le pregunta al hombre “¿Quién te enseñó que estabas desnudo?”. Y la respuesta es: “la mujer que me diste”. De allí deriva Enaudeau su conclusión: sin el otro sexo, ¿cómo conocer el propio? Y, en términos generales, sin el otro, ¿cómo conocer la propia identidad?

Si se acepta esta relación de imbricación mutua y se acepta que el otro es escuchado, abordado y conocido en su carácter de representación, es necesario concluir que el sujeto, la mismidad, también es representado por el otro. Derrida sostiene al respecto, en

*Envío*, que el sujeto mismo llega a ser no sólo alguien que construye representaciones, sino que es él mismo representación y representante.

El mismo y el otro, entonces, devienen representaciones. Nunca fueron otra cosa. Y sin embargo, queda pendiente una interrogación: ¿el sujeto puede definirse sólo como representación? Hace falta dilucidar si la representación agota al sujeto, da cuenta de su complejidad. En ese punto es preciso recuperar a Levinas y su trascendencia del otro. Ese resto no representable es innegable. Lo irrepresentable aparece en relación con esta otredad del otro. Y Derrida señala que depende no sólo de la existencia de aquello que es extraño a la estructura misma de lo representable, sino además a lo que no se debe representar. Lo irrepresentable se define en los lindes de la representación. Finalmente, Derrida se pregunta si “¿no es la desaparición, la no-fenomenalidad, el destino de lo completamente-otro y de lo irrepresentable, o de lo impresentable?” (1989c: 119).

Si puede pensarse a la otredad en términos representativos, se inaugura una serie de interrogantes. Uno de ellos es el que se pregunta acerca de cómo se pueden construir representaciones de la otredad en el campo del arte. Cómo puede el cine, por ejemplo, configurar representaciones de la otredad. Enaudau toma al espejo como la figura paradigmática de la representación y señala que constituye

el lugar donde se opera, bajo nuestros ojos, un intercambio entre el mundo y uno mismo [...] El espejo es la superficie donde se concentra la paradoja de la presencia-ausencia, ese poder que tiene la conciencia encarnada o el cuerpo-sujeto de ser lo que no es y de no ser lo que es (2006: 63).

Esta presentación del espejo podría extrapolarse con facilidad a una reflexión sobre el cine. El espejo/pantalla parece una superficie idónea para alojar a una serie infinita de representaciones de lo otro.

En esta tesis se analizará un corpus en el que la representación de la otredad se configura como el eje estructurador. Pero no se trata, por supuesto, de representaciones de la esencia de la otredad, sino de representaciones que configuran una determinada concepción de la otredad. Los textos fílmicos a analizar no reponen al otro; tampoco reproducen nociones previas en torno a esta problemática, sino que construyen una reflexión sobre la otredad a través de una serie de figuras y recursos que se analizarán a partir del próximo capítulo.

## II- Otredad y texto filmico

La aceptación del carácter representativo de la otredad propicia el surgimiento de una serie de interrogantes vinculados con las distintas modalidades que podrían adquirir las posibles representaciones. Por un lado, se podría pensar en la diversidad de soportes, géneros y tipos discursivos en los que podrían presentarse. La otredad podría representarse en textos tan disímiles como lo son los literarios, plásticos, científicos, psicoanalíticos y sociológicos, entre otros. En este punto, se impone la pregunta acerca de la particularidad de la representación de la otredad en los textos filmicos. Sin embargo, para poder responder esa pregunta primero es necesario realizar una breve digresión para analizar en qué sentido puede sostenerse que un film constituye un texto. Sólo después de haber respondido este interrogante es posible volver sobre la primera pregunta: ¿existe alguna particularidad en la manera cinematográfica de representar la otredad? ¿Cuáles son los procedimientos a través de los cuales el texto filmico configura las figuras de la otredad? A continuación, se sostendrá que los dos criterios que permiten pensar esta problemática son la construcción del espacio y las estrategias conformadoras del punto de vista. La elección de estas dos dimensiones se debe, en primer lugar, a la certeza de que la inscripción de la otredad se realiza en el espacio. Su problemática se vincula con la aparición de lo otro en el ámbito de lo mismo (aunque su inscripción se produzca en el dominio de lo imaginario). En segundo lugar, y como ya se sostuvo, la definición de la otredad es inevitablemente relacional. No puede concebirse fuera de la existencia de lo mismo. Por lo tanto, lo otro se define en relación con un punto de vista.

Finalmente, estos dos criterios permiten pensar los combates que se dirimen en torno a la representación de la otredad. Para dilucidar la problemática planteada en relación con estas batallas, se apelará a conceptos surgidos dentro de la *teoría descolonizadora* de Frantz Fanon y de la *teoría poscolonial* de Edward Said. La importancia asignada en ambos casos a la interacción del espacio y el punto de vista en la representación resulta indudable. Al mismo tiempo, evidencian una notable lucidez para pensar cómo en esos ámbitos se lleva a cabo una lucha por imponer una definición de los otros y de sí mismos.

## 1- Texto filmico

La relación entre el cine y la narración presenta una notable complejidad. Muchas teorías del cine conciben este vínculo a partir de la ontología de la imagen cinematográfica. El ser del cine se definiría, en esta perspectiva, por su carácter narrativo. El cine habría surgido como una continuación de la literatura y el teatro del siglo XIX. Sin embargo, esta relación no puede estudiarse fuera del marco histórico en el que tiene lugar. Al respecto, Noël Burch (1987) sostiene que no es la ontología de la imagen cinematográfica, sino las condiciones históricas, las que explican la orientación del cine hegemónico hacia la narratividad. El cine surge, para Burch, de la confluencia de tres factores: la conservación de las tradiciones populares por parte del proletariado y el pequeño artesanado en las grandes urbes; los experimentos científicos vinculados con el estudio del movimiento; y la incidencia de los modos de representación burgueses como la novela y el teatro. Este último aspecto, que era inicialmente sólo uno de los factores en juego, logró imponerse alrededor de 1908, por la necesidad de la incipiente industria cinematográfica de atraer al público burgués. En ese momento, comienzan a abandonarse las prácticas cinematográficas relacionadas con las tradiciones del teatro popular y se implementan los códigos surgidos de la narrativa burguesa. Esta relación histórica con lo narrativo se acentuó en el período de desarrollo del modelo del cine clásico y su consecuencia fue la naturalización de este vínculo.

Más allá de esta necesaria comprensión de las condiciones históricas en las que se asienta la relación entre el cine y la narratividad, es preciso destacar que ésta posibilita el abordaje del fenómeno cinematográfico mediante una teoría de la narración como la *narratología*. Ésta busca, en un inicio, dar cuenta de toda narración más allá de la materia expresiva en la que se presente. Gérard Genette define a esta corriente como *narratología temática*. Su objetivo es analizar la historia narrada, las acciones y las funciones cumplidas por los personajes y las relaciones entre los actantes. Esta modalidad desconoce las particularidades del soporte de la narración. Para compensar este olvido de las propiedades materiales del relato surge la *narratología modal*. Ésta se centra en las formas de expresión según el soporte en el que se narra. Sus análisis se ocupan, fundamentalmente, de las formas en las que se manifiesta el narrador, los niveles de la narración, la temporalidad del relato y el punto de vista.

La narratología, que surge del estudio de la literatura, se traslada luego al estudio de lo filmico. La narratología filmica define al texto a partir de la interacción de tres niveles:

la *historia*, la *narración* y el *relato*. El *relato* es el enunciado narrativo que garantiza la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos; la *historia* se define como la sucesión de acontecimientos reales o ficticios que son objeto de tal discurso, y sus diversas relaciones de encadenamiento, de oposición, de repetición, etc.; y la *narración* es el acto por el cual una fuente narrativa produce ese enunciado. La narratología se dedica al análisis de las múltiples relaciones que se establecen entre estas diversas dimensiones constitutivas del texto, a partir de ejes como la construcción temporal o la elaboración de estrategias de focalización.

Por otro lado, la narratología supone que los films son *relatos*. Para abordar esta problemática, es posible recuperar ciertos postulados de Christian Metz orientados a plantear por qué es posible sostener esta definición del film. Metz (2002) señala que todo relato se caracteriza por una *exigencia de clausura*: tiene un principio y un final. Al mismo tiempo, el relato se organiza como una *secuencia doblemente temporal*, dado que se plantea un tiempo de la *historia* y un tiempo del *relato*. También debe concebirse como un *acto discursivo*, esto supone que remite necesariamente a un proceso de enunciación. Para Metz, la percepción del *relato irrealiza lo narrado*. Todo acto de interpretación de un *relato* debe separarlo de la plenitud del *hic et nunc*. Finalmente, todo *relato* es un *conjunto de acontecimientos*. Luego de la enumeración de estos rasgos, Metz propone su definición del *relato*, que permite la inclusión de los films en su interior: es un discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos.

Luego de establecer la relación del cine con la narratividad, de proponer en consecuencia la validez de la narratología como modelo analítico y de asegurar la definición del film como *relato*, es posible definir en qué sentido se sostiene que el film es un texto. Para Christian Metz la noción de texto permite “nombrar todo proceso o desarrollo significativo, ya sea lingüístico, no lingüístico o mixto” (citado en Rossi: 2007: 45). El texto filmico sonoro se incluiría, precisamente, en esta variante de un significativo mixto. Si, como señala María José Rossi, todas las prácticas significantes engendran textos, es necesario tener en cuenta si cada una de estas prácticas presenta particularidades que la identifiquen.

## 2-Espacio cinematográfico y otredad

### 2.1- Espacio cinematográfico

Las teorías sobre el cine prestaron una notable atención a la definición temporal de este arte. Esta dimensión ocupó un rol destacado en la mayor parte de las concepciones del cine, que impusieron su concepción como un arte de la temporalidad. Sin embargo, esta valoración de lo temporal implicaba, en muchos casos, el desconocimiento o el menosprecio del eje espacial. Frente a este estado de situación, distintos autores intentaron paliar este olvido. Así, se desarrollaron una serie de enfoques teóricos y críticos que colocaron al espacio en el centro de la escena. Gaudreault y Jost (1995) precisan al respecto que su importancia deriva del carácter icónico del significante cinematográfico. Por eso, sostienen que “la unidad de base del relato cinematográfico, la imagen, es un significante eminentemente espacial” (1995: 87). Para estos autores, esta relevancia del aspecto espacial puede abordarse desde otro punto de vista: el espacio figura en el fotograma y el tiempo no, y dado que el fotograma es previo a la sucesión de fotogramas, la temporalidad en el cine debe apoyarse en el espacio para llegar a inscribirse en el seno del *relato*. Una de las conclusiones que derivan de este principio es que el espacio es el fundamento del significante cinematográfico.

Esta preponderancia también puede percibirse en la inevitable inclusión del *cuadro situacional*. El cine narrativo, basado en la noción de personaje, no puede aislar a éste de su entorno, sino a través de procedimientos complejos. Gaudreault y Jost señalan, precisamente, que “el cine es un fenómeno que implica constantemente una multiplicidad de informaciones topográficas” (1995: 89). El contexto de los personajes se inmiscuye en el cuadro de manera casi inevitable y de allí deriva la complejidad del significante cinematográfico<sup>1</sup>.

A partir de esta constatación de la relevancia del espacio en la configuración del discurso cinematográfico, es posible retomar la *teoría del espacio narrativo* desarrollada por Stephen Heath en *Questions of cinema* (1981). Heath sostiene que el espacio cinematográfico se define por los acontecimientos que ocurren allí. Ordena su exposición proponiendo la división del análisis del espacio en dos momentos: en primer

---

<sup>1</sup> La importancia del espacio en el cine se percibe en la proliferación de films basados en el exotismo durante el período del cine primitivo. El cine “estaba destinado a representar [...] a los espectadores un espacio que, en un primer momento, se había presentado ante el aparato y que ellos descubrían, sin haberlo visto jamás” (Gaudreault y Jost: 1995: 92).

lugar, el examen del espacio en *cuadro* y, en segundo lugar, el estudio del espacio *fuera de cuadro*, espacio en ausencia y restituido por el montaje o por los movimientos de la cámara. En relación con el primer momento, Heath señala que

la composición organizará el cuadro en función de las figuras humanas en sus acciones; lo que entra al cine es una lógica de movimiento y es esta lógica que centra el cuadro. El espacio del cuadro, en otras palabras, está construido como espacio narrativo. Es la significación narrativa la que en cualquier momento establece el espacio del cuadro para ser seguido y “leído” (1981: 19).

En esta definición del *espacio narrativo*, las configuraciones del espacio dependen de las acciones desarrolladas por los personajes en la diégesis. Por eso, dado que las imágenes se mueven en el *cuadro*, se necesita cambiar éste, a través de movimientos de cámara o del montaje, para asegurar la fluidez de la narración. Pero la recurrencia al montaje, o a los movimientos de cámara, inscribe dos nuevas problemáticas: por una parte, la de la fragmentación; por otra, la del rol del espectador. En relación con la fragmentación, el problema reside en analizar qué asegura la cohesión de un espacio construido de manera fragmentaria. Heath plantea una respuesta acorde con su concepción del *espacio narrativo*: la cohesión es producida por la narratividad. En especial, señala, cuando ésta se construye alrededor del personaje y del punto de vista. Y allí surge el segundo problema: el rol del espectador. Heath sostiene, y éste es uno de los mayores aportes de su teoría, que el espectador es construido como el sujeto unificado y unificador de la visión fragmentada del discurso cinematográfico. Por ello, indica que “lo único que se mueve en el cine es el espectador que está, inmóvil, frente a la pantalla” (1981: 24). La mirada del espectador funciona como el principal *operador espacial*. En su visión se sutura la fragmentación constitutiva de los espacios cinematográficos. Para dar cuenta de este proceso, Heath recupera la noción de *sutura*, aparecida en un célebre ensayo publicado por Jean-Pierre Oudart en *Cahiers du cinéma* en 1969. Allí, analizando diversos textos filmicos de Robert Bresson<sup>2</sup>, Oudart estudia la relación que se establece entre el *campo filmico* y el *campo ausente*. Sostiene que “a todo campo filmico le hace eco un campo ausente, el lugar de un personaje que coloca

---

<sup>2</sup> Robert Bresson fue un director de cine francés de films como *Diario de un cura rural* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951), *Pickpocket* (*Pickpocket*, 1959) y *El dinero* (*L'argent*, 1983).

en él el imaginario del espectador, al que llamaremos el Ausente” (2005: 53). En esta interacción entre el campo y el Ausente, las imágenes que se suceden no se articulan entre ellas, sino que es el campo ausente el que habilita esa articulación. Para Oudart, la *sutura* consiste en que, en el marco de un enunciado cinematográfico estructurado en un campo-contracampo, a la aparición de un vacío bajo la forma de alguien (el Ausente), le sigue su abolición por alguien (o alguna cosa) situado en su campo. Esta actividad de llenado del *campo ausente* se realiza en el imaginario del espectador, que es el encargado de cubrir los vacíos abiertos por la fragmentación, colocando o construyendo su mirada en esas grietas espaciales. Por lo tanto, es en la mirada del espectador donde confluyen la narratividad, el espacio y el punto de vista. Finalmente, Heath también retoma los análisis del espacio llevados a cabo por Noël Burch, en especial los vinculados con el fuera de campo. Para ambos, el espacio del campo y del fuera de campo se definen por su carácter intermitente. Ambas dimensiones se presentan en una rearticulación constante. De allí deriva la inestabilidad del espacio cinematográfico, pero, también, sus posibilidades narrativas en el discurso cinematográfico. El valor de la construcción del espacio, y en particular del fuera de campo, reside, como señala Heath, en que “estructurar esta fluctuación puede convertirse en una herramienta poderosa en manos de un realizador cinematográfico” (1981: 26). La construcción espacial se presenta como uno de los ámbitos en los que se produce la producción de sentido del discurso cinematográfico.

## 2.2- Espacio y otredad

En este punto, es posible aventurar una relación entre la importancia atribuida al eje espacial en el discurso cinematográfico y determinadas concepciones del espacio surgidas en diferentes teorías. Por eso, es posible recordar que, entre las teorías contemporáneas que se ocuparon de la problemática de la otredad, pocas manifestaron una sensibilidad mayor ante su dimensión espacial que la *teoría poscolonial*. Para poder acceder a ésta, sin embargo, es necesario realizar un rodeo por su antecedente más relevante: la *teoría descolonizadora* de Frantz Fanon, referente omnipresente en los escritos de Edward W. Said y Homi Bhabha. En la compleja y multidisciplinaria teoría de Fanon, se pone de manifiesto la variable relación que se establece entre la mirada y el espacio. Es fácilmente comprensible que en una teoría que intenta constituirse como el basamento de una lucha anticolonialista el espacio sea concebido como un campo de



batalla. Fanon es consciente del carácter político del espacio, de su valor estratégico y de su contenido simbólico. Uno de sus objetivos más destacados es la reintroducción de una parte negada de la historia, aquella basada en el imperialismo europeo. Y esta necesidad se articula como un enfrentamiento por el espacio. La historia y sus interpretaciones se conciben como un territorio en disputa. Fanon caracteriza al mundo colonial como un universo en el que la dimensión espacial se experimenta políticamente. Señala al respecto que “el mundo colonial es un mundo en compartimientos” (2007: 32). Las ciudades coloniales se estructuran a partir de líneas divisorias precisas, con señalamientos específicos que se consolidan como indicadores del poder colonial. Las dos zonas de las ciudades coloniales son opuestas, pero no dialécticas. Fanon explica la relación, o no relación, entre estos compartimientos a través del principio aristotélico de la *exclusión recíproca*. En el espacio, encuentra una reproducción exacta del maniqueísmo colonialista. En el terreno se manifiesta una lógica política.

Esta comprensión del valor estratégico del espacio es retomada por el fundador de la *teoría poscolonial*: Edward Said. La publicación de *Orientalismo*, en 1978, implicó una ruptura notable con las formas hegemónicas de concebir la representación de la otredad. Y también allí aparece con claridad la importancia del espacio y la geografía. De hecho, Said señala que la geografía fue uno de los discursos científicos que más colaboró con el desarrollo del imperialismo; pero, al mismo tiempo, fue uno de los que más se benefició del desarrollo de éste. En principio, la geografía instauró el conocimiento del espacio en un nivel imaginario. Pero, a partir de allí, llevó la disputa al ámbito real. La dominación imaginaria habilitó la disputa concreta. Said indica que se encuentra allí una conducta que atraviesa la historia: “los hombres siempre han dividido el mundo en regiones que tienen diferencias reales o imaginarias” (2004: 68). Define, a partir de esta constatación, la idea de una *geografía imaginaria*: una disciplina que se encarga de construir fronteras imaginarias que luego devienen reales. Y estas fronteras geográficas se convierten después en sociales, étnicas y culturales. Pero, como el imperialismo basó gran parte de su poderío en el conocimiento topográfico, la imaginación antiimperialista dedicó una atención equivalente a la geografía en su lucha por la liberación. Las producciones simbólicas fueron las primeras en proponer una recuperación de la tierra, una reapropiación de los territorios perdidos. Luego, esa manifestación dio lugar a una acción concreta por la recuperación del espacio. En *Cultura e imperialismo*, publicado en 1991, Said procede a analizar la literatura antiimperialista teniendo en cuenta las

representaciones espaciales contenidas en ésta. Si el imperialismo se basaba en la *política del confinamiento*, el antiimperialismo propone una *política de la reapropiación territorial*. Tanto Fanon como Said, entonces, proponen una definición política del espacio. Éste es concebido a través de los enfrentamientos que ocurren en su interior. El espacio no es un dato dado, sino una construcción en un proceso continuo de transformación. En él se dirime una lucha por el reconocimiento, por la entrada en la historia, por el derecho a disponer de una mirada y por la necesidad irrecusable de hacer oír la propia voz.

### 2.3- Espacio cinematográfico y otredad

En este punto se puede proponer cierta confluencia entre las nociones cinematográficas del espacio y las postuladas desde las *teorías descolonizadoras y poscoloniales*. Desde el punto de vista de las teorías cinematográficas, el espacio se define por su relación con la narratividad. Y en esta combinación de espacio y narración ocupa un lugar central el combate entre el campo y el fuera de campo, lo representado y lo excluido, lo presente y lo ausente. La construcción de la narración depende del acceso al espacio narrativo que se asigna o no a una acción o a un personaje. En este juego de inclusiones y exclusiones tiene lugar el proceso de producción de sentido del film. Aquellas figuras excluidas de las narraciones clásicas, definidas por su carácter extraño a los espacios representados, son las que con mayor claridad se configuran como las representantes de la otredad. Su ubicación paraxial es su primer confinamiento. La centralidad o marginalidad que los personajes detentan dentro del espacio narrativo será un aspecto central para pensar las diversas modalidades en las que la otredad puede ser representada. La variedad de estrategias conducirá a distintas formas de representar la otredad. Las discrepancias entre el cine clásico, el moderno y el contemporáneo, al igual que las diferencias genéricas, articularán el espacio narrativo de manera discrepante. Al igual que la lucha por la apropiación del espacio condensa las luchas independentistas o de liberación, también se podría proponer una historización de las representaciones de las figuras de la otredad, a partir de este eje: el intento de desplazarse del ámbito paraxial al axial, del afuera a las fronteras y, de allí, al centro del espacio narrativo. De la misma manera en que los pueblos colonizados debieron luchar para obtener la recuperación de un territorio perdido, los representantes cinematográficos de la otredad deben llevar adelante una lucha equivalente para adquirir el espacio narrativo que les fue de algún

modo arrebatado. Al mismo tiempo, en este combate por el espacio se plantean dos políticas posibles: la lucha por la apropiación de un espacio propio, en el cual la recuperación territorial implica la exclusión de la mismidad dominante hasta ese momento; o la posibilidad de encontrar un espacio compartido, que no renuncie a su carácter conflictivo.

La relación entre el espacio de la otredad y el de la mismidad no puede pensarse únicamente en función del recurso al fuera de campo, a las relaciones complejas entre las inclusiones y las exclusiones. Debe concebirse a través del repertorio de figuras espaciales que caracterizan al discurso cinematográfico, como los movimientos de cámara, el montaje, la angulación, el encuadre y el nivel figurativo dependiente de los dispositivos escenográficos. La configuración de la dimensión espacial de la otredad se realiza a partir de la interacción de estos niveles. Allí se produce la construcción de un espacio político en el que la otredad es posible. Y allí se instala una lucha por la apropiación espacial que deviene el núcleo de los relatos sobre la otredad.

### **3- Punto de vista cinematográfico y otredad**

#### **3.1-Punto de vista cinematográfico**

La problemática del punto de vista fue ampliamente estudiada por la narratología. Tanto en su variante literaria como en la cinematográfica, el punto de vista constituyó uno de los pilares de su desarrollo. Desde su aparición en el campo de la narratología literaria fundada por Gérard Genette, el concepto de punto de vista fue aprehendido en su complejidad y diversidad. Por este motivo, Genette planteó la necesidad de abordar esta problemática a partir de la noción de *focalización*, que considera una expresión más restrictiva (punto de vista incluye varios significados: sociológicos, ideológicos, etc. que, en cambio, excluye la focalización); al mismo tiempo, es una noción más extensa (puede ser aplicada a cualquier tipo de objeto, incluso no físicamente visible: acontecimientos, tiempo, acción); y finalmente, es más técnica y menos equívoca. La complejidad de la noción de punto de vista se hace manifiesta al señalar su polisemia: puede concebirse como una mirada (aspecto perceptivo), como el saber de un personaje (aspecto cognitivo) o como la postura ideológica sostenida por el texto (aspecto ideológico).

Para evitar esta confusión, en *Figuras III* Genette (1989) propone la noción de *focalización* para estudiar las relaciones de conocimiento entre narrador y personaje. Indica la necesidad de generar una serie de categorías que permitan determinar cuál es, y cómo funciona, el foco del relato. Postula, entonces, una clasificación en tres categorías:

-*relato no focalizado o de focalización cero*: el narrador es omnisciente, dice más de lo que sabe cualquiera de los personajes;

-*focalización interna*: el relato da a conocer los acontecimientos como si estuviesen filtrados por la conciencia de un personaje. Puede ser fija, variable o múltiple;

-*focalización externa*: no se permite que el lector conozca los pensamientos o sentimientos del héroe.

La trasposición de la *focalización* al ámbito cinematográfico resultó compleja. Fundamentalmente, esto se debió a que en la teoría de Genette se confunden el saber y el ver. Pero en una práctica audiovisual como el cine, esas dos dimensiones deben ser diferenciadas. Es necesario separar un punto de vista cognitivo de un punto de vista perceptivo. Por eso, la narratología cinematográfica conservó la noción de *focalización* para la relación de saber que se establece entre el narrador y los personajes y propuso la noción de *ocularización* para definir la relación de percepción visual entre la enunciación y la visión de los personajes. De esta manera, se evita la confusión entre las dimensiones perceptivas y cognitivas del punto de vista.

La importancia de las distintas dimensiones del punto de vista, que incluyen la *focalización*, la *ocularización* y el aspecto ideológico, reside, como señala Stam, en que

es uno de los medios más importantes de estructurar el discurso narrativo y uno de los medios más poderosos para la manipulación del público. La manipulación del punto de vista permite al texto alterar o deformar el material de la fábula, presentándolo desde distintos puntos de vista, restringiéndolo a un punto de vista incompleto, o privilegiando un punto de vista único como jerárquicamente superior a los otros (1999: 107).

Sin embargo, no se puede plantear una asimilación directa del punto de vista de la enunciación y el del espectador, porque se desconocería la particularidad de los espectadores concretos. Pero sí es necesario comprender el rol que detenta la configuración del punto de vista en la construcción de sentido de todo texto. Las estrategias a través de las cuales se configura el punto de vista pueden analizarse en relación con el efecto que las mismas ejercen sobre los espectadores, no como

espectadores concretos, sino a través del reconocimiento de las intenciones de la enunciación.

Por un lado, debe tenerse en cuenta que la *focalización* parte del análisis de las estrategias cognitivas a partir de la relación de saber que se establece entre la enunciación y un personaje definido como *personaje focal*. En esta elección se juega un punto decisivo de la producción de sentido. Resulta central la diferencia existente entre aquellos personajes que acceden al rol de personajes focales y quiénes deben ser narrados y, por lo tanto, contruidos a través de la conciencia de otros personajes.

Por otro lado, una problemática semejante se plantea en torno a la *ocularización*. La necesidad de arraigar una mirada en la subjetividad perceptiva de un personaje, de darle encarnadura a la mirada, se establece como un tema complejo. Si la percepción del espectador coincide con la de alguno de los personajes de la diégesis, esto implica la posibilidad de compartir su mirada. La asignación de una mirada a un personaje se configura como una estrategia clave del sentido de un texto. Finalmente, en esta confluencia de ver y saber, de la elección de algunos personajes como centros de conciencia del film y como depositarios de la mirada, se articula la importancia narrativa e ideológica que detenta el punto de vista.

### 3.2-Punto de vista y otredad

La imbricación del espacio y el punto de vista resulta evidente si se tiene en cuenta que la noción de punto de vista hace referencia al lugar desde el cual se mira y es, por lo tanto, una categoría espacial. Fanon ya había sido perspicaz al respecto al puntualizar que el espacio debe analizarse en su relación con la mirada, es decir, en su intersección con el punto de vista. La lucha por el espacio, en su teoría, no puede pensarse fuera de su vínculo con la recuperación de una mirada y una voz emancipadas. Es necesario tener en cuenta que el desarrollo de la *teoría poscolonial*, y las luchas por la independencia en las antiguas colonias, coincide con la conciencia de la crisis de la autoridad cultural de Occidente. La violencia de esta crisis obligó a Occidente a descubrir, al mismo tiempo, a sus otros interiores y exteriores. La confrontación con los otros exteriores, con los habitantes de aquellas regiones del mundo que habían sido excluidas del devenir de la historia, señaló las grietas que desgarraban su interior. No sólo el mundo estaba habitado por otras culturas, sino que en su interior se descubrían sujetos y discursos que habían sido silenciados. La hegemonía de Occidente quedó

amenazada al descubrir que no constituía una cultura monolítica. Acechada por ambos frentes, su dominación mundial entró en crisis. Ésta adquirió la forma de una crisis de la mirada. La convicción moderna en la existencia de una única mirada se quebró cuando otras se emanciparon y, con ellas, otras voces y otras historias.

La convergencia de mirada e historia es central en el pensamiento de Edward Said. La relevancia del punto de vista fue tomada en cuenta tanto en *Orientalismo* como en *Cultura e imperialismo*. En el primero, y ante la dificultad de analizar el posicionamiento que los autores occidentales adoptan en relación con aquello que describen o narran, Said propone la categoría de *localización estratégica*. La *localización estratégica* define la posición que el autor de un texto adopta respecto al material oriental sobre el que escribe. Se haría reconocible en el tono narrativo, la clase de estructura, el género de imágenes, temas y motivos que utiliza, en sus maneras de interpelar al lector y en las formas de hablar de Oriente, representarlo y hablar en su nombre. Para Said, la *localización estratégica* de los orientalistas reside en una relación de exterioridad con el Oriente sobre el que escriben. Sostiene que Oriente tiene que estar ausente para que los orientalistas puedan estar presentes. Por eso, el punto de vista de los orientalistas es un *punto de vista dislocado*. Éste se define por la negación de su propia exterioridad, por la apelación al conocimiento erudito para anular ésta y por la necesidad de invisibilizar el lugar desde el cual se escribe. Para desnudar los mecanismos que producen este ocultamiento, Said dedica un esfuerzo continuo a hacer evidentes las huellas que permiten percibir el posicionamiento de los autores occidentales.

En su formulación de esta *localización estratégica*, Said parece coincidir con Levinas al plantear que representar al otro siempre es una manera de reducirlo. A partir de esta interpretación de la representación del otro como una forma de dominación, Said elabora su crítica al poder de la mirada. Ésta construye representaciones del otro que lo reducen, lo ponen a su servicio. El poder de la mirada es un poder de apropiación, una manera de negar al otro. La mirada occidental construyó una serie de estereotipos de sus otros culturales que le permitieron sostener su capacidad de sometimiento. Peter Burke (2005) recupera a Said cuando señala que a la otredad se la representa siempre a partir de estereotipos. Éstos se centran en lo que se considera típico del grupo al que el representado pertenece y se deja de lado lo individual o particular. Allí se manifiesta el

poder de quienes pueden producir e imponer una representación del otro<sup>3</sup>. Como indica Said,

no cualquier miembro de una sociedad dada ostenta el poder de representar, retratar, caracterizar y describir. Más aún: el “qué” y el “cómo” de la representación de las cosas, a pesar de que permiten una considerable libertad individual, están circunscritos y socialmente regulados (1996: 141).

Las representaciones de los otros tradicionalmente elaboradas desde Occidente dependían de la construcción y conservación de estereotipos. Las luchas descolonizadoras, al igual que la *teoría poscolonial*, requerían la destrucción de esos estereotipos y la construcción de nuevas modalidades representativas.

En *Cultura e imperialismo*, Said propone un método de lectura al que denomina *lectura en contrapunto*. Si el *orientalismo* se erigió como disciplina a partir de teorías esencialistas y exclusivistas, Said propone refutarlo a través de un método de lectura atento a las experiencias discrepantes. Así, procede a leer tanto los textos clásicos del imperialismo, como aquellos que surgen como una respuesta a la dominación imperial. Frente al punto de vista imperialista estudiado en *Orientalismo* y en los primeros capítulos de *Cultura e imperialismo*, procede a analizar la aparición de un *punto de vista nativo*. La escritura de resistencia se define, precisamente, por la irrupción de este punto de vista contrapuntístico en relación con el imperialista. Su objetivo reside, principalmente, en dismantelar la historiografía imperial y los relatos a partir de los cuales ésta fue configurada. Propone leer la tradición a partir de aquello que silenció. Si las representaciones de las otras culturas le permitieron a Europa contemplarlas, dominarlas y retenerlas, la pregunta formulada por Said apunta a cuestionar qué representaciones pueden colaborar con el proceso de liberación (territorial, política, económica, pero también simbólica y narrativa). El análisis de ciertas obras y autores (desde la poesía de William Yeats hasta las obras de Aimé Césaire) le permite comprobar cómo puede iniciarse el proceso de liberación de la mirada a partir de la

---

<sup>3</sup> De hecho, aquí se cifra un manifiesto error de lectura de Burke, al señalar que, como todas las culturas proceden a producir representaciones estereotipadas de sus otros, las propuestas por las culturas orientales son tan estereotipadas como las occidentales y, por lo tanto, propone la noción de *occidentalismo* para definir estas prácticas representativas. Sin embargo, pierde de vista que, para Said, lo que define al *orientalismo* no es solamente la construcción de representaciones basadas en estereotipos, sino la relación que las mismas establecen con la dominación efectiva de las culturas representadas. Said señala al respecto que “todas las culturas tienden a construir representaciones de las culturas extranjeras para aprehenderlas de la mejor manera posible o de algún modo controlarlas. Pero no todas las culturas construyen representaciones de las culturas extranjeras y de hecho las aprehenden y controlan” (2004: 170).

escritura de una contrahistoria, de la revisión sistemática de las lagunas de la historia escrita por los dominadores.

Una propuesta cercana a la de Said es la propuesta por Homi Bhabha. Bhabha recupera, en gran medida, los aportes de Said al igual que los escritos teóricos de Frantz Fanon. En su teoría anárquica, como la define, confluyen las *teorías descolonizadoras*, la *teoría poscolonial* y el *postestructuralismo*. Sobre este notable andamiaje teórico construye una escritura crítica sostenida en una convicción: “el crítico debe intentar comprender plenamente, hacerse responsable de los pasados no dichos, no representados, que habitan el presente histórico” (2002: 29).

Bhabha parte de la necesidad de subvertir la postura habitual sostenida en relación con la otredad. En ésta, señala,

el Otro es citado, enmarcado, iluminado, recubierto en la estrategia plano/contraplano de una iluminación serial. La narrativa y la política cultural de la diferencia se vuelven el círculo cerrado de la interpretación. El Otro pierde su poder de significar, de negar, de iniciar su deseo histórico, de establecer su propio discurso institucional y oposicional (2002: 52).

Esta reducción del otro se logra a través de su definición como objeto de conocimiento. Se convierte al otro en el cuerpo dócil de la diferencia. La férrea división entre el objeto y el sujeto de conocimiento, fundante de la modernidad, implica la delimitación de los roles a jugar y de las capacidades para acceder o no a una historia propia. Para Bhabha, las luchas por la independencia se definen como luchas por el reconocimiento. Este deseo de ser reconocido articula las batallas que se dan, retomando el posicionamiento de Said, en el interior y en el exterior de la cultura occidental.

Por eso, Bhabha interroga las representaciones de la otredad a partir de la noción de punto de vista. Cree que deben revisarse los modos en los que la otredad fue representada. Estas representaciones, postula, funcionan como un notable campo de batalla en el que se hacen manifiestas las luchas por y contra el reconocimiento. Pero, como Said, Bhabha es consciente de la relación existente entre el espacio y el punto de vista. Por eso precisa que, en las representaciones de la otredad, “lo interrogado no es simplemente la imagen de la persona, sino el lugar discursivo y disciplinario desde el que se formulan estratégica e institucionalmente las preguntas de la identidad” (2002: 69). La diferencia entre ocultar o señalar el lugar desde el que se enuncia, produce o narra al otro, resulta central. Las estrategias de producción del otro dependen de esta elección entre lo visible y lo invisible.



El interrogante acerca de la representación de la otredad deriva necesariamente en la pregunta acerca de la definición de la identidad. Allí reside la más celebre de las nociones de Bhabha: *in-between*. Este entre-medio es el espacio de conflicto en el que se realiza el proceso de construcción de identidad. Se trata de una noción de orden espacial que permite pensar el territorio en el que se cuestionan las divisiones binarias a través de las cuales se intentó pensar la conformación identitaria tradicionalmente: público-privado, pasado-presente y psíquico-social, entre otras. Estas divisiones, que suelen ser opuestas topográficamente, son cuestionadas por la posibilidad de pensar la identidad a partir de los *espacios intersticiales*. Si la clase y el género fueron las categorías a través de las cuales se conceptualizó y organizó a los sujetos, Bhabha plantea la necesidad de analizar

las posiciones del sujeto (posiciones de raza, género, generación, posición institucional, localización geopolítica, orientación sexual) que habitan todo reclamo a la identidad en el mundo moderno. Lo que innova en la teoría, y es crucial en la política, es la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales (2002: 18).

La reflexión sobre la identidad, en cuyo interior se desarrolla el cuestionamiento de las representaciones de la otredad, depende de la imbricación de la lucha por el reconocimiento y la comprensión del proceso complejo en el cual se conforma la identidad. Se trata de una relación entre el espacio a disputar y la conciencia del punto de vista desde el que se asiste a la lucha.

### **3.3-Punto de vista cinematográfico y otredad**

Las representaciones sobre la otredad deben, necesariamente, estar localizadas. Debe ser posible reconocer el punto de vista desde el cual las mismas son producidas. Allí se señala el primer rol que desempeña el estudio del punto de vista en relación con la otredad. El análisis debe poder diferenciar entre aquellos textos configurados a partir de una relación de exterioridad con la otredad y aquellos que comparten su punto de vista. Esta distinción, sin embargo, no resulta sencilla. ¿Cómo puede dictaminarse si un texto parte de una relación de exterioridad o interioridad en relación con la otredad? El análisis de las estrategias constructoras del punto de vista debe imponerse como objetivo la resolución de este interrogante.

Para lograrlo, es necesario tener en cuenta los tres aspectos que confluyen en la definición del punto de vista: el cognitivo, el perceptivo y el ideológico. La dimensión cognitiva, analizada a partir del concepto de *focalización*, indaga si los personajes concebidos como representantes de la otredad se constituyen o no como *personajes focales*. Es necesario investigar si funcionan como el centro de conciencia del texto. La aceptación o la negación de este carácter permite una primera gran clasificación de los textos sobre la otredad: aquella que separa a los textos que narran a los otros desde el exterior y aquéllos que los narran desde su punto de vista. Los primeros, que podrían denominarse *relatos de la otredad narrada*, comparten una característica con los relatos imperiales: niegan a los otros la posibilidad de narrar sus propias historias y los constituyen como objetos del *relato*. Los segundos, por el contrario, los *relatos de la otredad narradora*, se constituyen a partir del punto de vista de los otros. La otredad se constituye en ellos como el sujeto de su propia historia.

Desde el aspecto perceptivo se asiste a un enfrentamiento semejante. Si la mirada se erigió en uno de los tópicos privilegiados de las luchas independentistas, ello se debió a la capacidad de la mirada para configurar al otro como su objeto. La batalla establecida entre la imposición de una mirada exterior o la gestación de una nueva mirada, la posibilidad de arrebatar a la mismidad la capacidad de mirar, adquiere, en los textos filmicos, la figura de la *ocularización*. Si la enunciación comparte la mirada de un personaje, resulta clave esclarecer si se trata de un personaje perteneciente al dominio de la normalidad social o al de la otredad.

La confluencia de las dimensiones cognitiva y perceptiva pone de manifiesto el carácter ideológico del punto de vista. La imbricación del saber y la mirada tiene como resultado la configuración del lugar en el que el espectador queda posicionado en relación con la narración. Por lo tanto, en las variadas estrategias configuradoras del punto de vista se cifra, en gran medida, la posición que la narración adopta, y el espectador con ella. El desciframiento de estas estrategias, sus principios y procedimientos resulta central en un análisis de las representaciones de la otredad. La posibilidad de evidenciar la *localización estratégica* desde la que se concibió a la otredad resulta un objetivo central de esta tesis.

El texto filmico, entonces, configura a la otredad a partir de la articulación de la construcción espacial y de las estrategias generadoras del punto de vista. Esto implica que las múltiples combinaciones de estas dos dimensiones producen representaciones divergentes. Las distintas prácticas combinatorias entre estos dos aspectos del discurso

cinematográfico se pueden concebir como el lugar de nacimiento de las diferentes representaciones en conflicto acerca de la otredad. Este ámbito generador de la multiplicidad, al mismo tiempo, permite proponer un intento de sistematización. Las posibilidades de combinación de estas dimensiones permiten una distinción entre los abordajes clásicos, los modernos y los contemporáneos. Permite, también, pensar de qué manera cada género cinematográfico postuló esta relación. Y habilita, finalmente, pensar las particularidades de ciertos textos o las recurrencias de ciertos realizadores.

### III- El autor y los otros

Si la otredad puede representarse y si el discurso cinematográfico tiene sus propios mecanismos de representación, es posible preguntarse si las maneras de representación de la otredad pueden asegurar la coherencia de un *corpus* conformado por los textos filmicos dirigidos por un mismo realizador. Al buscar la cohesión de un conjunto de textos en la firma de su realizador podrían implícitamente aceptarse las postulaciones básicas de la *política de los autores*. Sin embargo, la elección de Tim Burton introduce ciertos cuestionamientos que resultan irreconciliables con las premisas de esta noción crítica. La *política de los autores*, dominante durante décadas en la crítica y la teoría cinematográficas, debe ser sometida a una amplia y rigurosa revisión. Ese será el primer objetivo de este capítulo. A continuación, resultará necesario intentar postular qué modificaciones pueden incorporarse a la noción de *autor* en la búsqueda de una corrección de los errores y excesos cometidos hasta la actualidad.

Por otro lado, será inevitable proponer un análisis del carácter comunicativo del cine (considerado una forma de *escritura*), para intentar analizar en qué sentido puede sostenerse la sentencia acerca de la *muerte del autor*. En este sentido, habrá que evaluar si es acertada, o posible, la selección de films de un mismo director luego de sostener que la autoría pudo haber muerto. El riesgo que entraña elegir un *corpus* cohesionado por la pertenencia a un mismo realizador radica en quedar en una posición de dependencia respecto a su pretendida intencionalidad. Las concepciones derridianas en relación con la *escritura*, la *firma* y la *muerte del autor* permitirán liberarse de esa sumisión. El cuestionamiento del carácter representativo y comunicativo de toda forma de escritura inaugura una concepción diferente del texto, que descansa en el principio de la ausencia y no en la metafísica de la presencia.

Finalmente, la relación que se establece entre Tim Burton y la problemática de la otredad, la representación de esta problemática en sus films, se planteará a partir del reconocimiento de lo heterogéneo y variable, en detrimento de la habitual predilección por lo estable y repetido. Si Burton implica una identidad, no será fija y estanca, sino múltiple y variable. La autoría deberá desprenderse de la ilusión de lo unívoco, de lo mismo y homogéneo. Burton, entonces, es él y los otros, es él y él como otro. Si la

rúbrica parece unificar este conjunto, el objetivo de este capítulo consistirá en señalar sus grietas.

## 1- La política de los autores

El primero de septiembre de 1954 François Truffaut publicó, en *Arts*, su artículo “Sir Abel Gance”. En él, proponía un detenido elogio de la producción cinematográfica de este realizador caído en el olvido<sup>1</sup>. En este artículo apareció por primera vez la noción *política de los autores*. A partir de allí, se convertiría en la más celebre de la historia de la crítica y la teoría cinematográficas. Si bien esta primera mención tuvo lugar en *Arts*, el recorrido principal de este concepto se desarrolló en *Cahiers du cinéma*, revista que había logrado, a partir de su fundación en 1951, convertirse en la publicación que imponía la concepción hegemónica en el campo cinematográfico francés.

En los años siguientes, la noción se extendió tanto en el dominio de la crítica como en el de la teoría. Si bien las bases sobre las que se erigió son variadas, se sustenta, fundamentalmente, en el privilegio asignado al *autor* en relación con la obra<sup>2</sup>. Esta preponderancia del *autor*, sin embargo, no se extendía a todos los realizadores. El presupuesto básico sostenía que sólo aquellos directores que poseían un universo propio, tanto en el orden temático como en el estilístico, podían ser elevados a la posición de *autores* cinematográficos. En su análisis del devenir histórico de *Cahiers du cinéma*, Antoine de Baecque señala que “los textos fundadores de los *Cahiers du cinéma* asocian de un modo irreversible la adhesión a un cineasta y la comprensión de su universo formal, personal; para decirlo en pocas palabras: su visión del mundo.” (2003: 20) Esta idea de visión del mundo resulta central en el andamiaje conceptual que estructura la *política de los autores*. De esta confianza en la existencia irrecusable de una visión del mundo que los *autores* manifestarían en su obra se deriva la creencia en que la misma aparecería, en formas aparentemente distintas, pero siempre homogénea y única. Para André Bazin, fundador de la revista y mentor de sus críticos, el *autor* se

---

<sup>1</sup> Abel Gance (1889-1981), director francés de clásicos del cine mudo como *La rueda* (*La roue*, 1923) y *Napoleón* (*Napoléon*, 1927).

<sup>2</sup> Esto podría sintetizarse en la fórmula que elaboró Eric Rohmer en su artículo “Los maestros de la aventura (*Río de sangre* de Howard Hawks)”, publicado en *Cahiers du cinéma*, núm. 29, de diciembre de 1953: “doy mayor crédito al hombre que a la obra” (2003: 72).

distinguiría por presentar “siempre la misma mirada y el mismo juicio moral arrojado sobre la acción y los personajes” (2000: 96).

La *política de los autores*, de esta manera, logró imponerse en la larga disputa que se había celebrado en relación con la asignación de la responsabilidad de los films. En esta lucha habían participado, históricamente, aquellos que consideraban que la responsabilidad recaía en el productor, concebido como el origen económico del film; en el guionista, de quien procedía la historia; o en el realizador, que articulaba el film a partir de sus concepciones estéticas y narrativas. La *política de los autores* emprendida desde *Cahiers du cinéma* sostenía que “la responsabilidad artística de un film debía atribuirse a su realizador, por lo menos en cierta cantidad de casos en que éste tenía una personalidad probada, un estilo, eventualmente una temática que le fueran propias” (Aumont: 2006: 27).

Si bien la *política de los autores* se constituyó como una noción crítica extendida, retomada posteriormente por la crítica anglosajona y hasta incorporada por el ámbito académico, fue escasamente definida por sus impulsores. Al haber surgido en el seno de la práctica crítica, se elaboró a partir del trabajo analítico sobre films concretos, y no se percibía como necesaria su definición teórica. Aunque posteriormente se postularon distintos intentos de definición, en los años de su afianzamiento las moldeables definiciones parecían desprenderse de los análisis llevados a cabo. De esta manera, por ejemplo, Alexandre Astruc, en un artículo destinado a analizar la filmografía de Alfred Hitchcock<sup>3</sup> señala que

cuando un hombre, desde hace treinta años, y a través de cincuenta películas, explica más o menos siempre la misma historia –la de un alma en lucha contra el mal–, y a lo largo de esta línea única mantiene el mismo estilo, que consiste esencialmente en una manera ejemplar de desnudar a los personajes y sumergirlos en el universo abstracto de sus pasiones, me parece difícil no admitir que nos encontramos por una vez frente a lo que es más raro, después de todo, en esta industria: un autor de películas (en de Baecque: 2003:43).

En este involuntario ensayo de definición, Astruc pone de manifiesto no sólo la preocupación por lo que era considerado el *tema* recurrente de los *autores*, sino la dependencia a la que quedaba sometida la noción de estilo.

---

<sup>3</sup> Alfred Hitchcock (1899-1980) fue un director de cine inglés de films como *Rebeca* (*Rebecca*, 1940), *Mi secreto me condena* (*I Confess*, 1953) y *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954).

Como quedó en evidencia en la definición de Astruc, uno de los rasgos definitorios de esta política es la apreciación de la totalidad. La valoración del conjunto de la obra de un cineasta implica la desvaloración de la importancia de cada uno de los textos filmicos. La política de los autores, en este sentido, es una *política de la totalidad*. Sin embargo, esta preponderancia de la totalidad tenía un costo: no sólo debían sumirse las obras a la firma que las identificaba como productos de un mismo *autor*, sino que se producía un desplazamiento del concepto desde su original intención descriptiva hacia una clara función axiológica. Los realizadores cinematográficos ascendidos a la posición de *autores* sólo podían realizar obras que estuvieran de acuerdo con su talento. Por lo tanto, ninguna de sus películas podía estar al margen de esta valoración. Por este motivo, múltiples películas de escaso valor estético, pero realizadas por algunos de los *autores* que ocupaban un lugar de privilegio en el panteón erigido por los críticos de *Cahiers du cinéma*, eran apreciadas como obras maestras; en tanto, películas importantes de cineastas no considerados *autores* eran rechazadas en función de esta exclusión inicial<sup>4</sup>.

De esta búsqueda de la totalidad se deriva uno de los aspectos más inquietantes de la política de los autores: su configuración como una *política de la mismidad*. Esta valoración de lo mismo implica la negación de lo heterogéneo y redundante en manifiestos forzamientos hermenéuticos en el trabajo analítico sobre los films. La necesidad de encontrar la recurrencia temática que asegura la condición de *autor* obligaba no sólo a desconocer aquellos casos en los que la diversidad ocupaba el lugar de la continuidad, sino a encontrar en los films aquello que se buscaba a priori en su configuración textual. En la lógica establecida por la *política de los autores*, éstos narran siempre una misma historia, desde un mismo punto de vista y con similares aproximaciones estilísticas. Una de las consecuencias de esta práctica es la negación de las transformaciones que muchos autores experimentaron históricamente. La *política de la totalidad*, devenida *política de la mismidad*, se convertía, a su vez, en una *política de la negación de la historia*. En el modelo de los *Cahiers* los autores eran siempre iguales a sí mismos y nada podía contradecir el carácter evidente de esta verdad<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> André Bazin es consciente de esta paradoja, aunque la interpreta de manera errónea. Cree que la paradoja es que esta política lleva a considerar que el cineasta es el hijo de sus obras, por lo que no podría haber obras malas de grandes autores. En realidad, Bazin invierte la causalidad del concepto de autoría. Para los defensores de esta política, los *autores* no serían los hijos de sus obras, sino sus padres. Como se desarrollará más adelante, la *política de los autores* supone que el *autor* precede a sus textos.

<sup>5</sup> Esto lleva a Truffaut a sostener, en su artículo "Pasión por Fritz Lang": "¿no es extraño que todas las películas norteamericanas de Fritz Lang, aunque escritas por distintos guionistas y rodadas para las

Por otro lado, debe tenerse en cuenta que la elevación de los realizadores a este lugar de privilegio se relacionaba estrechamente con la lucha por la legitimación que perseguía el campo cinematográfico. Era necesario refutar la concepción del cine como un entretenimiento de orden industrial. La crítica francesa percibía con claridad las dificultades con las que se encontraba en esta gesta por convertir al cine, el arte de las masas, en un arte elevado y respetado<sup>6</sup>. Es imprescindible interpretar esta búsqueda de legitimación como uno de los pilares de la noción de *autor*. Para obtener esta legitimación se recurrió a los modelos de las artes consagradas, en especial la literatura y la pintura. Fue a partir de allí que se desarrolló la noción de *autor*<sup>7</sup>. Jean-Louis Comolli indica con precisión este vínculo al expresar que

la noción de "autor", tal y como ha sido defendida por los *Cahiers*, se hallaba en un principio, según me parece, bastante cerca de la del autor en literatura o en pintura: un hombre que gobierna su obra a su arbitrio, que se manifiesta en ella por completo. De lo que se trataba [...] era de afirmar que en el cine, un "arte colectivo", existía para los artistas la posibilidad de proponer su propia "visión del mundo", de expresar sus preocupaciones personales, incluso íntimas, en fin, que el individuo, el creador inmerso en la colectividad de la realización, no se desvanecía, sino más bien al contrario (2003: 112).

La *política de los autores* se comprende, desde este punto de vista, como un movimiento compensatorio que intenta eludir el lastre que arrastraba el cine por su origen como entretenimiento popular e industrial. En tanto los desafíos que debían atravesar los realizadores cinematográficos parecían mayores que los que habían

---

productoras más diversas, expliquen prácticamente la *misma* historia? ¿Acaso esto no nos hace pensar que Fritz Lang bien podría ser un verdadero *autor* de películas...?", en *Cahiers du cinéma*, núm. 31, enero de 1954 (2003: 30). El caso de Fritz Lang resulta particularmente llamativo porque su producción se encuentra escindida entre sus películas alemanas y americanas. Él mismo se encargó de marcar algunas divergencias notables, como la renuncia a rodar films que tuvieran finales trágicos y que fueran percibidos como fatalistas, a partir de su llegada a Estados Unidos.

<sup>6</sup> En un artículo de Jacques Rivette acerca de los films de Ray indica que "Y que la inventiva pueda consistir primero en el simple placer de filmar, como la libertad creativa del pincel sobre la tela, he ahí algo que no tiene demasiadas posibilidades de ser tomado en serio" (2003: 77).

<sup>7</sup> Eric Rohmer, como un ejemplo entre los múltiples posibles, afirma que "actualmente, en todos los terrenos, en la pintura, en la música, en la literatura, la política de los fragmentos escogidos cede el paso a la política de las obras completas. Lo que resta no son obras, sino autores, y, en el cine, si pasamos revista a los programas de los cineclubes y de las cinematecas, yo apuesto a que ocurrirá de este modo", "Eric Rohmer responde a Barthélemy Amengual", *Cahiers du cinéma*, núm. 63, octubre de 1956 (2003: 108). En relación con esta problemática, Pierre Bourdieu explicó con precisión la tendencia a recurrir a los modelos consagrados en el afán de legitimar a las artes en camino a la legitimación. En la década del cincuenta, el cine no había sido incorporado al campo académico y por ello "algunos virtuosos transfieren a estas artes en vías de legitimación los modelos de comportamiento que tienen en curso en el campo de la cultura tradicional" (2002: 34).



afrontado los artistas en las demás disciplinas, la *política de los autores* intentó desvanecer la peligrosidad de los mismos y confiar en la capacidad de estos *autores* para luchar contra la industria<sup>8</sup>.

Por supuesto, en esta búsqueda de legitimación, la *política de los autores* adoptó una serie de creencias que aproximaron su postura al más extremo de los romanticismos. La concepción del arte a la que recurrieron dependía directamente de aquella que se había desarrollado a principios del siglo XIX, cuando el arte se sentía invadido por la expansión industrial capitalista. Al igual que el campo literario del siglo XIX había elaborado su respuesta al intento de asimilación del arte a las demás prácticas productivas, los críticos de *Cahiers du cinéma* también recurrieron a la *teoría de la realidad superior del arte* y a la concepción del escritor como un creador independiente, con la figura del *genio autónomo* como pilar<sup>9</sup>. En tanto la noción clásica del cine lo concebía como un simple entretenimiento, dependiente de una instancia colectiva de producción, se buscó desestimar esta concepción transformando a los *autores* en los combatientes románticos contra un sistema industrial de producción que intentaba ahogar su genialidad. Esto llevó a decir a Jean-Luc Godard, en un artículo sobre Ingmar Bergman<sup>10</sup>, que

el cine no es un oficio, es un arte. No es la obra de un equipo. Siempre se está solo, tanto en el plató como ante la página en blanco. Y para Bergman, estar solo implica plantearse ciertas preguntas. Y realizar películas implica responder a estas preguntas. Nadie podría ser más clásicamente romántico (2003: 67).

Este romanticismo extremo, que podía estar en la concepción del cine de Bergman, estaba, sin dudas, en el origen de la *política de los autores*.

En esta valoración del *autor*, de su autonomía y de su genialidad, se debió pagar el precio del desligamiento de los films tanto del plano del “contenido (ya no existe una jerarquía entre grandes y pequeños temas, buenos y malos mensajes)” como del plano del “continente (las condiciones económicas, políticas, técnicas, históricas de producción y de realización de los filmes)” (de Baecque: 2003: 21). Esta renuencia a

<sup>8</sup> Según Bazin “La política de los autores vislumbra y defiende una verdad crítica esencial, verdad que el cine necesita más que ningún otro arte, precisamente por hallarse en él el acto de verdadera creación artística más comprometido y amenazado que en otros ámbitos” (2006:98).

<sup>9</sup> Esta postura se explicita en el siguiente comentario de Truffaut: “como resulta que Abel Gance es un genio, *La tour de Nesle* es un filme genial”, en “Abel Gance, desorden y genio”, en *Cahiers du cinéma*, núm. 47, mayo de 1955 (2003: 37).

<sup>10</sup> Ingmar Bergman (1918), director sueco de films como *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956).

incorporar en el análisis del cine su contexto histórico, sus condiciones de producción, su carácter industrial, al igual que el menosprecio de los films en relación con la figura del *autor*, generó diversas polémicas que, si bien se originaron a principios de la década del sesenta, se acentuaron en los años posteriores.

## 2- Polémica en torno a la categoría de *autor*

El primer cuestionamiento se centró en su tendencia a la fragmentación. El fenómeno cinematográfico se veía restringido a una relación de sumisión de las obras a la firma de su *autor*. Había expulsado todos aquellos elementos que resultaban exteriores a éste. Y este *autor* era siempre, e inevitablemente, individual. En la década del sesenta, con el surgimiento de grupos colectivos de trabajo y la necesidad de concebir un cine situado histórica y socialmente, la *política de los autores* comenzó a resultar insuficiente. Los aspectos que había excluido en su consideración sobre el cine eran los que demandaban mayor atención.

Entre éstos, se encontraba, por ejemplo, la inscripción genérica de los films. Era muy poco frecuente que las críticas desarrolladas en *Cahiers du cinéma* incluyeran referencias a las constantes narrativas y estilísticas que impone la adscripción genérica. Otro elemento cuestionado fue su rechazo a considerar al cine como un arte colectivo. La asignación de la responsabilidad al realizador implica el desconocimiento de la importancia que tiene el resto del equipo técnico. Se niega que los trabajos realizados por determinados guionistas, directores de fotografía o diseñadores de producción, entre otros, puedan resultar relevantes. La necesidad de erigir a los realizadores en *autores* tiene como contraparte la conversión del resto del equipo en una instancia meramente dependiente.

Por otro lado, como ya se señaló, la *política de los autores* constituye una *política de la mismidad*. Se presupone, como sostiene Comolli, “cierta fidelidad del autor a sí mismo, ciertas constantes en la inspiración, en los temas, en la expresión, etc., que no sólo caracterizaban al cineasta y a cada una de sus películas sino que constituían la parte esencial de su interés” (2003: 113). En el sistema así constituido no había lugar para la excepción ni para la contradicción. De ningún modo podía aceptarse que un autor modificase su punto de vista en relación con una temática o que experimentase

concepciones estéticas diferentes. En palabras de Michel Mardore, “la noción de “continuidad” (en la inspiración, en la temática) prevalecía sobre la diversidad” (2003: 118). La tarea que debe desempeñar el crítico que participe de esta noción es encontrar cuál es la constante que se repite en la filmografía de un autor. El mejor crítico es aquel dotado con una sutil percepción de lo mismo.

Pero en esta comprensión del *autor* surge un nuevo frente conflictivo: los films son concebidos como la manifestación sensible de la interioridad de los autores. Esto no sólo reproduce la noción romántica del arte, sino que se entronca con los pares binarios estructurantes de la tradición metafísica. La creencia en una división entre interioridad y exterioridad reproduce la existente entre origen y representación que fue analizada anteriormente. La materialidad de los textos es reducida al rol de representación de su subjetividad. Este *autor*, por otro lado, es el resultado de una operación crítica que deja al autor concreto en un segundo plano, para poder construir, sobre su cuerpo, o mejor, sobre su nombre, su firma, la configuración de un autor ideal.

Esta concepción romántica del *autor* fue analizada por Michel Foucault en “¿Qué es un autor?” (1984). En este texto de 1969, Foucault señala la necesidad de desarrollar una *tipología del discurso* que dé cuenta, al mismo tiempo, del carácter histórico de toda práctica discursiva. Al mismo tiempo, postula la necesidad de realizar una reconsideración de las nociones de *sujeto* y de *autor*. Propone, en esta revisión, relegar la concepción del *autor* como sujeto originario, al igual que la vinculación autor-temas o conceptos, y sustentar, en cambio, la noción de un *autor-función*. De esta manera, se podrían comprender las formas en las que el discurso es articulado sobre las bases de las relaciones sociales. El *autor* debe analizarse a través de las funciones que cumple, de su intervención en el discurso y del sistema de dependencias que lo engloba. La consideración de un *autor-función* permite evitar los peligros de toda sustancialización de las diferentes figuras que puede asumir el *sujeto*.

Esta mirada crítica desarrollada por Foucault pone de manifiesto el desfase temporal existente entre el campo literario y el cinematográfico. Más allá de los años que separan la publicación de su texto del origen de la *política de los autores*, es necesario subrayar que cuando la teoría literaria comienza a desprenderse de la figura romántica-metafísica-sustancialista del *autor*, la crítica cinematográfica recurre a esa misma noción en su afán legitimador.

Otro aspecto discutido de la *política de los autores* lo constituye su dependencia de la dimensión temática de los films. Se parte de una pretendida relación de identidad entre

el autor y una cierta preocupación temática<sup>11</sup>. A esta restricción se suma un deslizamiento: el que lleva de la búsqueda comprobación de la recurrencia temática a una no buscada valoración. Este deslizamiento surge como una consecuencia inevitable del presupuesto valorativo del arte individual<sup>12</sup>. Discutiendo esto, Comolli, sostiene que

se ha instalado una confusión entre la noción de autor y la noción de tema: ha bastado con señalar en un cineasta unas constantes, unas obsesiones, para nombrarlo “autor” –cosa por lo demás justa- y considerarle importante, lo que casi siempre resultaba abusivo (2003: 114).

Esta valoración excesiva de los autores entrañaba un peligro que André Bazin anticipó con claridad: la configuración de un *culto estético a la personalidad*. Bazin fue conciente de la limitación de esta política y de la necesidad de complementarla, en el caso de no querer renunciar a su presupuesto básico, con concepciones cinematográficas alternativas. El riesgo de este *culto a la personalidad* es el abandono de la apreciación de los textos. Bazin lo resume señalando que “su práctica exclusiva [de la *política de los autores*] conduciría a un peligro distinto: la negación de la obra en provecho de la exaltación de su autor” (2000: 98). En ese momento, se impone la necesidad de superar a la *política de los autores*. Es necesario restituirle al cine las dimensiones perdidas o postergadas por la preponderancia del *autor*<sup>13</sup>.

Esta recuperación de los textos se encuentra en la base de la crítica que Santos Zunzunegui propone de la *política de los autores*. En su argumentación indica que en ésta los textos dejaban de ser considerados en su

irreductible individualidad, para pasar a ser valorados en tanto en cuanto son susceptibles de aportar pruebas, de confluir en la hipotética construcción de un universo que, dimensión importante, se vincula, de manera unívoca, con la figura de un responsable individual del cual el trabajo artístico estudiado sería una emanación directa (1994: 24).

---

<sup>11</sup> Truffaut escribe, en el artículo ya señalado sobre Lang, que “la soledad moral, el hombre luchando en solitario contra un universo semihostil semiindiferente, he aquí el tema favorito de Lang” (2003: 27).

<sup>12</sup> André Bazin, considerado el líder de los críticos de *Cahiers du cinéma*, sostiene una concepción positivista del arte y de la historia. Evalúa la historia del arte, y del cine, como la historia de un progreso. Habría una evolución en el arte occidental cuyo principio rector sería el recorrido rectilíneo hacia una mayor personalización.

<sup>13</sup> Bazin concluye su artículo precisando que la política de los autores “debe, independientemente de su valor polémico, ser completada por otros modos de acceso al hecho cinematográfico que restituyan al film su valor de obra. No se trata de ninguna manera de negar el papel del autor, sino de restituirle la preposición sin la cual el sustantivo no es más que un concepto rengo. “Autor” se dirá. Sin duda, pero, ¿de qué?” (2006: 99).

Y este comentario anticipa uno de los componentes más polémicos de la *política de los autores*. ¿Qué lugar ocupa el autor en relación con su obra? ¿La precede o la sucede?

Uno de los continuadores de esta corriente crítica en el seno de *Cahiers du cinéma* en la década del ochenta, Olivier Assayas, sostiene la concepción canónica de esta política: el *autor* precede a la obra. Esta posición es solidaria de la metafísica en la que se sustenta. La materialidad, el texto, no sería más que la manifestación sensible de la interioridad de un sujeto que la preexiste. El *autor* es entonces el padre de la obra. Sin embargo, esta comprensión del vínculo fue invertida en la misma revista. Thierry Jousse, por ejemplo, prefiere pensar que el *autor* no antecede a la obra, sino que es su corolario. Los *autores* no serían tales “antes de que aparezca una película, sino únicamente después, en una sucesión que acaba teniendo una admirable consistencia” (en de Baecque: 2003: 164). De esta manera, es posible concebir al autor como un efecto de sentido de sus films. No tendría una existencia primera, sino derivada. Sólo existirían *autores* porque existen textos.

Esta inversión de la importancia asignada a los autores en detrimento de los textos funciona como el impulso de una nueva concepción de ambos. Parte de una premisa:

sólo renunciando a hipostasiar a un “autor” y organizando una aproximación coherente al trabajo de la significación, tal y como es puesto en funcionamiento por cada film en particular, se hace posible estudiar tanto las homogeneidades como las escisiones, las unanimidades como las disidencias que recorren las obras creativas (Zunzunegui: 1994: 25).

De esta manera, también puede cuestionarse la tendencia cultural hacia lo idéntico y estable y proponer un análisis de lo variable y no predecible. Sería posible estudiar la innovación, la excepción y las múltiples contradicciones existentes en el interior de las filmografías de los realizadores cinematográficos. Tener en cuenta la variedad de las obras implica un cuestionamiento de la orientación a la estabilidad y a la conservación que pareció guiar a la *política de los autores*.

Finalmente, un rasgo particularmente destacado de esta política, y que resulta pertinente en el intento de analizar diversos textos filmicos dirigidos por Tim Burton, es su derivación a partir del desarrollo del cine americano. Esta noción de *autor* es simultánea a la defensa y la predilección por los films realizados en el seno de la industria cinematográfica hollywoodense. La paradoja surge, evidentemente, al tener en cuenta el carácter industrial de esta producción. Para los miembros de *Cahiers* la valoración de

los realizadores surgidos en este ámbito es doble, dado que es un dominio poco propicio para la aparición de un artista que logre proponer, a través de sus films, su propia visión del mundo. Comolli señala oportunamente que

la norma del cine norteamericano [...] está compuesta por películas de productores en las cuales, como por milagro, se abre de vez en cuando camino una parcela de expresión personal del realizador del filme. Que todo se conjugue en contra de la expresión propia de ese cineasta hace que la veamos tanto más admirable y ejemplar (2003: 121).

Como puede verse, esta apreciación del cine hollywoodense surge de la confluencia de dos distintas, y en gran medida irreconciliables, concepciones del cine. Se enfrentan la voluntad legitimadora de la crítica francesa y los rasgos definatorios de una producción de carácter industrial. La *política de los autores* requiere ignorar las condiciones de producción de los films, el sistema industrial en el que son realizados.

A partir de este recorrido por la noción de *autor* y las polémicas generadas en torno a su estatuto, resulta posible evaluar cuáles son los desafíos que implica proponer una revisión de esta noción que logre evitar los riesgos corridos hasta el presente: concebir al cine como un arte colectivo y no individual; tener en cuenta el carácter industrial de la mayor parte de las realizaciones cinematográficas; valorar la diversidad tanto como la estabilidad en el seno de la producción de los realizadores; incluir en los análisis dimensiones estilísticas que excedan la restringida dimensión temática; incorporar las adscripciones genéricas de los films, al igual que su relación con movimientos y estilos cinematográficos; desprenderse de las concepciones metafísicas que todavía parecen dirigir las concepciones artísticas actuales; y valorar la complejidad de los textos frente a los intentos por privilegiar la construcción idealista denominada *autor*. El análisis de los films de Tim Burton puede constituir un lugar indicado para ensayar un intento semejante.

### 3- Burton y la revisión de la política de los autores

Los análisis de la producción cinematográfica de Burton reproducen, en sus líneas generales, los postulados básicos de la *política de los autores*. Su elevación a las cimas de la autoría depende de la confianza en el carácter homogéneo de su filmografía y de la

recurrencia de ciertas obsesiones en la dimensión temática. Así, por ejemplo, Tomás Fernández Valentí, analizando sus films, presenta un listado de “los rasgos característicos del temario y el estilo de su director” (1997: 56). En su análisis, insiste en encontrar, desde los primeros cortometrajes del realizador, “el esbozo de buena parte del cine de Burton” (1997: 57). Esto implica, evidentemente, que su filmografía posee una coherencia que permite pensar que sus obras se agregan a una instancia singular considerada el cine de Burton. La constante que estructuraría estos films sería el protagonismo asignado a “personajes que, por regla general, tienen problemas para sobrellevar su diferencia respecto a los demás” (1997: 58). En esta aproximación ya resulta notable la recurrencia a la dimensión temática para dar cuenta del carácter autoral. También Mark Salisbury, en su intento por aislar aquello que define a Burton como *autor*, señala que “los personajes de Burton son, por lo general, personas desplazadas, incomprendidas y mal interpretadas, inadaptados que a menudo encuentran su lugar gracias a cierto grado de dualidad” (1995: 21). Esta preponderancia asignada a los rasgos temáticos implica como corolario la necesidad de identificar con claridad cuál es ese tema central en torno al cual gira su producción. En el caso de Burton, este tema estaría vinculado con la notoria proliferación de personajes excéntricos que podrían definirse bajo la noción de monstruos o de representantes de la otredad en relación con la normalidad social. La mayor parte de los críticos y analistas de su obra recurre a este componente temático en la búsqueda de este rasgo identitario. De esta manera, Marcos Arza señala que Burton “título tras título retoma los mismos temas, ambientes y personajes con el propósito de llevar a cabo un personal discurso sobre la anormalidad y la extrañeza” (2004: 23).

Esta posibilidad de aislar la constante temática que convierte al realizador en *autor* presenta, sin embargo, una serie de inconvenientes. El primero de ellos es el desconocimiento de los aspectos no temáticos de la producción cinematográfica. Si bien es posible considerar que hay temáticas recurrentes, tanto en Burton como en muchos otros realizadores, es imprescindible integrar un análisis de los procedimientos empleados, de las elecciones en la conformación de las estructuras narrativas y de los recursos retóricos incluidos. En el caso de los films dirigidos por Tim Burton -y demostrar lo siguiente es uno de los objetivos nodales de esta tesis- la otredad no se construye exclusivamente en función de la historia narrada, sino, principalmente, en el nivel de las elecciones narrativas, de la recuperación de ciertos estilos artísticos y de la aparición de una determinada concepción espacial. Por lo tanto, analizar la otredad, en

caso de aceptar a priori que se la erija como componente temático central, debería implicar el análisis de una serie de elementos que no son tenidos en cuenta en los estudios señalados. Pero, a esta insuficiencia se suma otra: focalizar la atención en la otredad, y sugerir que constituye el tema recurrente, genera la necesidad de encontrarlo aún en aquellos films en los que su aparición, si ocurre, resulta secundaria o anecdótica. De este modo, se incluyen forzamientos interpretativos notables al intentar justificar la tesis de la conformación de la otredad como eje temático constante.

Esta preponderancia de lo temático se vincula con otro rasgo ya señalado: la valoración de lo estable por sobre lo variable, de lo permanente por sobre lo cambiante. El precio que se debe pagar en el intento de encontrar recurrencias donde hay variabilidad es la conservación de la *política de la mismidad*. Así, la simple aparición de personajes excéntricos será suficiente para marcar la autoría. Ésta no se habría modificado a lo largo de la filmografía y estaría presente desde sus primeras producciones. Por ello, los cortometrajes dirigidos en el comienzo de su carrera son considerados embriones de su producción futura. Uno de los films realizados para la televisión, *Aladdin and his Wonderful Lamp* (1984), es interpretado, desde este punto de vista, como el anticipo de sus próximos films, porque “contiene una serie de imágenes que, de una forma u otra, han encontrado su lugar en la obra posterior de Burton: murciélagos, esqueletos, arañas y esculturas de arbustos” (Salisbury: 1995: 80). En esta consideración se hace explícita la creencia en la existencia autónoma y previa del *autor* en relación con su obra. De acuerdo con esta lógica, el *autor* no es un efecto de sentido que surge de sus realizaciones, sino una esencia inmutable que la precede. Así, las obras sólo representarían el cumplimiento material de la intencionalidad del *autor*. Esta creencia aparece continuamente en el análisis de los primeros textos filmicos de Burton. Al realizar una genealogía de su primer largometraje, *La gran aventura de Pee Wee* (*Pee Wee's Big Adventure*, 1985), Marcos Arza indica que “el gran estudio llamaba a su puerta para encargarle la realización de un proyecto, cuyas características se ajustaban milimétricamente al patrón temático y estilístico tan del gusto del director” (2004: 79). Es llamativo considerar que antes del rodaje de su primer film, Burton ya poseía un patrón temático y estilístico. Una interpretación semejante presenta Mark Salisbury, al indicar que, en el segundo film del director, *Beetlejuice* (*Beetlejuice*, 1988), se encuentra ya “la quintaesencia de los temas de Burton: tenebroso, raro, enormemente imaginativo y con la posibilidad de hacer decorados alucinantes y efectos especiales



innovadores” (1995: 101). A partir de allí, desde este punto de vista, sólo se asiste a una repetición de lo mismo, a una iteración infinita de lo igual.

Esta valoración de lo estable sufre un desequilibrio cuando Burton filma textos que se alejan notablemente del campo identificado como central en su producción. El rodaje de *Ed Wood* (*Ed Wood*, 1994) permite comprobar las reacciones suscitadas ante esta ruptura de las expectativas. Las respuestas oscilan entre dos actitudes interpretativas. Por un lado, algunas perciben las notorias diferencias<sup>14</sup> existentes en relación con lo que había sido considerado hasta allí el tema y el estilo de Burton, pero prefieren ver, detrás de las diferencias, una repetición de lo mismo, la conservación de la identidad. Otros análisis, menos sensibles a las divergencias, prefieren tener en cuenta sólo las continuidades y erigen al film en el más claro exponente de la visión del mundo de Burton<sup>15</sup>. En ambos casos se manifiesta el terror frente a la variabilidad y la necesidad de someter la diferencia a la exigencia de lo mismo. Por supuesto, esto resulta paradójico tratándose de films que se centran, aparentemente, en el respeto de lo otro y en la aceptación de la diferencia. La *política de los autores* se propone encontrar dominios homogéneos, y, si no los encuentra, desarrolla modos de producirlos.

Por otro lado, el análisis de los textos dirigidos por Tim Burton supone la necesidad de considerar la adscripción genérica de los mismos. La mayor parte de ellos se encuentra comprendida dentro del campo del cine fantástico, y no sería posible analizarlos en profundidad sin incluir los rasgos de este género que se recuperan en los films, al igual que la diferencia establecida con aquellos en los cuales esta inscripción genérica no se encuentra presente. No sólo el análisis de la pertenencia genérica resulta imprescindible (fundamentalmente, la presencia del cine de terror y del cine fantástico), sino también la recuperación de estilos artísticos previos. La consideración del *autor* como una instancia autónoma que se plasma en los films no permite, por ejemplo, valorar la relación de los textos filmicos con diversos movimientos o estilos (en el caso de Burton, con la poética gótica y el movimiento expresionista).

Otro aspecto a tener en cuenta es el carácter industrial del cine y, en particular, las condiciones de producción en las que se desarrolla el trabajo de Tim Burton. Su filmografía se produce en el interior del sistema de producción de los estudios. Este

---

<sup>14</sup> Fernández Valenti (1997b) indica que este film representó, aparentemente, una desviación, pero finalmente lo entronca con los films previos.

<sup>15</sup> Salisbury escribe que “Ed Wood es la auténtica personificación del clásico personaje de Burton: un individuo marginado, incomprensido, mal interpretado (1995: 209), en tanto Arza señala que “Wood se alza como el personaje fetiche de la filmografía burtoniana” (2004: 136).

rasgo; habitualmente no tenido en cuenta, incide de manera determinante en su obra. Su formación en los estudios Disney le permitió vislumbrar con claridad las paradojas de la industria cultural. En su experiencia en el cine de animación comprobó que “lo raro de la Disney es que quieren que seas un artista pero al mismo tiempo quieren que seas un obrero de fábrica” (citado en Salisbury: 1995: 42). Esta dimensión industrial del cine suele ignorarse en el intento de legitimarlo como arte. Pero, en esa búsqueda, es despojado de uno de los aspectos que lo definen más directamente. Burton, sin embargo, es menos ingenuo que los analistas de sus films. Su conocimiento del campo cinematográfico hollywoodense le permitió comprender que la consecución de su carrera dependía de afianzarse como un director de películas rentables. Por eso, sostiene que “cuando hay en juego una gran suma de dinero intento, sin pretender que sé de que va el público, hacer algo que a la gente le guste ver, sin volverme muy loco” (1995: 96). Sus films cuentan con presupuestos muy elevados, lo cual implica la continua injerencia de los directivos de los estudios<sup>16</sup>. Ignorar la inclusión de estas opiniones y presiones exteriores produce una tergiversación en la comprensión del proceso de producción de films en el seno de una cultura industrializada. Como define acertadamente Jacques Aumont, “la condición de autor en el cine está siempre amenazada por la relación de fuerzas entre el cineasta y las instancias de producción y de difusión” (2006: 27). Esta contradicción se encuentra, entonces, en la base del sistema de trabajo de Tim Burton. Sus films no pueden asimilarse simplemente a la manifestación de su interioridad o de sus inquietudes artísticas. En todo caso, es preciso entender que la plasmación de esta búsqueda se encuentra mediada por los intereses de la industria cultural, interiorizados, a veces abusivamente, por los integrantes de esta. Burton intenta conciliar esta tensión, acercando tanto como sea posible las condiciones de producción a sus intereses. Esto se percibe cuando señala que

aunque he surgido del sistema de estudios, la verdad es que no tengo esa sensación, ni creo que la tenga la gente de los estudios; a veces me miran con cara de preocupación, preocupación por qué es lo que quiero hacer. Pero también hay una gran fuerza en eso, está muy bien trabajar dentro del sistema y luego acercarte a

---

<sup>16</sup> Un ejemplo de las continuas injerencias podría encontrarse en la selección de la banda musical de *Batman* (*Batman*, 1989). La compañía discográfica asociada a la productora del film había contratado a Prince para que compusiera dos canciones para el film. Sin embargo, una vez concluidas, a Burton no le parecieron adecuadas. A pesar de esto, la insistencia de la discográfica logró que las canciones fueran incluidas. Para Burton, el problema consistía en que “no conseguía que las canciones funcionaran, y creo que los perjudiqué, a la película y a él. Pero la casa de discos quería meterlas” (citado en Salisbury: 1995: 139).

las cosas como quieres. Tiene una especie de encanto perverso (citado en Salisbury: 1995: 143-144).

Burton parece estar al mismo tiempo en el interior y en el exterior del sistema de estudios. Su ubicación es el linde entre ambas dimensiones. Sin embargo, es precisamente esa posición la que define su interés como cineasta. Pasar por alto esta tensión y reducirlo a una nueva manifestación de la figura del artista romántico implica un desconocimiento de su posición en el campo cinematográfico hollywoodense.

Un aspecto que se desprende del anterior, es decir, del carácter industrial del cine, es su naturaleza colectiva. Aunque las posturas románticas intenten concebir al cine como un arte individual, el cine se asemeja más a una cadena de montaje fordista. El producto es el resultado de una división del trabajo que afecta a un numeroso grupo de especialistas. La constatación de este componente del cine obliga a pasar de una definición individual del *autor* a una noción colectiva. En el caso de los films de Burton, se hace notoria la recurrencia de ciertos miembros de los equipos técnico y artístico del realizador. La identificación de sus films tiene tanto que ver con su labor como con la de otros integrantes de los equipos técnico y artístico. Esta consistencia se ejemplifica en la regularidad con la que participan en sus films los mismos colaboradores<sup>17</sup>.

Sin embargo, a pesar del conocimiento del carácter industrial y colectivo del cine, la *política de los autores* que aún rige, con ciertas modificaciones, la dirección de la crítica cinematográfica, prefiere conservar una comprensión romántica del arte. Los realizadores, por supuesto, sustentan en general esta mirada. Muchas veces son sus declaraciones las que producen una proliferación de lecturas en clave biográfica de sus films<sup>18</sup>. De esta manera, la vía romántica retoma la idea de los textos como una

---

<sup>17</sup> Entre los miembros habituales del equipo de Burton se podrían mencionar a: Danny Elfman (música); Dense Di Novi (producción); Bo Welch (diseño de producción); Collen Atwood (diseño de vestuario); Stefan Czapsky (dirección de fotografía); Chris Lebenzon (montaje); y a miembros del elenco como: Johnny Depp, Wynona Ryder, Michael Keaton, Jack Nicholson, Danny De Vito, Sarah Jessica Parker y Christopher Walken.

<sup>18</sup> Burton insiste en que sus películas “han de tener algo mío. Aunque sólo sea un sentimiento. Inviertes tanto en ello que tiene que haber algo con lo que te identifiques poderosamente” (Salisbury: 1995: 53). Muchos analistas de su obra insisten en este carácter autobiográfico de sus films. Uno de ellos, Helmut Merschmann, basa su estudio en la pretendida existencia de un *proyecto biográfico*. Señala al respecto que “Burton has always known how to unite aesthetics and autobiography, and to merge the development of his artistic expression with his *biographical project*, and to some extent reproduce the “true” story of his life, and this distinguishes him from most Hollywood directors. [...] Burton manages to incorporate a certain reflexivity into his films which constantly refers back to his ongoing *biographical project*.” (2000: 7-8). También Ken Hanke sostiene, en su biografía de Burton, que “It would seem that Burton has really has only one subject –himself. Fortunately, that subject is an extremely interesting one” (1999:18).

manifestación sensible de la interioridad del artista. Esta simplificación de la concepción del arte aparece recurrentemente en los análisis de la filmografía de Burton. Sus films no serían más que una exteriorización de aquello que constituye su subjetividad. Esto se lleva al extremo cuando Salisbury señala, por ejemplo, que “al pasear por los decorados de *Sleepy Hollow*, y en particular por la ciudad de Lime Tree, uno tenía la sensación de estar paseando por el interior de la cabeza de Burton” (1995: 270). En ciertos casos, en los que la literalización es menor, se pretende identificar término a término la obra con sus datos biográficos. Así

Eduardo Manostijeras (*Edward Scissorhands*) surgió como un grito del alma, un dibujo de sus años de adolescencia que expresaba el tormento interior de ser incapaz de comunicarse con aquellos que le rodeaban. Sus películas son, fundamentalmente, una reacción a su infancia vivida en una urbanización (Salisbury: 1995: 22).

De lo anterior podría derivarse un interrogante: ¿Qué noción de *autor* se desprende de esta primera aproximación a la filmografía de Burton? Y llevando la pregunta al extremo, ¿es posible, o necesario, conservar esta noción?

La conservación de esta categoría depende de la posibilidad de poder desprender de ésta todo rasgo biográfico, toda reducción de la autoría a su existencia concreta e individual. La autoría no es, entonces, una precedencia esencialista, sino un efecto de sentido que se deriva de los textos filmicos. Pero, y esta distinción es relevante, la autoría no surge de la construcción de una falsa homogeneidad. Por el contrario, privilegia el eclecticismo de los textos por sobre la comprobación del retorno de lo igual. La búsqueda de cierta consistencia en la filmografía de un realizador no puede confundirse con la necesidad de acentuar su univocidad. En caso de querer proponer un eje estructurador de un *corpus*, que encuentra su cohesión en que los films que lo componen fueron realizados por un mismo director, este eje no debería ser reducido a la dimensión temática. La atención a los elementos estilísticos permitiría percibir, en muchas ocasiones, la diversidad debajo de la igualdad. Burton dirigió diversos films en los que los protagonistas son representantes de la otredad. Sin embargo, una de las hipótesis de este trabajo sostiene que entre estos films se establecen notables diferencias que impiden considerarlos como un grupo homogéneo.

Finalmente, es necesario transformar la noción de *autor* de singular en plural. El rótulo de Burton impreso en los films implica algo más que a Burton. Incluye a sus otros: el equipo técnico, las condiciones de producción, el campo cinematográfico, los receptores, los analistas de sus films. Burton, entonces, oculta esta multiplicidad de voces. Sólo teniendo en cuenta que Burton es plural, que lo implica a él y a los otros, será posible conservar la noción de *autor*.

#### 4- Escritura, firma y muerte del autor

Pero todavía queda una problemática por resolver: es necesario dilucidar en qué medida es posible sostener que un realizador, o un *autor*, imprime su firma en el texto. La noción tradicional de *autor* parece ser solidaria de la de intencionalidad. Y ambas parecen apuntar a una definición comunicativa del cine, del arte o de la *escritura*. Desde este punto de vista, el realizador del film sería el encargado de comunicar un mensaje, a través de un canal, que llegaría indemne a su destinatario. Éste, por supuesto, es el modelo clásico de la comunicación y las concepciones dominantes sobre el cine lo reproducen sin poder dirigir una mirada crítica a sus implicaciones<sup>19</sup>.

En "Firma, acontecimiento, contexto"<sup>20</sup>, Derrida discute la concepción filosófica tradicional de la *escritura*. Para llevar adelante su cuestionamiento de la concepción comunicativa y representativa de ésta, erige a Étienne Bonnot, abate de Condillac, como representante de esta tradición. Condillac establece, en *Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos*, un orden jerárquico y cronológico que se dirige desde el pensamiento a la comunicación y desde ésta a la *escritura*. Ésta sería comprendida como "el transporte de un mensaje (el transporte de la idealidad del sentido)" pero sería un transporte que no puede "afectar o transformar lo que transporta" (Goldschmit: 2004: 160). En esta concepción de la *escritura*, el contenido del mensaje semántico sería transmitido, comunicado, por diferentes medios, mediaciones técnicamente más poderosas, a una distancia mucho mayor, "pero en un medio fundamentalmente

---

<sup>19</sup> Esta asimilación de la escritura al cine puede pensarse a partir de la posibilidad, abierta por Derrida, de extender la noción de escritura a todas las especies de signos y de comunicación.

<sup>20</sup> Publicado por Derrida en *Márgenes de la filosofía* en 1972. La publicación de este artículo generó una difundida discusión con J. R. Searle, uno de los más importantes representantes de la teoría anglo-americana de los actos de habla. La réplica de Searle, "Reiteración de las diferencias. Respuesta a Derrida", fue publicada en la revista americana *Glyph*, en la que también se publicó la respuesta de Derrida a Searle, "Limited Inc a b c".

continuo e igual a sí mismo, en un elemento homogéneo, a través del cual la unidad, la integridad del sentido no se vería esencialmente afectada” (Derrida: 1988: 351). En el desarrollo argumentativo sostenido por Condillac, la *escritura* dependería, en última instancia, de la necesidad de los hombres de comunicar. Derrida indica que, a partir de esta premisa, se sostiene que

si los hombres escriben es porque tienen algo que comunicar, porque lo que tienen que comunicar es su “pensamiento”, sus “ideas”, sus representaciones. El pensamiento representativo precede y rige la comunicación que transporta la “idea”, el contenido significado, porque los hombres se encuentran ya en situación de comunicar y de comunicarse su pensamiento cuando inventan, de manera continua, este medio de comunicación que es la escritura (1988: 352).

La noción de *escritura* que la tradición filosófica impuso como hegemónica sostiene, entonces, su carácter comunicativo y representativo.

Derrida postula la necesidad de introducir un quiebre en esta concepción. Y lo concreta al sostener que las condiciones de posibilidad de la *escritura* son la diferencia y la ausencia del destinatario. También Condillac sugiere que la comunicación parte de esta ausencia. De hecho, desde su punto de vista, se escribe para comunicar algo a los ausentes. Pero esta ausencia se suple por una presencia diferida. Derrida, por su parte, lleva al extremo una lógica de la ausencia. Por un lado, sostiene que esta presencia diferida o lejana del destinatario no es un hecho, sino una posibilidad. Y que existe la posibilidad de su no concurrencia. La posibilidad de este *absoluto de la ausencia* está en la definición misma de la *escritura*<sup>21</sup>. Por otro lado, a la ausencia del destinatario Derrida suma la del emisor. El *autor* se separa del mensaje emitido, y éste “continúa produciendo efectos más allá de su presencia y de la actualidad presente de su querer decir, incluso más allá de su misma vida” (1988: 354). De este modo, se genera una concepción de la *escritura* como una “estructura reiterativa, separada de toda responsabilidad absoluta, de la conciencia como autoridad de última instancia” (1988: 356). Un aspecto notable de la propuesta de Derrida es que rompe con la comprensión de la comunicación como comunicación de las conciencias o como transporte semántico del querer decir. Esta autonomía del mensaje respecto a su contexto de emisión (que

---

<sup>21</sup> “Una escritura que no fuese estructuralmente legible –reiterable– más allá de la muerte del destinatario no sería una escritura” (Derrida: 1988: 356).

nunca es, ni podría ser, absolutamente determinable) permite romper con el respeto a una supuesta intencionalidad manifiesta, exhaustiva y recuperable del emisor<sup>22</sup>.

De la operación realizada por Derrida surgirían, de acuerdo con Marc Goldschmit, dos consecuencias: 1) la concepción del signo escrito como “una marca que queda, que no se agota en el presente de su inscripción y que puede dar lugar a una iteración en ausencia y más allá de la presencia del sujeto empíricamente determinado que, en un contexto dado, la ha emitido o producido” (2004: 161), y 2) la aceptación de la fuerza de ruptura que posee todo signo escrito en relación con su contexto. La condición de posibilidad de la escritura es que debe poder ser repetida y reproducida “en otro contexto diferente a aquel en el que ha sido producida y emitida; debe entonces poder significar fuera de su contexto de emisión: no existe, en este sentido, escritura fuera de contexto” (2004: 161). La escritura no es tal si no puede ser reconocida en más de un contexto. Marc Goldschmit señala al respecto que “la escritura comunica alterando cada vez su significación, en cada una de sus repeticiones en un contexto diferente. No existe entonces sentido propio de un enunciado, puesto que la significación no sucede sino alterándose” (2004: 161).

La deconstrucción de la noción de *escritura* se complementa con la de la noción de *firma* o *signatura*. La concepción tradicional de *firma* presupone la presencia de un *autor*, que se inscribiría a través suyo en el texto. La *firma* señalaría su presencia única. Para Derrida, por el contrario, resulta necesario pensar “que la signatura no permite que la intención significativa se vuelva una intención presente a sí misma y consciente de todas las significaciones posibles” (2004: 162). Derrida tiene, entonces, que proponer una noción de *firma* que se aleje de la metafísica de la presencia y que sea solidaria de su comprensión de la *escritura*. Para hacerlo, parte de una premisa evidente: “una firma escrita implica la no presencia actual o empírica del signatario” (1988: 370). Sin embargo, allí donde la concepción tradicional sostiene que la *firma* “señala también y recuerda su haber estado presente en un ahora pasado, que será todavía un ahora futuro, por tanto un ahora en general, en la forma trascendental del mantenimiento” (1988: 370), Derrida opone una deconstrucción de este mantenimiento inscrito en la puntualidad presente de la forma de la firma. En tanto la comprensión tradicional

<sup>22</sup> Lo cual no implica desconocer la existencia de una posible intención, sino quitarle la relevancia y la exclusividad en la determinación de la significación del mensaje. “Lo que está puesto en cuestión (en SEC) no es la intención o la intencionalidad, sino su telos (el fin como cumplimiento natural), lo que orienta y organiza su movimiento, la posibilidad de su cumplimiento, de su plenitud actual y presente, presente a sí, idéntica a sí” (Goldschmit: 2004: 169).

supone que su ligadura con la fuente depende de la retención de “la singularidad absoluta de un acontecimiento de firma y de una forma de firma: la reproductibilidad pura de un acontecimiento puro” (1988: 370), Derrida no cree que esta singularidad absoluta de un acontecimiento se produzca alguna vez. Por el contrario, “para funcionar, es decir, para ser legible, una firma debe poseer una forma repetible, iterable, imitable; debe poder desprenderse de la intención presente y singular de su producción” (1988: 371). La originalidad de la postura derridiana surge de su convicción de que “la signatura deconstruye la posibilidad de la “mantenencia” de la significación por un sujeto consciente, la posibilidad del dominio del sujeto sobre el texto que firma” (Goldschmit: 2004: 162). En resumen, firmar sería separarse de lo que se firma y de la *signatura*.

##### **5- Más allá de Burton: la lectura de sus textos**

Una de las posibles conclusiones que puede extraerse de lo anterior es que Burton como *autor*, como responsable conciente de sus textos, es una ausencia. El cuestionamiento de la naturaleza comunicativa de la *escritura*, que puede trasladarse al dominio del discurso cinematográfico, permite dejar a un lado la atención a la intencionalidad supuesta o manifiesta de Burton. Si no se piensa en la *escritura* como comunicación de las conciencias, entonces no hay un contenido semántico a develar. Burton, en última instancia, no comunica nada<sup>23</sup>. La muerte es considerada, en este contexto, “el nombre genérico que se dará a mi ausencia en relación con lo que escribo, tanto si esta ausencia es real como si se trata de una ausencia de atención o de intención, o de sinceridad” (Bennington: 1994: 72-73). La imposibilidad de reconstruir la intención del *autor* libera al texto y abre su recontextualización infinita. Cada contexto de recepción modifica a un texto que no está definido previamente. No hace falta la autorización del *autor* ni la sumisión a sus intenciones. En este sentido, un análisis de la problemática de la otredad en la filmografía de Burton no persigue la reproducción de sus concepciones,

---

<sup>23</sup> En este punto resulta manifiesta la crisis de la política de los autores, que sostenía, y sostiene aún, una concepción comunicativa e intencionalista del cine. Vale la pena recordar que para esta política los temas expresaban la visión del mundo del autor, lo cual implica una elección conciente. Por otro lado, también se desmorona la tendencia a pensar que la función del crítico, pero también de la recepción en general, consiste en reconstruir el contenido semántico del mensaje emitido por el autor.



sino la proposición de una indagación que dé cuenta de la configuración de ciertas modalidades representativas de la otredad en sus films.

Si la lectura se establece como una instancia necesaria del proceso de *escritura*, entonces a la noción de *firma* se debe sumar la de *contra-firma*. Esto se debe, como indica Jorge Panesi, a que

el requerimiento o la demanda de la firma reclama otra firma, la contra-firma de la lectura y los efectos contaminantes, dispersivos y repetitivos del futuro, de la supervivencia y la no menos fantasmática obligación afirmativa de un lector que estará obligado a decirle "sí" a mi texto (2000: 101).

Estos efectos dispersivos de la *contra-firma* se diseminan infinitamente a lo largo de las múltiples lecturas suscitadas. La imposibilidad de establecer un orden jerárquico en la sucesión de las lecturas deja a la escritura en la apertura más radical.

La variabilidad de las lecturas, de las múltiples *contra-firmas*, reafirma la heterogeneidad identitaria de todo *autor*. Su esencia, deconstruida una y otra vez, no puede ser unificada. Si existe algo semejante a Tim Burton, debe ser una construcción heterogénea y cambiante. No puede asimilarse a una identidad fija y coherente, cerrada sobre sí misma y regida por una serie de principios inmodificables. Burton es una polifonía de voces, y éstas son multiplicadas por el efecto dispersivo y multiplicativo de las lecturas.

Tim Burton, desde este punto de vista, es una *firma* repetida, pero no una esencia a ser reconstruida. No es posible buscar su origen, su ser antes de los textos. Por el contrario, sólo se parte de éstos, sólo es posible indagar en ellos para extraer alguna reflexión en torno a la configuración cinematográfica de la otredad. Sólo una detenida atención dirigida a los textos, a su materialidad, al trabajo significante que los conforma, puede evitar los riesgos del encierro metafísico en la consideración de la manifestación sensible como una mera representación segunda de un significado previo.

Si las rúbricas singulares sólo pueden ocultar la multiplicidad y la fragmentación que las constituye, entonces el esfuerzo debe orientarse al develamiento progresivo de aquello que cubre la *firma* Tim Burton. Su heterogeneidad constitutiva es la marca negada sobre la que se construye su aparente unicidad. Si en él se resume el recorrido atravesado por los autores, entonces Burton ofrece una excusa perfecta para emprender la travesía de analizar qué implica la autoría, qué oculta su *firma*, y por qué la otredad se vislumbra como su centro voluntariamente perdido o negado.

**SEGUNDA PARTE**

**LA OTREDAD RECLUIDA**

#### IV- Espacio y reclusión

Si la filmografía de Burton puede segmentarse en dos etapas diferentes, tomando como criterio las distintas formas en que la otredad es representada, es preciso analizar si la concepción del espacio presenta, en ambas fases, modalidades representativas igualmente divergentes. Este capítulo intenta precisar si la configuración de una otredad recluida, en la primera etapa, se elabora a través de una particular construcción espacial de los textos filmicos.

Entre los rasgos más notorios de este *corpus* se distingue la preponderancia asignada a la delimitación de dos dominios enfrentados: lo otro y lo mismo. El contorno de cada uno de ellos estará indicado por la aparición de una serie de *figuras de la demarcación*, que constituye uno de los aspectos más relevantes de la poética espacial articulada en los films dirigidos por Burton. Esta variedad de instancias demarcatorias se pone al servicio de una concepción de la alteridad como una figura inasimilable, perteneciente a un universo distinto, radicalmente otro.

A esta primera delimitación se suma la recuperación de la *poética gótica* para caracterizar el entorno de los personajes excéntricos, representantes de la otredad. La relevancia que adquiere esta poética implica la necesidad de revisar qué concepciones espaciales y qué tópicos de ésta, tanto en su vertiente arquitectónica como en la literaria, pueden retomarse en el análisis de la textualidad burtoniana.

Finalmente, si los espacios reclusivos de lo/s otro/s se definen a partir de su relación con la concepción gótica, entonces es posible cuestionar a través de qué procedimientos se construye el espacio opuesto, es decir, el de la normalidad social. En este enfrentamiento entre lo otro y lo mismo, que se concibe como central en estos textos, se propone una reflexión sobre la otredad que puede pensarse, en gran medida, con los aportes planteados por Zygmunt Bauman en su *teoría de la comunidad*. En ésta, logra articular su noción de la alteridad a partir de una sociología topográfica. Sus conceptos pueden resultar útiles para interrogar la relación que las configuraciones espaciales establecen con la representación de la otredad.

## 1- Dos modalidades espaciales

El conflicto suscitado por la irrupción de la otredad se desarrolla, en gran medida, en la distribución de los espacios. En esta primera fase, los relatos de Burton postulan un enfrentamiento binario entre lo mismo y lo otro, estructurado a partir de la contraposición establecida entre un dominio de la normalidad social y un espacio de lo anormal, que aparece como su voluntaria, o involuntaria, transgresión.

Para llevar adelante un análisis de la configuración espacial de los films resulta necesario tener en cuenta la *teoría constructivista* desarrollada por David Bordwell<sup>1</sup> (1996). Esta teoría sostiene que el film ofrece claves a las que el espectador aplica una serie de conjuntos de conocimientos denominados esquemas. Guiados por éstos, el espectador hace asunciones e inferencias y formula hipótesis sobre los acontecimientos de la historia, las configuraciones espaciales y las coordenadas temporales. Esta teoría presupone un espectador activo, que trabaja a partir de los indicios suministrados por el film. Durante el transcurso de éste, el espectador elabora hipótesis que deben ser comprobadas, transformando a la recepción en un proceso dinámico. En éste, según Bordwell, “el observador examina los planos respecto a lo que espera ver y ajusta las hipótesis de acuerdo con ello” (1996: 112).

La *teoría constructivista* supone que la representación espacial se elabora en función de un propósito narrativo. Esta presuposición, que se aplica principalmente al modelo del cine clásico, resulta central en la división propuesta de los films dirigidos por Burton. De ella se deriva la posibilidad de diferenciar, en el interior de la primera etapa de su producción, dos modalidades divergentes de representación espacial. Una primera modalidad se define en función de su *comunicabilidad espacial*. El espacio representado debe ser claro, total y coherente. Por el contrario, en una segunda modalidad, que se distingue por su *opacidad espacial*, el espacio no se ajusta a ese requerimiento comunicativo. Esta diferente búsqueda narrativa conduce a distintas estrategias y procedimientos. Sin embargo, en ambos casos es importante el

---

<sup>1</sup> La *teoría constructivista* se opone a las dos corrientes dominantes de la psicología de la representación visual. Se diferencia, por un lado, de la *teoría perspectivista*, que supone que la comprensión de un perceptor del campo visual se determina de forma única por medio de las leyes de la óptica geométrica. Considera que el estímulo psicofísico es suficiente para producir una percepción exacta. Por otro lado, también se aleja de la *corriente giestáltica*, que asume que la mente estructura la visión a través de *gestalten* o conceptos visuales.

establecimiento de un *mapa del espacio escenográfico*<sup>2</sup>. Bordwell señala que, en general, “el mapa es más bien una codificación y un almacenaje selectivo de los elementos más sobresalientes narrativa y espacialmente. El espectador no puede evocar una réplica detallada del espacio” (1996: 113). Este mapa adquiere apariencias y finalidades diversas en las dos modalidades señaladas.

### 1.1- Comunicabilidad espacial

Si bien en ambas modalidades resulta necesario incluir una representación de la cercanía o distancia, y de la imbricación o separación, existente entre los espacios de lo mismo y de lo otro, la *modalidad de la comunicabilidad espacial* se sustenta en el establecimiento temprano de un mapa del espacio global del film. Este procedimiento se orienta a explicitar la configuración y la delimitación de los espacios. Tanto en *El joven manos de tijera* (Ilustración 1) como en *Beetlejuice* (Ilustración 2) esta cartografía se establece a través de *travellings*<sup>3</sup>, estructurados como planos únicos de larga duración<sup>4</sup>, o como una sucesión de planos que intenta ocultar el montaje a través de fundidos encadenados de imágenes aéreas<sup>5</sup>, que permiten apreciar la distribución topográfica. En *Beetlejuice*, se trata de los primeros planos del film. En éstos, se parte de la imagen de una colina, para mostrar luego una carretera, un pueblo y una nueva colina, en cuyas rocas se asienta una casa. Esta sucesión de planos, unidos a través del montaje, logra explicitar la distribución de los espacios en cuyo interior se desarrollará la mayor parte del film<sup>6</sup> y refuerza su valor cartográfico al evidenciar, finalmente, que no se trata de una imagen del pueblo sino de una maqueta de éste construida por el protagonista. Esta maqueta a escala introduce, desde ese momento inaugural del film, la problemática del conflicto en torno a la dominación espacial. En el caso de *El joven*

---

<sup>2</sup> El espacio escenográfico es definido por Bordwell como “el espacio imaginario de la ficción, el “mundo” en que la narración sugiere que suceden los acontecimientos del argumento” (1996: 113).

<sup>3</sup> El *travelling* constituye una de las variedades de los movimientos de la cámara. Se define por ser un movimiento de traslación de su eje.

<sup>4</sup> Si bien habitualmente se denomina plano secuencia a esta clase de planos, en estos casos esta definición resulta errónea, dado que, a pesar de su extensión, en su interior no se desarrolla ninguna sucesión de acontecimientos, rasgo definitorio del plano secuencia.

<sup>5</sup> La noción de fundido encadenado hace referencia a la esporádica superposición de dos planos en continuidad.

<sup>6</sup> El espacio escenográfico representado en estos planos iniciales del film no incluye el ámbito de la muerte, al que acceden posteriormente los protagonistas, y que se postula, tanto en el interior de la diégesis como en el proceso de visión del film, como un espacio indescifrable.

*manos de tijera*, este mapa global también se establece a través de un *travelling* aéreo. Se trata del plano que permite el pasaje de la primera a la segunda escena<sup>7</sup>, que describe el trayecto que conduce desde la casa de Kim hasta la mansión de Edward en la colina, atravesando el ámbito de la pequeña comunidad que media entre ambos. En ambos casos, es notable la necesidad de señalar la delimitación de los dominios, la existencia de una división radical entre lo otro y lo mismo. En la configuración del mapa global se propone su primera representación.

## 1.2- Figuras de la demarcación

Al mismo tiempo, la necesidad de establecer esta delimitación genera un repertorio de *figuras de la demarcación*. Éstas cumplen la función de indicar la cercanía y, simultáneamente, la abismal separación de los espacios. La primera figura la constituyen los puentes. El puente que une la ciudad con la casa de los Maitland en *Beetlejuice* es el lugar en el que se produce el accidente en el que mueren (Ilustración 3). El espacio lindante entre su propiedad y el afuera es el escenario de su muerte y transformación.

Esta demarcación territorial incluye objetos carcelarios como rejas o jaulas. En el caso de *El joven manos de tijera* la demarcación se refiere al espacio en el que se recluye al otro. La mansión está aislada del resto de la ciudad, a la que no pertenece, por dos rejas: una se encuentra en la base de la colina y otra rodea la propiedad. Esta doble demarcación parece sugerir la peligrosidad de aquello que se esconde en el interior, aunque, finalmente, ambas resultan fácilmente transgredidas (Ilustración 4).

Otra *figura de la demarcación* puede encontrarse en la recurrente aparición de rutas y carreteras. Los desplazamientos espaciales son constantes y permiten apreciar la distancia, geográfica y simbólica, que separa los ámbitos de lo mismo y lo otro. Tanto la casa de los Maitland en *Beetlejuice* como la mansión de Edward se encuentran en un considerable aislamiento en relación con las ciudades de los alrededores. Las carreteras, como las otras *figuras de la demarcación*, parecen combinar la función comunicativa, el señalamiento de la proximidad, con la indicación precisa del aislamiento. Cada figura

---

<sup>7</sup> Este plano se caracteriza por proponer un recorrido de carácter espacial y temporal. A medida que el plano recorre el espacio descrito, se produce una analepsis. De este modo, Burton logra imbricar el tiempo en el espacio.

señala la ambigüedad que las constituye: la imposible reconciliación de la proximidad geográfica y la distancia simbólica.

Esta misma delimitación puede analizarse en la dimensión de la representación de los *espacios institucionales*. La representación de éstos indica claramente la no pertenencia de los personajes protagónicos a los marcos institucionales. Estos espacios se encuentran del otro lado del puente o de las carreteras que sirven de sustituto. En la ciudad de *El joven manos de tijera* se hallan: un banco, una escuela, un centro comercial, un local de comida rápida, una comisaría y un juzgado. En *Beetlejuice* es todo un pueblo el que se ordena del otro lado del puente. La no pertenencia a estos ámbitos de la regularidad social implica la exclusión de los protagonistas. Estos lugares se introducen en el relato a través de *establishing shots*<sup>8</sup> estáticos de sus fachadas. En éstas, se hace hincapié en la función social que los define, mediante la incorporación de carteles que indican su rol. La enunciación, sin embargo, desnaturaliza estos dominios de lo social. A través de diferentes procedimientos, introduce breves rupturas en su representación. En algunos casos, como en el plano del banco al que acude Edward, recurre a marcados contrapicados<sup>9</sup> que subrayan el poderío de las instituciones en relación con los individuos no inscriptos en ellas (Ilustración 5). En otros, como en la presentación del centro comercial en el mismo film, recurre a planos oblicuos<sup>10</sup> de los espacios, que producen una visión distorsionada. De estas maneras, se propone una mirada desnaturalizada de los ámbitos de la normalidad social y se señala la no pertenencia a los mismos de los protagonistas de los relatos.

### 1.3- *El joven manos de tijera*

Esta separación de los espacios alcanza su expresión más intensa en *El joven manos de tijera*. En ella, se propone una representación de los vecindarios<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> El *establishing shot* es, habitualmente, un plano general, incluido en el inicio de la escena, que permite al espectador “tomar conocimiento del conjunto de la situación escénica, a la cual estarán referidos mentalmente los planos parciales que componen la escena” (Aumont-Marie: 2006: 85). Puede traducirse como plano de situación, plano de establecimiento o plano de exposición.

<sup>9</sup> La noción de contrapicado define aquella clase de plano en que la cámara se posiciona a una altura inferior a la detentada por lo representado.

<sup>10</sup> Los planos oblicuos son aquellos en los que entre la cámara y lo representado se conforma una línea perpendicular.

<sup>11</sup> Resulta llamativo que, en concordancia con el intento romántico de analizar la producción textual en función de la biografía de los autores, los diferentes analistas de la obra de Burton indiquen, a partir de

característicos de las décadas del cincuenta y del sesenta. Su rasgo definitorio radica en que “no hay en ellas (en las urbanizaciones) sentido de la historia, ni sentido de la cultura, ni sentido de la pasión por nada” (citado en Salisbury: 1995: 151)<sup>12</sup>. Irónicamente, la identidad de la comunidad está dada por la ausencia de una identidad precisa. Es la falta de referentes históricos o culturales lo que imprime cohesión espacial al conjunto. La enunciación recurre, además, a una misma gama cromática, en torno a los colores pálidos (amarillo, rosa, verde y celeste), para poner de manifiesto la homogeneidad de las casas, al igual que recurre a un similar parámetro arquitectónico para el diseño de estas propiedades (una única planta, ventanas pequeñas, jardines austeros).

El contraste entre el vecindario y la mansión en la montaña se produce en diversas dimensiones. Por un lado, la contraposición se establece a partir de la diferencia entre la quietud y el movimiento. El vecindario es presentado, inicialmente, en planos fijos. De este modo, se introduce el inmovilismo de ese entorno suburbano, que experimenta una primera ruptura a partir del momento en el que Peg decide visitar la mansión. Desde allí, el relato incorpora el movimiento. Por otro lado, la oposición se construye en el par antinómico horizontalidad-verticalidad. No se trata sólo del emplazamiento de la mansión en la colina, sino que ésta es filmada en *travellings* verticales que refuerzan el sentido ascensional. Por el contrario, la ciudad es filmada en *travellings* laterales que subrayan el efecto de horizontalidad. Si la *poética gótica* -con la que el film, como se verá a continuación, se encuentra relacionado- es una emoción del espacio, esa definición podría acotarse señalando que es una emoción del espacio vertical. La necesidad de huir del dominio de lo pragmático se expresa en esta preponderancia de lo alto, de lo que señala un gesto ininterrumpido de huida del mundo. También la iluminación señala la diferencia entre la luz diurna del vecindario y la penumbra permanente de la mansión. Si la transparencia de la ciudad permite apreciar sus apariencias, la oscuridad imperante en la colina parece remitir a aquello no visible o que escapa al control racional de los sentidos. La estética *kitsch* de la comunidad, la predilección por los colores llamativos y los múltiples objetos que decoran las casas,

---

sus declaraciones, la semejanza existente entre Burbank (California), su lugar de nacimiento, y la urbanización representada en el film.

<sup>12</sup> El rodaje se llevó a cabo en la ciudad de Lutz, en el norte de Tampa, Florida. Los vecinos cedieron sus propiedades durante los tres meses que demandó la filmación. Burton indica que no fue necesario introducir demasiadas modificaciones en el vecindario. Bo Welch, el diseñador de producción, decidió pintar cada casa de un color distinto, pero, en palabras de Burton, “para mí era importante que la zona siguiera siendo una comunidad. Casi ni tocamos el interior de las casas” (citado en Salisbury: 1995: 156).



implican un contraste evidente con el vacío y el despojamiento de la mansión. Los amplios salones no ornamentados, los techos abovedados, las escaleras, el gris de las paredes y de las máquinas (en una precisa y dislocada reconstrucción del imaginario maquínico del siglo XIX), indican un rechazo extremo a la concepción utilitaria del espacio del vecindario. Si la pequeña ciudad remite a una noción del espacio centrada en lo útil y en la acumulación, característica de la sociedad de consumo, la mansión de Edward parece implicar la entrada en un universo imaginario. Esta oposición remite, en última instancia, al contraste existente entre el mundo del pragmatismo y el mundo del mito. La mansión procedente de los cuentos de terror se opone a las casas de los suburbios de los Estados Unidos. El cuento de hadas se constituye como el opuesto del *kitsch* consumista.

#### 1.4- *Beetlejuice*

*Beetlejuice* presenta similitudes y diferencias en relación con la concepción del espacio desarrollada en *El joven manos de tijera*. El film parte de una misma contraposición entre el espacio del consumismo y el último resquicio no invadido por éste. Sin embargo, una diferencia notable radica en que este espacio del consumo es aludido permanentemente, pero resulta apenas actualizado dentro del texto filmico. Sólo en breves planos de los despachos de los inversionistas a los que recurre Charles Deetz en su proyecto de transformar el pueblo en un parque de diversiones, se incluye una representación del dominio del mercado. A partir de esta primera contraposición, el film multiplica los contrastes y las divisiones en diversos territorios. Entre los mismos se establecen variados conflictos, dado que la historia se estructura a partir de las repetidas invasiones de los espacios ajenos<sup>13</sup>. Para marcar la delimitación de la casa en relación con el pueblo, se recurre a una de las *figuras de la demarcación* previamente señaladas: un puente. Su importancia narrativa no reside sólo en la separación de los dominios, sino que es el señalamiento de la gran división que recorre el film: aquella que existe entre la vida y la muerte. Sin embargo, la complejidad del film se incrementa en la representación del espacio en el interior de la propiedad de los Maitland.

---

<sup>13</sup> El film funciona, en gran medida, como una recuperación paródica de *El fantasma de Canterville* de Oscar Wilde (*The Canterville Ghost*, 1887). También aquí la historia gira en torno a fantasmas que sienten que su espacio es invadido. La invasión de los ciudadanos americanos en el cuento de Wilde encuentra su equivalente en la de los neoyorquinos en el film de Burton.

En la misma se produce una serie de desdoblamientos. El primero es el que existe entre la casa y el ático. Luego del cambio de propietarios, los antiguos dueños se recluyen allí para huir de la invasión de la familia neoyorquina. Al igual que el puente señala la distancia que separa la casa del pueblo, en este caso la escalera cumple un rol semejante. De esta manera, también se recupera la tendencia ascensional ya descrita. A medida que la casa comienza a manifestar los cambios producidos en su decoración, el ático se conserva como el único ámbito que permanece inmune a la influencia del criterio estético de la propietaria y su decorador. Este lugar -y aquí se adelanta una de las constantes de este primer período de la producción de Burton- funciona, al mismo tiempo, como un espacio protector y como una cárcel. Es, simultáneamente, el refugio y la condena de los fantasmas. No sólo están imposibilitados de aventurarse hacia el exterior de la propiedad, que aparece plagado de todo tipo de peligros<sup>14</sup>, sino que tampoco pueden descender de su guarida.

Pero, en el interior del ático, el espacio vuelve a duplicarse: por un lado, allí mismo se encuentra la maqueta en la que trabajaba Adam antes de morir. Ésta se convierte en el dominio de Beetlejuice, su propio universo reclusivo, del cual no puede salir hasta ser liberado por las palabras de algún habitante del exterior. La maqueta a escala permite introducir una noción central en relación con la otredad: cada miembro de esta otredad funciona como otro para todos los demás. Beetlejuice, en este caso, es el otro de los Maitland que son, a su vez, los otros de los nuevos propietarios. De este modo, se establece la cadena de conflictos que estructura el relato. Cada uno de estos grupos dispone de un espacio, pero busca la apropiación de otros, o la conservación de los suyos frente a la invasión ajena.

Finalmente, en este mismo ático, los Maitland encuentran, o configuran, una puerta<sup>15</sup> que los comunica con una dimensión distinta: la de la muerte. En sintonía con el tono irreverente del film, la representación de la muerte, o del espacio en el que habitan los muertos, se aleja de las representaciones tradicionales y se asemeja a una pesadilla

---

<sup>14</sup> Los efectos especiales empleados en el film resultan intencional y exageradamente arcaicos. Burton, de esta manera, rinde tributo a los realizadores de efectos especiales de las películas que veía en su infancia. Por ello utilizó la técnica del *stop motion*, recurrente en los films de su admirado Ray Harryhausen, diseñador de los efectos especiales, entre otras, de *Jasón y los argonautas* (*Jason and the Argonauts*, Don Chaffey, 1963)

<sup>15</sup> De esta manera, se incluye un tópico de la literatura y el cine fantásticos: las puertas que conducen a otras dimensiones. Podría señalarse, como ejemplo, el cuento *La puerta en el muro* de H. G. Wells (*The Door in the Wall*, 1906), en el que el protagonista pasa, a través de una puerta, de la dimensión de la realidad cotidiana al ámbito de las *realidades inmortales*.

burocrática que bordea el absurdo. Este espacio se diferencia de los anteriores por dos motivos: por un lado, por la ausencia de un equivalente del mapa global del film. Esta carencia provoca la incapacidad del espectador para comprender la distribución de los espacios. El efecto consecuente es la sensación de incertidumbre, que los espectadores comparten con los personajes. Por otro lado, se distingue por su recurrencia a la poética del *caligarismo*<sup>16</sup>. Este recurso puede percibirse en la preponderancia de las líneas oblicuas, en los marcados contrastes entre las zonas del campo iluminadas y aquéllas sumidas en la oscuridad y en la falsa perspectiva que rige la construcción de sus espacios. En relación con la clara delimitación topográfica de *El joven manos de tijera*, *Beetlejuice* propone una distribución más compleja. Sin embargo, en los dos films el conflicto gira en torno a la imposible convivencia, en un mismo territorio, de los representantes de la otredad y los de la mismidad.

### 1.5- Opacidad espacial

En la *modalidad de la opacidad espacial* el primer rasgo destacable es la ausencia del mapa del espacio global del film. Si en la modalidad previa el mapa global representaba la oportunidad de generar un espacio transparente, total y coherente, en ésta, su ausencia implica la elección de un espacio definido a partir de su fragmentación y opacidad, y por la imposibilidad de reconstruir, imaginariamente, una cartografía que de cuenta de su totalidad y de las relaciones existentes en su interior. A la figura del mapa exhaustivo se le opone la configuración de una superficie laberíntica e inestable.

Aunque el mapa global se encuentre ausente, los dos films sobre Batman, considerados un díptico, incluyen respectivos *establishing shots*, aunque alejados de la función tradicionalmente asignada. Estos planos no están destinados a indicar relaciones espaciales, sino que se ponen al servicio de la creación de un estado ambiental. Sólo incluyen la parte superior de Gotham City. De esta manera, se subraya la tendencia ascensional, la distribución caótica de los espacios y la primacía de la noche, que

---

<sup>16</sup> La noción de *caligarismo* deriva de *El gabinete del Doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919). El éxito de este film implicó el surgimiento de esta noción para definir aquellas películas que retomaban algunos de los rasgos más destacados de su puesta en escena, como los enumerados. Más adelante se discutirá la pertinencia de la noción de expresionismo, empleada habitualmente para dar cuenta de esta poética.

colabora en el establecimiento de la impresión de confusión. No sólo no se permite la ubicación imaginaria de los diferentes ámbitos y territorios, sino que se produce una primera aproximación al caos espacial en torno al cual se desarrolla la narración.

Otra diferencia entre ambas modalidades radica en la naturaleza hiper-urbana de los films de la segunda modalidad. En tanto *El joven manos de tijera* y *Beetlejuice* ubican sus narraciones en ámbitos suburbanos, los films sobre Batman transcurren en una gran metrópolis. Gotham City se construye como una ciudad-caos desarrollada azarosa y arbitrariamente. A su alrededor, como sostiene Fernández Valenti, “no parece existir nada más que la noche” (1997a: 64). El diseñador de producción de *Batman*, Anton Furst, intentó que la ambientación respondiera a la concepción del guionista del film, Sam Hamm, quien definía a Gotham City como “si el Infierno hubiera brotado por el pavimento y creciera sin parar” (citado en Arza: 2004: 110).

El caos que domina la ciudad impide determinar si se trata de una obra futurista o de una obra del pasado<sup>17</sup>. Se trata de una ciudad atemporal, que permanece al margen del desarrollo cronológico de la historia. Burton parte de una especulación: “qué hubiera sido de Nueva York si no hubiera tenido comisión de urbanismo y si se hubiera desarrollado por pura extorsión y crimen” (citado en Arza: 2004: 110). A esta primera especulación le sigue otra: cómo se hubiera concebido, en los años cuarenta, a las grandes ciudades de las décadas del ochenta y del noventa. En el caos postmoderno de Gotham City se yuxtaponen, aleatoriamente, una multitud de referentes arquitectónicos, que oscilan entre el constructivismo, el art nouveau, el expresionismo, la arquitectura de Gaudí y los rascacielos de Chicago. La proliferación arbitraria de estos referentes gesta un universo diegético desmesurado e incontrolable.

---

<sup>17</sup> Esta misma imposibilidad de precisar el tiempo histórico en el que transcurre la historia también surge en otros films, como *El joven manos de tijera*, y se relaciona con la tendencia a des-historizar, característica del universo de los mitos y de las leyendas populares que funcionan como soportes recurrentes de los films de Burton.

## 1.6- Figuras de la demarcación

En esta ciudad-mundo, regida por sus propias leyes, aparecen, de todos modos, *figuras de la demarcación* semejantes a las observadas en la primera modalidad. Entre ellas se destaca, nuevamente, la figura del puente. En *Batman vuelve*, los padres de Oswald arrojan a su bebé al río desde uno. Y desde ese mismo lugar salta Penguin cuando decide renunciar a su intento de inclusión comunitaria. En los dos casos, el puente indica la imposibilidad de participar en el ámbito de la normalidad social. Los puentes cumplen, entonces, un rol demarcatorio de los ámbitos de lo mismo y lo otro.

Por otro lado, en *Batman vuelve* los espacios de lo otro son rodeados con enormes enrejados que parecen remitir a la arquitectura carcelaria. Pero este rasgo no se cumple con todos los personajes, sino sólo con Catwoman y Penguin, es decir, con aquellos caracteres que extreman su otredad hasta un punto irreductible. Son estos representantes de la transgresión los que experimentan esta reclusión. Las rejas parecen acompañarlos permanentemente, dado que se los encuadra, con frecuencia, desde detrás de éstas. Entre los ejemplos de este encuadre, podrían señalarse: la caja enrejada en la que los padres de Oswald lo encierran al nacer, las alcantarillas detrás de las que está Penguin y la jaula que lo separa de Catwoman y que los encuadra alternativamente a ambos.

Batman, por otro lado, es el único personaje que vive en las afueras de la ciudad. Este alejamiento entre el personaje y su entorno introduce la posibilidad de establecer una mirada distanciada de los conflictos de Gotham City. Desde esa distancia, Batman puede evaluar las acciones a desarrollar. En este caso, la *figura de la demarcación* que permite el pasaje del castillo de Batman al entorno urbano está representada por las carreteras y rutas que deben recorrerse para unir ambos espacios. Los medios de transporte funcionan como un instrumento de comunicación, pero también como un señalamiento de la no pertenencia o inclusión en ese espacio público.

Sin embargo, a pesar de la recurrencia de estas figuras, éstas se incluyen en textos que parten de una diferente concepción del espacio. Si en la primera modalidad estas figuras permitían el establecimiento de una notoria y precisa diferencia entre los espacios de lo mismo y de lo otro, en el díptico sobre Batman la situación se hace más

compleja. El principal motivo radica en que, si bien Batman vive en las afueras, el resto de los personajes convive en ese territorio de nadie llamado Gotham City.

### 1.7- *Batman y Batman vuelve*

En *Batman*, Burton ensaya por primera vez la construcción de un espacio dividido en su interior en una serie de células autónomas. La ciudad distribuye sus espacios de una manera aleatoria, pero asegurándose de reservar un territorio particular para cada uno de los grupos o sectores que la habitan. La fragmentación de los espacios se plantea a través de una serie de planos aislados que impide la recomposición de la totalidad. *Batman vuelve* recupera, y extrema, algunas de las nociones espaciales presentadas en el film anterior. Por una parte, conserva la representación de una ciudad dividida en diversos espacios ocupados por los miembros de sus diferentes tribus. Pero, al mismo tiempo, postula la existencia de un submundo que rodea y aprisiona al otro, al normal y protegido. Este mundo sumergido es el que parte de los canales y se adentra en las cañerías. Este universo paralelo, que subyace al otro, se presenta como el ámbito de lo monstruoso. Este dominio de la otredad, en su variante más radical, se representa a través de la figura del laberinto. A lo largo de los créditos de presentación del film, se introducen distintos planos de las cañerías de Gotham City. Éstos son fragmentados y, al no incluirse un plano de situación, resulta imposible comprender la distribución de los espacios en su interior. De esta manera, se lleva al extremo la inestabilidad en la que se asienta la ciudad. Por debajo del orden urbano aparece su sombra, su imagen oscura. El espacio de la otredad aparece como un universo sumergido. La distribución topográfica se divide entre un ámbito de lo normal, que se extiende en el nivel del suelo, y un ámbito de lo anormal, que se apropia de lo subterráneo. En esa división de las esferas, lo otro reprimido, repudiado por las normas sociales, deviene, simultáneamente, la amenaza que atormenta a los ciudadanos. Este submundo oscuro es producido por los mismos temerosos habitantes del mundo superior. El gesto de arrojar al niño deforme a las aguas del río-alcantarilla genera, posteriormente, la conversión del espacio de lo improductivo en el origen del elemento transgresor. En ese mundo sumergido afloran todos aquellos elementos de los que el mundo normal intenta desprenderse (residuos tóxicos, cadáveres, documentos). La mirada panóptica de los miembros de este universo de las profundidades se convierte en su pesadilla recurrente. Esos sujetos reprimidos,

condenados a la oscuridad de las cañerías, se transforman en los depositarios del saber de lo oculto y, por lo tanto, en los detentadores de un poder que los convierte en sujetos temibles. Como señala Penguin a Max Shreck<sup>18</sup>: “Lo que escondes, lo descubro”. El objetivo de Penguin, es decir, la obtención del reconocimiento social, se juega, precisamente, en este enfrentamiento entre el arriba y el abajo. Su aceptación en el territorio de lo elevado implicaría la aceptación de la diferencia.

Puede señalarse como conclusión que, más allá de las diferencias establecidas entre ambas modalidades, y de las divergencias señaladas en el interior de cada una de ellas, los cuatro textos filmicos se estructuran a partir de la delimitación de los espacios. Los universos de lo mismo y de lo otro pueden ser cercanos. Pueden, incluso, ser colindantes. Pero eso no implica la posibilidad del intercambio. La enunciación introduce la demarcación como su preocupación básica. Y, en su intento de reforzar la representación de este alejamiento, recurre a la *poética gótica* para caracterizar el dominio espacial de lo otro.

## 2- Espacio y poética gótica

### 2.1- Concepción del espacio de la poética gótica

La posibilidad de extender la pertinencia del empleo de una categoría estética más allá de las coordenadas espacio-temporales precisas que le dieron origen siempre resultó polémica. Esto no impidió que diferentes teóricos e historiadores del arte hayan postulado la necesidad de propiciar este empleo ampliado de ciertos términos<sup>19</sup>. En concordancia con esta perspectiva, Karl Scheffler, en *El espíritu del gótico*, publicado en 1907, propone el establecimiento del gótico como un *tipo eterno* presente en diversos periodos de la historia del arte. También Wilhelm Wörringer, en *Abstracción y empatía*,

---

<sup>18</sup> La elección del nombre de Max Schreck constituye una referencia al actor que interpretó a Nosferatu en el film homónimo de Friedrich Murnau (1922). La vida misteriosa de este actor fomentó todo tipo de especulaciones sobre su identidad y destino.

<sup>19</sup> El caso más relevante, por supuesto, está representado por la publicación de *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, en el que Heinrich Wölfflin postula la alternancia, a lo largo de la historia del arte, de las categorías de lo clásico y lo barroco.

publicado en 1908, concibe la existencia de un *gótico secreto* que percibe en acción antes y después del período gótico propiamente dicho. En ambos casos, el riesgo que entraña el traspaso de un concepto surgido para dar cuenta de las particularidades de una determinada concepción estética, a otros periodos, es la pérdida de la dimensión histórica. La aceptación del gótico como un *tipo eterno* parece implicar la adopción de un punto de vista idealista del arte. Sin embargo, es preciso señalar que la recurrencia de determinadas concepciones o rasgos, consideradas definitorias de una poética, no debe asimilarse a una mera repetición liberada de la historia. Por el contrario, cada recuperación de la *poética gótica* estuvo atravesada por ésta. No sólo -como se verá a continuación- sus diversos resurgimientos se produjeron en periodos históricos que creyeron encontrar en la tradición medieval una respuesta a las situaciones problemáticas que los acuciaban, sino que lo hicieron a través de procedimientos y estructuras que no respondían a los originarios, generando una reapropiación poética histórica.

En el caso particular de la noción de lo gótico, esta posibilidad de apropiación de una noción históricamente situada depende, en gran medida, de la propia imprecisión en la que se sustenta. Esto se debe a que no posee una delimitación geográfica o temporal rigurosa<sup>20</sup>. Tampoco se define a partir de caracteres técnicos, formales o iconográficos constantes<sup>21</sup>. Por el contrario, cada una de sus manifestaciones concretas parece apropiarse de ciertos rasgos para deformarlos o suprimirlos a voluntad. De este eclecticismo deriva la variabilidad de las recuperaciones que se produjeron a lo largo de la historia. La misma denominación de gótico implica un equívoco. En su origen fue empleada como una designación peyorativa por parte de los historiadores del Renacimiento para definir “un período oscuro y lejano, bárbaro a sus ojos, ya que en él se vivió en la ignorancia de la Antigüedad” (Recht: 1986: 9). Por otro lado, el arte gótico debe considerarse, fundamentalmente, un desprendimiento de la arquitectura, que incluye en su interior a las demás manifestaciones artísticas. Desde un punto de vista histórico restringido, la arquitectura gótica se consolida en la Baja Edad Media. A partir

---

<sup>20</sup> En general, tiende a considerarse que la arquitectura gótica surge a mediados del siglo XII, junto con la revolución urbana. El período de construcción de las grandes catedrales se extiende entre 1150 y 1300. Su centro de producción reside en las ciudades francesas, aunque luego se expande a muchas otras del resto de Europa.

<sup>21</sup> Suele caracterizarse a la arquitectura gótica por el empleo de determinadas formas como: el arco ojival; la bóveda sustentada por arcos entrecruzados vistos y la presencia de arbotantes en el exterior.



de allí, sin embargo, se produjeron distintas recuperaciones de esta poética<sup>22</sup>. Entre ellas debe destacarse, particularmente, el redescubrimiento ocurrido en la segunda mitad del siglo XVIII en Inglaterra y que se plasmó en una prolífica producción literaria<sup>23</sup>. Teniendo en cuenta esto, es posible indagar en qué medida la *poética gótica* resulta fundamental en la elaboración de la textualidad de Tim Burton. Sin embargo, debe hacerse una salvedad: esta apropiación está mediada por la historia del cine. Su contacto con la arquitectura y la literatura góticas se encuentra articulado a partir de la relación que diferentes géneros y movimientos cinematográficos establecieron con las mismas. Si pudiera establecerse una cronología de los momentos en los cuales la poética gótica ejerció una influencia más notable en la historia de este arte, debería señalarse, en primer lugar, su aparición en el cine alemán de entreguerras. En el movimiento que se desarrolla en ese período, muchas veces denominado expresionista, se retoman las preocupaciones fundamentales de esta poética<sup>24</sup>. Posteriormente, a partir de la década del treinta, su influjo se percibe en el cine de terror que se produce en los estudios Universal. Las series de films sobre Frankenstein, Drácula y otros personajes vinculados con el acervo de la literatura gótica<sup>25</sup>, parten de una nueva apropiación de esta poética. Finalmente, las producciones inglesas de la compañía Hammer<sup>26</sup> representan su última recuperación sistemática. Más allá de ocasionales reformulaciones<sup>27</sup>, la textualidad de Tim Burton implica una nueva apropiación de la misma, aunque desde una adscripción genérica diferente. Si hasta ese momento la *poética gótica* era retomada exclusivamente en el interior del cine de terror, para el cual se había convertido en una condición

---

<sup>22</sup> La consideración de la gótica como una poética parte de la noción de ésta como un "ideal" del arte y un "programa" del arte (Pareyson, 1954). Estos dos rasgos están presentes en las obras de arte, se desprenden de su configuración significativa. Al mismo tiempo, las poéticas tienen un carácter histórico y operativo, lo cual las diferencia de las estéticas, de carácter puramente especulativo.

<sup>23</sup> Entre los ejemplos imprescindibles debe mencionarse el texto fundacional, *El castillo de Otranto* (*The Castle of Otranto*, Horace Walpole, 1764); pero también *Vathek* (*Vathek*, William Beckford, 1796), *Los misterios de Udolfo* (*The Mysteries of Udolpho*, Ann Radcliffe, 1794) y *El monje* (*The Monk*, Matthew Lewis, 1796).

<sup>24</sup> Entre los films en los que esta relación con la gótica es más notable deben destacarse: *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Murnau, 1921), *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919) y *El gabinete de las figuras de cera* (*Das waschfigurenkabinett*, Paul Leni, 1924).

<sup>25</sup> Deben mencionarse: *Drácula* (*Dracula*, Tod Browning, 1930), *Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931), *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932) y *La novia de Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935).

<sup>26</sup> Entre sus producciones sobresalen: *Drácula* (*The Curse of Frankenstein*, Terence Fisher, 1957), *El horror de Drácula* (*Horror of Dracula*, Terence Fisher, 1958), y *Las novias de Drácula* (*Brides of Dracula*, Terence Fisher, 1960), entre otras.

<sup>27</sup> Entre los múltiples ejemplos posibles, pueden mencionarse *Gótica* (*Gothic*, Ken Russell, 1996) en la que se narra la estadía en Villa Diodati de la que participaron Mary y Percy Shelley, Lord Byron y Polidori y de la que surgió la publicación de *Frankenstein* de Mary Shelley (*Frankenstein*, 1816) y *El vampiro* de Polidori (*The Vampire*, 1818).

necesaria en la ambientación de los relatos, Burton produce un primer desplazamiento, al no inscribir sus narraciones (que participan mayoritariamente del modo fantástico, aunque oscilan, más allá de esta pertenencia, entre la comedia, el melodrama y el cine de acción) en este género. El siguiente análisis intenta establecer qué rasgos de las concepciones espaciales de la poética gótica (fundamentalmente de su reappropriación literaria), y qué tópicos de la misma, le permiten a Burton configurar los universos fantásticos en los que habitan los representantes de la otredad.

Un rasgo que define a la *poética gótica* es la preeminencia que en ella adquiere la desmesura. A diferencia de la búsqueda clásica de la armonía, el equilibrio y la economía en el empleo de los recursos, la arquitectura gótica se centra en lo que escapa a lo mensurable. La construcción de las catedrales, emblemas de este período<sup>28</sup>, se rige por la preponderancia que el efecto de lo inmenso debe tener en los feligreses. La búsqueda del efecto determina la elección de los procedimientos y de las dimensiones. La desmesura es uno de los principios que permite la obtención del deslumbramiento<sup>29</sup>. El mismo efecto surge con frecuencia frente a los films de Burton. Éste parece relacionarse directamente con el diseño de producción de sus películas<sup>30</sup>. Los espacios representados se definen en función de su magnificencia. Tanto la mansión de Edward como la de Batman se sustentan en medidas que exceden la escala humana. Pero más allá de las dimensiones, lo que impone la desmesura es la inclusión de vertiginosos *travellings* ascendentes en la presentación de los espacios. Los mismos, por otro lado, recurren a señalados contrapicados. La sumatoria del movimiento ascendente y de la angulación de la cámara produce un efecto de majestuosidad frente a la contemplación de estas construcciones.

---

<sup>28</sup> En general tiende a considerarse que las catedrales más notables construidas en el período de esplendor de la arquitectura gótica son: Saint-Denis, Sens, Amiens, Chartres y Reims, entre otras.

<sup>29</sup> Wörringer señala que esta tendencia a la desmesura genera el enfrentamiento de la arquitectura gótica con la arquitectura clásica, y relaciona esta contraposición con la existente entre lo dionisiaco y lo apolíneo en la filosofía nietzscheana. En sus palabras, “el desenfreno subversivo, la reivindicación de la naturaleza salvaje contra la civilización, de la sabiduría lindante con el horror, del éxtasis de la embriaguez (Nietzsche) concuerda con la abstracción de lo inorgánico, la expresión de la vida interior, la movilidad centrífuga, la fuerza de expresión, la asimetría” que definen la concepción gótica de la arquitectura (citado en Vila: 1997: 163).

<sup>30</sup> Los diseñadores de producción de los films de esta etapa fueron: Bo Welch en *Beetlejuice*, *El joven manos de tijera* y *Batman vuelve* y Anton Furst en *Batman*.

## 2.2- Representación espacial en la literatura gótica.

Luego de su período de esplendor, la arquitectura gótica debió esperar hasta la segunda mitad del siglo XVIII para ser valorada positivamente. En ese momento, los nobles ingleses encargan la construcción de nuevos castillos que respondan a este estilo arquitectónico. La magnificencia de estos edificios, que encuentra en Strawberry Hill y Fonthill Abbey dos de sus más notables exponentes<sup>31</sup>, es coincidente con el proceso de surgimiento y afianzamiento de la literatura gótica. En ese período, la

revaloración del espíritu gótico se utiliza como referente histórico-mítico de una época en que agrupaciones de artistas y artesanos habrían utilizado la arquitectura como sistema de expresión aglutinante de la voluntad popular de rebeldía contra sus señores feudales (Vila: 1997: 165).

En el siglo XVIII, la reaparición de la *poética gótica* irrumpe como una denuncia del conformismo utilitario de su época. El surgimiento de la literatura gótica implica un cuestionamiento a la lógica diurna y confiada en el poder de la razón, y en el progreso que sería su consecuencia, que dominaba las ideas hegemónicas de su tiempo. En este sentido, la *poética gótica* se postula como el rostro negado de la modernidad, su fachada oculta, reprimida y temida. No sólo su arcaísmo funciona como un rechazo a la confianza en el sentido progresivo de la historia, sino que su poética del exceso representa el repudio más absoluto a la moderación y al despojamiento de la claridad iluminista. Si la Ilustración se funda en el saber ordenado de la enciclopedia, en el orden matemático del tiempo y el espacio y en la posibilidad de establecer, por medio de la razón y la ciencia, un criterio universal de validación, la *poética gótica* se plantea como aquel sueño que ilumina “las zonas más sordas de la experiencia humana permitiendo el acceso a un saber alucinatorio” (Negroni: 1999: 21).

En las vertientes narrativas de la poética gótica la trama se organiza en función de un *locus*. Esta preponderancia se manifiesta en la relevancia narrativa de los espacios representados. El castillo gótico, plasmación de su ideal arquitectónico, condensa la noción del espacio definitoria de esta poética. Estos ámbitos recluidos, caracterizados por el extremismo de su aislamiento, constituyen algo más que el escenario del drama.

---

<sup>31</sup> Los propietarios de estos castillos son, además, dos de los máximos impulsores de la literatura gótica. Strawberry Hill era la propiedad de Horace Walpole y Fonthill Abbey era la de William Beckford.

En ellos se lleva a cabo una lucha por su apropiación que, como ya se señaló, se erige en el conflicto central de gran parte de los relatos. Caracterizados como aislados, “vastos, siniestros, clavados en el corazón del bosque y a la deriva de sí mismos, todos los castillos del siglo XVIII suponen una incursión deliberada al país de las desdichas y esconden un afán repentino de la noche” (Negroni: 1999: 20-21).

La arquitectura gótica pone de manifiesto una clara predilección por la inclusión del hombre en la naturaleza. A diferencia de la arquitectura clásica, y de la concepción del espacio que le resulta consustancial, el hombre es integrado en la naturaleza que le sirve de entorno, en lugar de ser separado o aislado de ella<sup>32</sup>. El arquetipo de la arquitectura gótica se basa en los refugios naturales, fundamentalmente en las cavernas, consideradas una sintética confluencia de las dos principales moradas naturales del hombre: el útero y el sepulcro. Su arraigo en la tierra, la ausencia de una delimitación clara en relación con la roca de la que forma parte, la convierte en la manifestación privilegiada de la concepción gótica de la morada. Este espacio encerrado y aislado fue tomando diversas figuras en las representaciones literarias y cinematográficas, pero, de acuerdo con María Negroni, “el sustento de su estructura imaginaria no varió” (1999: 159). La noción de *morada negra* se desarrolló para dar cuenta de aquellos espacios que se asimilaban a los rasgos centrales del espacio gótico aunque no constituyeran, específicamente, castillos medievales. A lo largo de los siglos XIX y XX distintos imaginarios intentaron reconstruir versiones novedosas de estas moradas. Esto puede vislumbrarse tanto en la mansión victoriana de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James (*The Turn of the Screw*, 1898) como en los salones decadentistas de la literatura de Poe. La filmografía de Tim Burton bien puede considerarse una nueva manifestación de esta elección y de la importancia que las *moradas negras* desempeñan en un sistema textual. Los rasgos señalados como característicos de la concepción espacial de la literatura gótica son las bases sobre las que Burton construye su poética espacial.

---

<sup>32</sup> Si en las poéticas previas a la gótica el objeto podía ser apreciado más allá de su ubicación, de su emplazamiento, a partir de ella surge lo que Jessica Jaques Pi denomina la *ordenación a la naturaleza del objeto*. El desplazamiento conduce del ámbito de la composición al de la disposición. Ya no se evalúa la composición interna de la obra, sino su relación con el entorno en el que se asienta. El objeto “ya no se contempla aisladamente, sino que es considerado en relación con un entorno de mayor o menor amplitud. Por tanto, la *ordenación a la naturaleza del objeto* implica una visión *relacional* del mismo, su inserción en el mundo, su relación con otros objetos” (2003: 38).

### 2.3- Tópicos espaciales de la poética gótica –

La recurrencia a la *poética gótica* no se fundamenta sólo en la recuperación de determinadas concepciones del espacio, sino también en la dimensión de ciertas figuras e imágenes. Burton elige esta poética como el entorno reclusivo de los protagonistas de sus narraciones. Si el conflicto estructural de sus historias se relaciona con la posesión o apropiación de los espacios, o con la posibilidad de inserción en los dominios del espacio social, los fracasos de los protagonistas se manifiestan en su reclusión final.

La inscripción en el modo fantástico<sup>33</sup> resulta consustancial a la elección de estos personajes, definidos como habitantes de la periferia que se encuentran aislados de la comunidad. Su ubicación es un desplazamiento, un alejamiento del centro. Rosmary Jackson (1986) recurre a la noción de *espacio paraxial* para definir aquel espacio que está situado a cada lado del eje principal. Para Jackson, la literatura fantástica elabora su narrativa a partir de la amenaza que este ámbito ejerce sobre el central. Sin lugar a dudas, los relatos de la primera etapa de la filmografía de Tim Burton eligen este dominio paraxial como entorno privilegiado. Este reducto es el refugio de los otros, su guarida y -como se verá a continuación- su prisión.

El *espacio paraxial*, en estos films, adquiere una serie de propiedades relacionadas con las *moradas negras* de la literatura gótica (Ilustración 7). Estos textos se inscriben en “una tradición cinematográfica en la que la casa se mostraba como el foco principal, como el escenario solitario y tenebroso en el que la desgracia cae sobre los protagonistas” (Arza: 2004: 97). Esta tradición, que es fundamentalmente la del género de terror, construyó tópicos en torno a la arquitectura y la concepción del espacio que, recuperando el acervo gótico, atravesó la historia del cine. Entre las figuras más evidentes de esta tradición se encuentra el marcado arcaísmo de estas mansiones o castillos abandonados. Este arcaísmo se funda en la aparición de elementos medievales, como la sala de armaduras en la mansión de Batman. Este entorno medieval, sin embargo, convive con componentes contemporáneos, como monitores, cámaras y un sofisticado sistema panóptico de control de la propiedad. Esta yuxtaposición del imaginario medieval con rasgos notorios de la tecnología contemporánea genera

---

<sup>33</sup> Retomo la postura de Rosmary Jackson (1986), quien postula a la literatura fantástica como un modo literario, no como un género.

una tensión que remite a la pervivencia de la *poética gótica* en contextos alejados de su origen. La mansión de Batman se asemeja, en esta tensión, a una cueva hiper-tecnológica. Al mismo tiempo, este arcaísmo confluye con un marcado anacronismo. La irrupción de lo anacrónico constituye un tópico de las consideraciones espaciales del modo fantástico. Es un recurso que permite espacializar las confusiones temporales. La anacronía posibilita la confluencia de distintos tiempos: el pasado, el presente y el futuro. Esta pérdida de la secuencia cronológica puede percibirse en la imposibilidad de adjudicar un tiempo preciso a *El joven manos de tijera*, que alterna elementos tecnológicos de fines del siglo XX, como reproductores de discos compactos; vestuario y edificaciones de mediados del mismo siglo; y la mansión que remite al imaginario romántico del siglo XIX.

Más allá de esta identidad escindida, otra característica recurrente es su irrupción sorpresiva. La aparición de estas propiedades siempre resulta inesperada, imprevisible. Se las aísla de las ciudades que las rodean para señalar la absoluta distancia que las separa de su exterior. Para conseguir este señalamiento, se recurre a diversos procedimientos: en algunos casos se apela a la fragmentación de la narración, que desencadena una determinada confusión espacial en la que surge este dominio; o, en los casos regidos por la comunicabilidad espacial, como *El joven manos de tijera*, esto se logra a través de la mediación de la visión: Peg, la vendedora de Avon, percibe a la mansión a través del espejo de su auto (Ilustración 6). Esta recurrencia al espejo resulta sintomática también dentro de la literatura gótica. Allí, el espejo funciona como la superficie comunicante de las diferentes dimensiones. Lo imaginario y lo real confluyen en la imagen proyectada. A través de su delgada superficie se ponen en contacto dominios extraños, opuestos, y muchas veces, irreconciliables. En palabras de Jackson,

muchos de los mundos extraños del fantasy moderno se localizan en, o a través, o más allá del espejo. Son espacios que están detrás de lo visible, detrás de la imagen, presentando áreas oscuras de las que puede surgir cualquier cosa (1986: 40).

La posibilidad de ver la mansión a través de su imagen reflejada en el espejo pone de manifiesto la preocupación del modo fantástico por la temática de lo *visible*. Por ello, “la topografía del fantástico moderno sugiere una preocupación por los problemas de visión y visibilidad, ya que se estructuran alrededor de imágenes espectrales: espejos,

crisales, reflejos, retratos, ojos” (Jackson: 1986: 41). Estas mediaciones permiten hacer visible lo invisible.

Estos lugares invisibles, aislados y arcaicos, se encuentran, además, rodeados por distintos elementos climáticos que duplican la extrañeza. La nieve funciona como un recurso frecuente. La ambientación navideña de gran parte de los films de este *corpus*<sup>34</sup> incluye a la nieve como elemento decorativo. La misma, en general, se suma a la niebla que se presenta como un elemento inseparable del clima de melancolía que se imprime a estas moradas. La inclusión de niebla o neblina parece ser un rasgo particular de estas propiedades, dado que está ausente en la representación de los espacios centrales. Esta diferencia entre los lugares centrales, cristalinos, y los paraxiales, rodeados por elementos que obstaculizan la visión, recupera una certeza de Jackson: los parajes góticos son espacios desolados, “vacíos e indeterminados, menos definibles como lugares que como espacios, como huecos blancos, grises o sombreados” (1986: 40).

En el interior de las moradas se repite el aislamiento. La *poética gótica* se genera como un juego de cajas chinas. La reduplicación produce la sensación de infinitud que orienta también la estructura narrativa -como se verá a continuación, la narrativa gótica describe círculos, proponiendo la ausencia de clausura. En esta economía del aislamiento, el ático ocupa un lugar destacado<sup>35</sup>. El ático, de acuerdo con María Negroni, es habitado por los testigos silenciados de la sociedad. Son sus síntomas repudiados. No es casual que en un ático Edward espere ser concluido y que en otro se recluyan los Maitland buscando protección. El ático funciona como un territorio seguro cuando el resto de los espacios son invadidos por los representantes del exterior. Este encierro voluntario es la reacción frente a la cercanía del afuera.

Finalmente, una última figura que aparece con recurrencia en sus textos la constituyen las maquetas (Ilustración 8). Para Fernández Valenti, estas maquetas funcionan como un símbolo del aislamiento reduplicado de los personajes. Las maquetas aparecen en *Beetlejuice* (el protagonista está haciendo una maqueta a escala de su pueblo), en *Batman* (Bruce Wayne tiene una maqueta que representa su casa dentro de una pecera)

---

<sup>34</sup> Conservando la necesidad de interpretar la filmografía en clave autobiográfica, se suele recurrir a los testimonios de Burton para fundamentar esta predilección. Burton relaciona esta preferencia con la ausencia de situaciones extraordinarias en Burbank, su ciudad natal. Esto generaba que cualquier evento que se planease como un acontecimiento extraordinario, aunque fuese el festejo navideño, se celebrase con particular dedicación y se cargase de significado.

<sup>35</sup> Se puede hacer referencia a ejemplos literarios como *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (*Jane Eyre*, 1847) y *Ancho mar de los sargazos* de Jean Rhys (*Wide Sargasso Sea*, 1966).

y en *Batman vuelve* (Selina tiene una casa de muñecas que se parece notoriamente a su propio departamento y que es destruida en el momento de su mutación). La construcción de réplicas minúsculas de sus propias moradas implica la puesta en juego de un deseo de escape y reclusión.

Luego de analizar la configuración gótica de estos dominios de la otredad, de los habitantes de la periferia, o del ámbito paraxial, surge una pregunta: ¿a qué se contrapone esta dimensión? ¿Acaso es posible, en la estructura binaria de estos films, proponer que la problemática de la otredad se juega en la distribución de los espacios? Y, en ese caso, ¿qué espacio se define como opuesto a este dominio gótico de los otros?

### **3- Espacio y reclusión**

#### **3.1- Teoría de la comunidad**

Los personajes de estos films, como fue dicho, ocupan los márgenes de la sociedad, están agazapados en sus contornos. Desde esa posición, sin embargo, devienen una amenaza para el orden social. El peligro que representan no depende necesariamente de su accionar, o de su voluntad, sino de su propia existencia. Es su presencia, el conocimiento de ésta, lo que resulta perturbador. Por ello, el orden sólo puede sostenerse a través de la separación rigurosa de los espacios. El conflicto, por consiguiente, estalla cuando esa frontera es transgredida.

La presencia de estos personajes puede ser inicialmente tolerada. La calle, en este sentido, se postula como el primer lugar de convivencia. No es casual que este ámbito se represente recurrentemente en estos films (tanto la apropiación del espacio público de Gotham City como la participación de Edward en los acontecimientos del vecindario). Las calles y sus sustitutos (centros comerciales, escuelas, juzgados) se instalan como el lugar de la convivencia temporaria. Estos dominios se representan en planos generales, no sólo por una necesidad evidente de amplitud, sino porque están regidos por la voluntad de señalar la copresencia en el campo de los distintos personajes: los



representantes de lo otro y de lo mismo. Hasta ese punto, entonces, la convivencia en un mismo territorio se representa a través del campo compartido.

A pesar de esto, la convivencia nunca deja de ser parcial y la integración de estos representantes de lo otro (Edward, Joker, Catwoman, Penguin, Beetlejuice y, en menor medida, Batman y los Maitland) no llega a realizarse por completo. En el caso de *El joven manos de tijera* la separación se realiza a través del montaje. El texto propone una representación homogénea de los miembros de la comunidad, de la cual Edward queda excluido. En las dos escenas que representan los diálogos telefónicos sostenidos por las vecinas de la comunidad, se recurre al procedimiento del plano/contraplano. Este recurso es empleado habitualmente para dar cuenta de la pertenencia de dos encuadres a un mismo espacio. Sin embargo, en estos casos se lo utiliza para producir una anulación de la distancia existente. De esta manera, se genera la impresión de pertenencia a un mismo ámbito. Las hablantes se representan en una situación de copresencia y se subraya, de este modo, su homogeneidad. Por otro lado, la simultaneidad con la que se relatan la partida y la llegada de los habitantes masculinos de la ciudad indica, con intención irónica, la masificación de las conductas. La inclusión de las largas hileras de mujeres esperando que Edward les corte el pelo, se lo corte a sus mascotas o pade sus árboles, también se orienta en la dirección de este proceso homogeneizador. En éste último caso, el montaje vuelve a cumplir un rol crucial, dado que se aísla a Edward del resto de los personajes, incluyendo sólo a éstos en el plano general.

La noción que domina esta construcción espacial es la de *comunidad*. Para intentar comprender el rol que la misma cumple en estos films, es posible tener en cuenta la *teoría de la comunidad* desarrollada por Zygmunt Bauman<sup>36</sup>. La posibilidad de propiciar un cruce de esta teoría con el discurso cinematográfico se debe a la importancia adjudicada al espacio en el análisis sociológico de la sociedad contemporánea realizado por Bauman. En su explicación, el afianzamiento de la búsqueda comunitaria surge como respuesta a la incertidumbre característica del período de la *modernidad líquida*. Frente a la creciente licuefacción de la vida moderna, los sujetos se recluyen en la seguridad comunitaria. Dentro de esta perspectiva, la *comunidad* ideal sería un “completo *mappa mundi*: un mundo total, que proporciona todo lo necesario para una vida significativa y gratificante” (2005 b: 183). El mundo

---

<sup>36</sup> La teoría de Bauman sobre la comunidad se desarrolla en textos como *Modernidad líquida* (2005), *Comunidad* (2005) y *En busca de la política* (2006).

comunitario está completo porque todos los demás son irrelevantes u hostiles. Bauman indica que “la armonía interna del mundo comunitario reluce y centellea contra el fondo de la oscura y enmarañada jungla que empieza del otro lado del portal” (2005b: 183). Esta clausura de la *comunidad*, la renuencia a aceptar la existencia de algo exterior a sus límites, configura uno de los aspectos centrales de la representación espacial de los films de Burton. Esto se puede plantear en dos dimensiones: por una parte, en la exclusión de todo espacio exterior a las *comunidades*. El espacio exterior permanece fuera de campo<sup>37</sup>, y sólo se actualiza breve y esporádicamente<sup>38</sup>. Por otra parte, los personajes de la otredad, que parecen ser extraños a la *comunidad*, pertenecen en realidad a su contorno. Son, al mismo tiempo, exteriores e interiores, propios y ajenos. Son un mal tolerado, una proximidad no elegida.

La conclusión a la que accede Bauman es que la idea de una *comunidad inclusiva* es una contradicción en los términos. Lo que define a toda *comunidad* es aquello que resulta expulsado de su territorio. Las *comunidades* se caracterizarían por ser: *-distintivas*: “la división entre “nosotros” y “ellos” es tan exhaustiva como disyuntiva, no quedan casos intermedios”, *-pequeñas*: “la comunicación entre sus miembros es omniabarcante y densa, y las señales que esporádicamente llegan “de fuera” se presentan así a una luz desfavorable debido a su rareza, superficialidad y negligencia comparativas”; *-autosuficientes*: “el aislamiento de “ellos” es punto menos que completo, las ocasiones para romperlo son escasas y alejadas en el tiempo” (2005a: 18-19). El carácter distintivo, pequeño y autosuficiente se cumple en los espacios representados en los films estudiados. De hecho, lo analizado hasta ahora permite comprender que la construcción del espacio en sus textos apunta a subrayar su aislamiento y demarcación. La separación descrita entre el nosotros y el ellos se construye a partir de la separación de los planos y la delimitación de los dominios de cada uno de estos sectores. La pequeñez implica, en especial en *El joven manos de tijera*, pero también en *Beetlejuice*, el contacto con una pequeña *comunidad* de conocidos, en la que resulta perceptible la aparición de un sujeto extraño. Finalmente, estos espacios son concebidos como autosuficientes, dado que nunca se recurre al exterior, el fuera de campo nunca resulta actualizado.

---

<sup>37</sup> El fuera de campo es aquel situado en el espacio exterior al cuadro, pero al que se alude a través de una conexión sonora, narrativa o visual.

<sup>38</sup> Como en la escena ya señalada de *Beetlejuice* en la que se representa el despacho del inversionista de Wall Street.

El resultado de este proceso de generación de la *comunidad* es que ésta sólo puede configurarse como una *comunidad de mismidad*. Pero, a pesar de esta homogeneidad fundante, es allí mismo donde se establece la ironía que guía su existencia: la consecución de la seguridad implica la aceptación de la renuncia a la libertad individual. Para Bauman, allí radica la necesidad de transformar a la *comunidad* “de un temido adversario de la libertad de elección individual, en una manifestación y reconfirmación (genuina o ilusoria) de la autonomía individual.” (2005b: 84) Esa cohesión de la *comunidad* puede estar dada por la existencia de una amenaza verdadera o supuesta, pero que suscita el pánico, o por algo que representa la figura del enemigo público. Toda *comunidad* sostiene su existencia a partir de aquellas otras que suprime. El análisis de *El joven manos de tijera*, finalmente, permitirá poner a prueba esta construcción del espacio comunitario.

### 3.2- Edward y la comunidad

En la primera etapa de la producción de Burton, *El joven manos de tijera*<sup>39</sup> constituye el ejemplo más claro de la relación que se establece entre la concepción espacial y la representación de la otredad. El texto parte de una situación de orden en la que las esferas se encuentran aisladas. La ruptura se ocasiona cuando el representante de lo otro incursiona en el territorio de la normalidad social. Como ya fue enunciado, su entrada genera una aceptación inicial. Ésta se cristaliza en las obras escultóricas que Edward realiza con los árboles de la *comunidad*. En éstos, se pone de manifiesto no sólo su aceptación, sino la transformación del espacio público propiciada por su llegada. Esta intervención estética se postula como el logro de la convivencia.

Sin embargo, será una acción sobre el espacio la que desencadene la animosidad de la comunidad: la entrada en la propiedad de Jim. A partir de allí, al considerarlo una amenaza concreta a las propiedades del vecindario, Edward deviene en enemigo público. La violación a la propiedad privada genera el repudio final.

---

<sup>39</sup> Siguiendo con la clave autobiográfica, se insiste en señalar que “*Eduardo Manostijeras* surgió como un grito del alma, un dibujo de sus años de adolescencia que expresaba el tormento interior de ser incapaz de comunicarse con aquellos que le rodeaban.” (Salisbury: 1995: 22)

Y si el orden es puesto en crisis a través de una alteración del espacio, su recuperación depende, nuevamente, de un reestablecimiento del orden topográfico. Es Peg quien se encarga de subrayar la necesidad de reconquistar el orden perdido: Edward debe volver a su hogar para recuperar la armonía comunitaria. Expulsar al otro del espacio público es la única estrategia que puede aplacar la hostilidad que despierta su presencia. En este punto, es posible recuperar la categoría espacial elaborada por Edward Said: la política del confinamiento. Si la acción de Edward tiende a una re/apropiación territorial, la respuesta comunitaria es el reestablecimiento del confinamiento.

La frágil clausura del film introduce, al respecto, tres aspectos relevantes. El primero es el viaje circular que describe la narración. Edward comienza y concluye la historia recluido en su mansión. Esta preponderancia de la circularidad se vincula con el repudio gótico tanto a la noción de progreso como a la mirada optimista en el devenir de la historia. Los viajes concluyen en el mismo lugar en el que se iniciaron. De este rasgo deriva Rosmary Jackson la función subversiva de la literatura gótica, su cuestionamiento del orden cultural. Su carencia de fe en las nociones orgánicas de totalidad vence todo rasgo optimista de fe en el progreso y, por ello, se configura como la negación radical del optimismo positivista de fines del siglo XVIII y de sus múltiples variantes posteriores.

Por otro lado, esta mansión representa tanto el enclaustramiento de Edward como la consécución de su libertad<sup>40</sup>. Fiel al ideal romántico en el que el film se sustenta<sup>41</sup>, el alejamiento de la sociedad implica la obtención de un mayor margen de libertad. La prisión y la libertad coinciden en una misma definición espacial, y, por oposición, el espacio comunitario equivale a una novedosa forma de aprisionamiento.

Al mismo tiempo, la historia romántica, que funciona como el sustento de la matriz melodramática del film, concluye con una nueva construcción espacial: cada uno de los protagonistas, Kim y Edward, concluye ocupando el fuera de campo del otro. Si bien es un fuera de campo que se actualiza, éste señala la irreconciliable distancia que los

---

<sup>40</sup> En relación con su primer largometraje, *La gran aventura de Pee Wee* (*Pee Wee's Big Adventure*, 1985), Burton sostiene que a su protagonista "no le importaba lo que se pensara de él. Vivía en su propio mundo y eso es algo que encuentro tremendamente admirable. Su personaje está solo, es capaz de desenvolverse en sociedad, pero es también una especie de marginado [...] De alguna manera, eso da cierta libertad, porque te permite vivir en tu propio mundo" (citado en Salisbury: 1995: 86).

<sup>41</sup> El film recupera distintos elementos del ideal del artista romántico, como su carácter solitario, melancólico e incomprendido por su entorno.

separa. Este procedimiento es el encargado de explicitar la demarcación de los espacios, la imposible pertenencia de ambos a un mismo territorio.

Finalmente, se presenta un último elemento destacable, que parece relativizar las aserciones previas: en la comunidad nieva. Si la nieve se postula como el aporte de Edward a ese vecindario suburbano, su irrupción anual implica que su expulsión no pudo ser definitiva. La ocupación del espacio público a través de los copos de nieve indica la persistente presencia mediada del monstruo.

## Ilustraciones

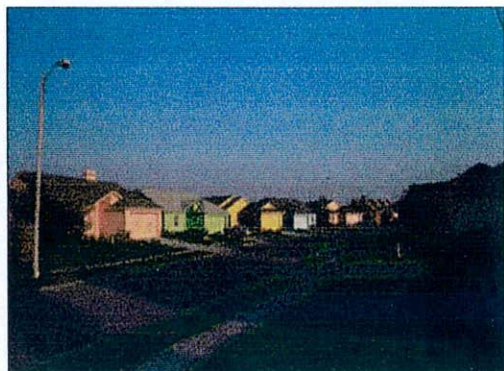


Ilustración 1: El plano de establecimiento en *El joven manos de tijera*.



Ilustración 2: El plano de establecimiento en *Beetlejuice*.



Ilustración 3: El puente de *Beetlejuice*.



Ilustración 4: Las rejas que delimitan la mansión en *El joven manos de tijera*.



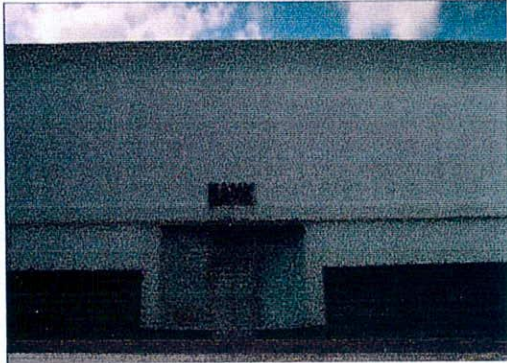


Ilustración 5: El espacio institucional en *El joven manos de tijera*.



Ilustración 6: El castillo de *El joven manos de tijera* visto a través del espejo.

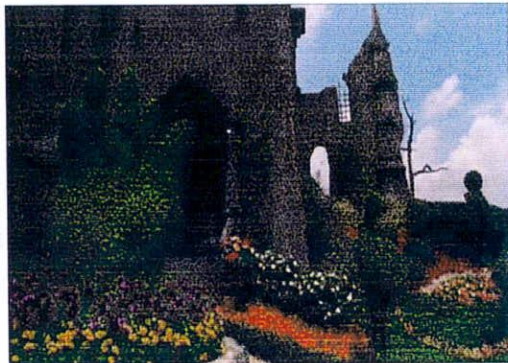


Ilustración 7: La entrada al castillo de *El joven manos de tijera*.



Ilustración 8: La maqueta de *Beetlejuice*

## V- Las máscaras de lo monstruoso

Si la configuración del espacio se concibe a partir de la distancia irreconciliable entre lo mismo y lo otro, resulta necesario analizar si una concepción equivalente rige la construcción de la apariencia de los personajes. El diseño del vestuario y sus aledaños, como el maquillaje y el empleo de máscaras, cumple una remarcable función narrativa. En los distintos géneros cinematográficos, al igual que en los diversos movimientos, autores y hasta modelos de representación, estos elementos de la puesta en escena son concebidos a partir de criterios diferentes, siendo, en consecuencia, elaborados también de manera diversa.

En una filmografía que gira, en gran medida, en torno a la monstruosidad, el diseño de vestuario se pone al servicio del señalamiento de esta diferencia. Y para hacerlo, se recurre a la apropiación de un modelo previo: el expresionismo. Este movimiento artístico, surgido en Alemania en las primeras décadas del siglo XX, es retomado tanto en sus vertientes plásticas, en particular por su particular interés en la vida urbana y por su preocupación por las máscaras, como en sus manifestaciones cinematográficas. Éstas no dejaron de ser problemáticas y de generar amplios debates acerca de su existencia y de lo apropiado o no de su denominación. El cine alemán de entreguerras ocasionó una notable ruptura en el campo cinematográfico mundial, a partir de la inclusión de novedosas concepciones del espacio, de la narración y de los personajes. Los procedimientos a través de los cuales se caracteriza a éstos serán retomados en los films dirigidos por Burton en su conformación de un muestrario de lo monstruoso.

Este interés por lo monstruoso se convierte en un núcleo importante de su filmografía. El análisis de sus personajes permite un primer acercamiento a su concepción de los monstruos. Su punto de vista se caracteriza por la inversión que propone en relación con el posicionamiento dominante en torno a la monstruosidad. Sus films señalan un cuestionamiento no sólo de la exclusión de la alteridad, del intento de aniquilamiento del otro, sino de la noción misma de diferencia. Este capítulo y el siguiente, centrado en la configuración del punto de vista, constituyen un intento de indagación de este universo.



## 1- Máscara y vestuario

La caracterización de los personajes, en un arte visual como el cine, depende en gran medida de la construcción de su apariencia. Los personajes se definen, en primer lugar, a partir de la imagen que los instituye. La elección de los colores, culturalmente codificada, permite una significativa especulación acerca de la clase de personaje que se presenta. También el tipo de vestuario, la abundancia o escasez de ropa, la sugerencia o no de ésta, indican con claridad una tipología de personajes. El cine clásico elaboró una codificación que permitía reconocer con facilidad el carácter presentado. Si bien distintos movimientos, géneros y autores, cuestionaron esta codificación reduccionista y simplificadora, ciertos tópicos se mantuvieron casi sin modificaciones hasta la actualidad.

El vestuario, por otro lado, nunca aparece aislado de cierto empleo de rasgos secundarios como el maquillaje o la relación del personaje con algunos elementos u objetos que colaboran en su definición. En determinados géneros, como el cine de terror, el maquillaje se convierte en un componente central del texto filmico. La necesidad de señalar la peligrosidad del personaje amenazante se señala, con regularidad, a partir de este elemento.

Por eso, el vestuario debe definirse a través de su función narrativa. No se trata, como habitualmente se considera, de un elemento decorativo, sino que se establece como un rasgo central en la construcción de la narración. Mediante su utilización se puede dar forma a un personaje, una situación y hasta un clima narrativo. Su empleo indica al espectador, aunque pueda hacerlo de manera falsaria, cómo interpretar lo que está viendo y escuchando. La capacidad de anticipar las acciones de los personajes depende, en gran medida, de la comprensión de la significación de su construcción apariencial.

El vestuario individualiza a los personajes, al mismo tiempo que los hace formar parte de un tipo. Los individualiza, en el interior del texto filmico, porque el vestuario se configura por un sistema de oposiciones. En el interior del film, cada personaje, o grupo de personajes, se diferencia de los otros por una particular concepción del vestuario. La mujer angelical no puede vestirse de la misma manera que la mujer fatal, el policía heroico no puede hacerlo como el delincuente perseguido por la ley. Hasta en aquellos films que se alejan de estos pares binarios, la apariencia de los personajes intenta individualizarlos. Pero, simultáneamente, se los hace formar parte de una tipología en relación con un género o estilo. La mujer fatal que es única en un film, es parte de un

gran continente de mujeres fatales de la historia del cine y su indumentaria pone de manifiesto este movimiento que es exclusivo e inclusivo. La indumentaria se define por dos movimientos complementarios: *oposición y repetición*.

Al mismo tiempo, suele considerarse que el vestuario presenta una fuerza centrífuga: permite la proyección del interior hacia el exterior. Si bien es necesario cuestionar este posicionamiento, es frecuente concebir el vestuario como una manifestación sensible de la interioridad de los personajes. Esta postura –que será cuestionada a partir del análisis del cine expresionista– se puede interrogar a partir de aquellos films en los cuales los personajes fingen ser aquello que no son.

En todo análisis del vestuario debe tenerse en cuenta que éste, al igual que la moda en la vida cotidiana, implica un acto comunicativo. Por este motivo, Nicola Squicciarino señala que

el vestido puede emplearse para señalar la actitud hacia los demás, en particular el nivel de disponibilidad sexual, la agresividad, la rebeldía, la sumisión, la formalidad en el comportamiento; también se utiliza para distinguir el estatus social y económico (1990: 40).

En el caso de los personajes ficticios, la comunicación no se establece sólo en el interior de la diégesis. No es relevante únicamente el flujo comunicativo que el vestuario impone a la interacción entre los personajes, sino, principalmente, el que se establece entre el vestuario del personaje y la interpretación de éste propuesta por el espectador.

Es necesario tener en cuenta, por otro lado, que la construcción de la apariencia de los personajes depende en gran medida de la combinación de la *ornamentación directa* y de la *ornamentación indirecta*. La primera se refiere a aquellas intervenciones que se ejercen directamente sobre el cuerpo, como el empleo de tatuajes; en tanto la segunda se refiere a la indumentaria y los accesorios que se relacionan con ella. Esta diferencia es importante, en el caso particular de los films de Tim Burton, por su frecuente recurrencia a las máscaras. Éstas, precisamente, se establecen como un territorio intermedio entre la ornamentación directa y la indirecta.

Doug Bradley, en un intento por sistematizar el proceso que condujo desde el empleo chamánico originario de las máscaras hasta su utilización en el cine de terror<sup>1</sup>, precisa que la constante de las máscaras es el *doble proceso de ocultamiento y revelación*. Si bien el carácter restrictivo sobre aquello que puede verse resulta manifiesto, es

---

<sup>1</sup> Bradley señala que “si las máscaras han desaparecido casi por completo del teatro de nuestro siglo, no hay duda que han encontrado su hogar natural en el cine y particularmente en las películas de terror y fantasía” (1998: 33).

necesario comprender que, al mismo tiempo que oculta, la máscara revela. Un aspecto no puede desligarse del otro. La noción de máscara de Bradley resulta esclarecedora por otro motivo: permite una equiparación de la máscara y el maquillaje. No resulta relevante la diferencia en el material empleado, sino la función cumplida. Por eso señala que considera a ambos términos como “sinónimos para describir un proceso por el cual un actor presenta una cara que no es la suya a la audiencia” (1998: 11).

El vestuario y las máscaras, definidas de esta manera amplia que incluye el empleo del maquillaje, permiten, entonces, una primera caracterización de los personajes. La definición de los mismos depende, en gran medida, del trabajo realizado en estas dimensiones. Y es posible señalar que, en aquellos films en los que se tematiza la otredad, el recurso a estos elementos del texto cinematográfico resulta central. Si los films dirigidos por Burton se centran en cierto grupo de figuras monstruosas, éstas se caracterizan por una particular concepción de su apariencia. Pero, antes de proponer un análisis de la misma, es necesario revisar la elaboración de la apariencia de los personajes en el movimiento cinematográfico que ejerció una mayor influencia en la textualidad de Tim Burton: el expresionismo.

## **2- Expresionismo**

### **2.1- Expresionismo plástico**

En el repertorio de los movimientos de la vanguardia histórica de principios del siglo XX, el expresionismo se caracteriza por su heterogeneidad. Su divergencia de prácticas, tendencias e intereses, sin embargo, se oculta detrás de una nominación común. La denominación expresionismo encubre esta ausencia de una identidad rígida, de un marco compartido y de una serie de procedimientos homogéneos. Esta carencia generó la dificultad de considerarlo un estilo y la tendencia a concebirlo por oposición: como una actitud de repudio hacia el positivismo reinante en las ciencias y al impresionismo dominante en el arte. Por ello, Norbert Wolf señala que el expresionismo irrumpe como la “expresión del sentimiento vital de una generación joven” (2007: 18). Se define menos como un estilo homogéneo que como una actitud de rebelión.

Esta heterogeneidad fundacional implica una profunda dificultad en el momento de ensayar su definición. Es por eso que este movimiento es pensado, por muchos de sus analistas y teóricos, como un mito que se funda sobre su propio nombre. Sólo éste asigna cierta cohesión, sólo en él se cifra la idea de una identidad compartida por artistas plásticos, arquitectos, escritores, dramaturgos, cineastas y coreógrafos. Pero, más allá de esta denominación, el expresionismo se define por el lugar ambiguo que ocupa en el ámbito de la vanguardia. Su participación en este dominio es problemática debido a la particular relación que establece con el pasado. Si la *ideología del vanguardismo*, como la llama Nicos Hadjinicolaou (1986), se define por un rechazo radical del pasado y un anhelo pasional de futuro, entonces la inclusión del expresionismo en esta ideología resulta confusa, dado que recupera estilos y movimientos previos, a partir de los cuales construye sus múltiples y eclécticas identidades. Para Vicente Sánchez Biosca, esta tensión entre el presente y el pasado define la identidad expresionista. Por un lado, se recupera la oscura tradición romántica; pero, por otro, se está atento a la crisis presente. Confluyen el espiritualismo neorromántico y la conciencia del inminente fin de un orden civilizatorio.

El empleo de la denominación expresionismo resulta interesante. En 1911 la misma noción es empleada en tres contextos distintos. Por un lado, Paul Cassirer designa así una serie de cuadros y grabados de Edvard Munch para diferenciarlos de la producción plástica impresionista. Simultáneamente, Wilhelm Wörringer usa la calificación de expresionistas, en la revista *Sturm*, para definir las obras de Cézanne, van Gogh y Matisse. Finalmente, el catálogo de la exposición de la Secesión berlinesa usa la misma expresión para definir a pintores cubistas y fovistas como Picasso y Gaughin. Si bien en los tres casos la misma noción surge de análisis de diferentes artistas o estilos, en todos resulta llamativa la necesidad de indicar la ruptura que estas manifestaciones implican en relación con el impresionismo. Al mismo tiempo, van a ser estos artistas plásticos, principalmente Munch, Ensor, van Gogh y Gaughin, quienes ejerzan una influencia más perceptible en el surgimiento del arte expresionista. Esta construcción retrospectiva de su propia tradición resulta destacable. Si el expresionismo se inscribe en ese cruce de arcaísmo y preocupación por el presente antes señalado, es notable cómo establece su propio linaje. La recuperación del pasado no es acrítica ni azarosa, sino que conforma un eje diacrónico significativo. El linaje se conforma con los nombres de quienes introdujeron una crítica más radical del arte impresionista y del positivismo dominante.

El rechazo expresionista al impresionismo deriva de la ruptura con la concepción de un arte reproductivo, representativo de una realidad exterior. Casimir Edschmid, el gran teórico del movimiento, resumió en una fórmula la búsqueda expresionista: “el expresionista no ve, contempla”. Su problemática central radica en la tensión interior-exterior. Mario de Micheli indica que “si para el artista naturalista e impresionista la realidad seguía siendo algo que había que mirar desde el *exterior*, para el expresionista, en cambio, era algo en lo que había que meterse, algo que había que vivir desde el *interior*” (2000: 67). Buscaban incansablemente, como puntualiza Wolf, crear una pintura que “se remitiese sin reservas a la experiencia subjetiva y a su transformación radical en modelos formales y cromáticos expresivos, forzando la función tradicional de la reproducción, es decir, de la ilusión” (2007: 15).

El expresionismo se propone huir del dominio de lo bello. Su ruptura con la tradición dominante en la historia del arte requiere la puesta en crisis de los criterios valorativos legitimados. Frente a esa preponderancia de lo bello, insiste en la necesidad de forjar una *estética de la brutalidad*. Para propiciar esta gestación de un arte brutal, recupera las producciones estéticas de oriente y del arte de Oceanía. La valoración del romanticismo y del goticismo medieval se combina con el descubrimiento del arte africano, del cual extraerá, entre otras cosas, su predilección por las máscaras.

## 2.2- Expresionismo y cine

Aunque el expresionismo se desarrolla principalmente en las artes plásticas, también se expande, posteriormente, a otras disciplinas como la literatura, la arquitectura, el teatro, la danza y el cine. Sin embargo, esta corriente expansiva presenta una característica destacable: no sólo estas manifestaciones se desarrollan tardíamente, sino que lo hacen cuando la vertiente plástica se encuentra ya legitimada. En la primera posguerra el movimiento había obtenido la legitimación del campo artístico alemán y había alcanzado un público masivo. Y no sólo aquello que había irrumpido como una grieta en el campo del arte había sido aceptado, sino que se había convertido en una tendencia dominante, aunque con el costo de aligerar la carga crítica que había detentado en sus inicios.

Por eso, la relación del movimiento expresionista con el cine no deja de ser significativa. Por un lado, es necesario indicar que el cine y los movimientos de la vanguardia histórica establecen, hasta 1914, una relación de indiferencia mutua. Sólo a

partir de la contienda mundial las vanguardias descubren el potencial revolucionario del cine. Esto es acompañado, por otro lado, por una transformación radical de las condiciones de exhibición y consumo. Como señala Sánchez Biosca,

en los años veinte se pone en funcionamiento el dispositivo no sólo técnico, sino también espectacular, crítico, de salas y público capaz de disfrutar de un cine diferente, entendido como arte, sin que esto suponga una oposición radical a la industria (2004: 32).

En esta relación ambigua del cine con la industria y la vanguardia se inscribe la problemática inaugurada por el cine alemán de entreguerras. El muchas veces llamado cine expresionista –a continuación se discutirá la pertinencia de esta denominación, al igual que su alcance– presenta la particularidad de ser producido en el interior del sistema del cine industrial<sup>2</sup>, pero incluyendo procedimientos y recursos procedentes de las indagaciones de los movimientos de la vanguardia. Dos textos claves permiten pensar la complejidad del cine alemán en el período de la República de Weimar: *De Caligari a Hitler* de Siegfried Kracauer y *La pantalla demoníaca* de Lotte H. Eisner. El primero parte de una tesis controvertida: el cine puede revelar las tendencias psicológicas dominantes en Alemania, entre 1918 y 1933, que influyeron en el curso de los acontecimientos del período. Kracauer, que presenta su ensayo como una historia psicológica del cine alemán, no centra su atención en los textos filmicos, sino que considera a éstos como indicios de la mentalidad colectiva. En *La pantalla demoníaca*, por su parte, Eisner busca demostrar que el cine alemán del período de entreguerras es una manifestación del alma germana. En estos films se vislumbraría una esencia de lo germano indiferente a las coordenadas históricas. Más allá de las apreciables diferencias existentes entre estos textos clásicos, uno de los problemas que plantean ambas aproximaciones es que presuponen un acuerdo acerca de qué implica asegurar que ese cine puede ser calificado como cine expresionista. Jacques Aumont (1997), en oposición a esa simplificación, sugiere la necesidad de cuestionar la cohesión existente entre los films rodados en ese contexto, al mismo tiempo que propone pensar si, en caso de ser posible asegurar cierta coherencia, la misma dependería de la adscripción de estos

---

<sup>2</sup> En 1917 el gobierno alemán había decidido fundar una compañía, regulada por el Estado, que incluyese a los productores privados. Los objetivos eran múltiples. Por un lado, se buscaba desarrollar un cine propagandístico, que cumpliera un rol político activo. Por otro, se intentaba crear un cine monopolístico en Europa central. La sociedad fundada se llamó Universum Film Aktien Gesellschaft, y fue conocida por sus siglas, U.F.A. Luego de la caída del Kaiser, el gobierno republicano retiró los capitales gubernamentales. La U.F.A se convirtió en una entidad privada y dejó de estar guiada por intereses propagandísticos.

films al expresionismo. Aumont parte de una tesis radical: nunca existió el expresionismo en el cine. Señala que no sólo las definiciones del expresionismo en general fueron poco precisas, sino que, en relación con el cine, la palabra es más evocadora que rigurosa. La sumisión del cine alemán de la República de Weimar a una definición del cine expresionista requiere la negación de la pluralidad temática, estética y genérica presentes en ese corpus. Aumont propone, en cambio, pensar en qué sentido puede decirse que una parte de esa producción puede definirse como expresionista. Propone, entonces, una *teoría de la expresividad* que relaciona a ésta con el trabajo formal. Intenta desprenderse de la noción tradicional de la expresión como manifestación sensible de la interioridad. Por el contrario, concibe a la expresión vinculada con una forma activa y no con una forma que transporta contenidos que le resultan exteriores. Aumont caracteriza a la expresión por dos rasgos: tiene lugar en la forma en tanto ésta desborda la simple representación; y está históricamente situada, y por lo tanto, resulta variable. La forma se hace expresiva en cuanto “supera lo estrictamente necesario para la representación realista, a su vez convencionalmente definida” (1997: 158). Es decir que la expresividad depende de cierta *hipertrofia de la forma*. Pero, por supuesto, esta hipertrofia, denominada también deformación, es definida a partir de una supuesta objetividad imaginaria, de un ideal de reproducción fiel. Esta objetividad imaginaria estaría representada por el relato cinematográfico clásico. Este modelo de representación narrativo e institucional funciona, por oposición, como el elemento a partir del cual se configura la expresión. El cine expresionista, que se basaría en una determinada *hipertrofia de la forma*, constituye un ejemplo privilegiado de esta expresividad.

En caso de aceptar esta aproximación al expresionismo, es necesario preguntarse qué deformaciones introdujo, cómo puede rastrearse aquello que le resulta definitorio<sup>3</sup>. El intento de analizar al cine expresionista debe incluir una breve genealogía que permita comprender la dimensión histórica del movimiento. Por eso es necesario señalar que en el origen del expresionismo cinematográfico se encuentra un film que introduce un hiato en la historia del cine<sup>4</sup>: *El gabinete del Doctor Caligari* (*Das kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919). Si bien el proyecto de rodar este film surgió de sus dos guionistas,

<sup>3</sup> A partir de ahora, y retomando el planteo propuesto por Aumont, se empleará la idea de un cine expresionista en este sentido, el de una *hipertrofia de la forma* que cuestiona al cine clásico y que se caracteriza por los rasgos que se analizarán a continuación.

<sup>4</sup> Aunque es necesario señalar la existencia de antecedentes. En particular: *El estudiante de Praga* (*Der student von Prag*, Paul Wegener, 1913), *El Golem* (*Der Golem*, Paul Wegener, 1915) y *Homunculus* (*Homunculus*, Otto Rippert, 1916).

Hans Janowitz y Carl Mayer, lo que le dio relevancia en su momento fue, principalmente, una particular construcción de la imagen. Esto se debe, en gran medida, al trabajo realizado por sus tres decoradores, procedentes del grupo expresionista *Der Sturm*: Hermann Warm, Walter Reimann y Walter Röhrig. Éstos construyeron una ciudad de telas pintadas, líneas oblicuas, ángulos pronunciados y formas amenazantes. El impacto suscitado por el film fue tan notable que este estilo se divulgó en múltiples films alemanes posteriores<sup>5</sup>. Desde un punto de vista narrativo, la mayor parte de los temas presentes en estos films parte del imaginario de la literatura romántica. Se recuperan figuras y tópicos del romanticismo fantástico alemán como el doble, el autómatas, el universo burgués que esconde lo demoníaco, la inevitabilidad del destino, los tiranos y las profecías fatídicas. Su fuente podría rastrearse en los relatos de E. T. A. Hoffman, pero también en la producción literaria de Novalis y Hölderlin. Por otro lado, este cine expresionista retoma la preocupación central del expresionismo plástico: la tensión interior-exterior. Postula la existencia de una permeabilidad esencial entre estas dos dimensiones. Lotte Eisner intenta dar cuenta de este fenómeno cuando indica que en estas películas “el mundo se ha tornado tan “permeable” que en todo momento parecen surgir a la vez el espíritu, la visión y los fantasmas: los hechos exteriores se truecan sin cesar en elementos interiores y los incidentes psíquicos se exteriorizan” (1955: 12). Esta interpretación del expresionismo desactiva la concepción tradicional del mismo como una simple práctica de traducción de lo interior a lo exterior. En este caso, no se trata de una exteriorización de la interioridad hacia su manifestación sensible. La noción de identidad inmediata puede colaborar con la comprensión de este proceso y desactivar la lógica de la traducción dependiente de los pares binarios.

Entre los elementos plásticos del cine, algunos presentan características notables en su versión expresionista. Por un lado, la concepción antinaturalista de los decorados y los contrastes de luces y sombras; pero también una particular construcción de la apariencia

---

<sup>5</sup> En el momento de delimitar un *corpus* del cine expresionista se hacen manifiestos los inconvenientes de semejante tarea. La definición de un estilo a partir de un film que lo funda parece limitar a los integrantes del *corpus* a la reproducción pasiva de los rasgos que definen a éste. Sin embargo, cada uno de los films comprendidos en este *corpus* modifica de alguna manera su formación originaria. Entre los más destacados se encuentran: *Genuine* (*Genuine*, Robert Wiene, 1920), *Las manos de Orlac* (*Orslacs hände*, Robert Wiene, 1924), *Las tres luces* (*Der müde tod*, Fritz Lang, 1921), *El Golem* (*Der Golem*, Paul Wegener, 1920), *El gabinete de las figuras de cera* (*Das wachsfigurenkabinett*, Paul Leni, 1924) y *Nosferatu* (*Nosferatu, eines symphonie des grauens*, Friedrich Murnau, 1922). Por otro lado, debe señalarse que en el momento del estreno de *El gabinete del Dr. Caligari* se hizo recurrente la expresión *caligarismo* para definir a los films que retomaban sus rasgos centrales. Esta expresión resulta menos ambigua y equívoca que la de expresionismo, por lo cual es preferida por ciertos analistas e historiadores del cine. De esta manera, se propone una delimitación más rigurosa del cine alemán de entreguerras.



de los personajes y su gesticulación. Los personajes son definidos como una parte del decorado. Su vestuario, maquillaje y gesticulación conforman una unidad con la iluminación y la escenografía. Kracauer sostiene, en relación con *El gabinete del Doctor Caligari*, que “los dos protagonistas parecían realmente ser creaciones de la imaginación de un dibujante” (2002: 71). En relación con la tensión interior-exterior, no se debe pensar que los personajes manifiestan su interioridad en su apariencia, sino que ésta resulta indiscernible de aquélla. El exterior y el interior son reversibles. Aquí se percibe la incidencia que tuvo el teatro expresionista, y su recurrente empleo de máscaras, en el cine expresionista<sup>6</sup>. Y, como en aquél, los personajes se constituyen menos como individualidades psicológicas que como representaciones de carácter simbólico<sup>7</sup>. El interés expresionista por las máscaras ya se encontraba presente en su producción plástica. La influencia de James Ensor es identificable en esta preocupación. Las máscaras expresionistas, tanto en el cine como en las artes plásticas, detentan un rasgo común: son al mismo tiempo un elemento de ocultamiento y de revelación.

Los personajes expresionistas, al no estar concebidos en los términos psicológicos de la narración realista, se definen, principalmente, a partir de su apariencia. Es por eso que se presta tanta atención al vestuario y al empleo de máscaras. El maquillaje de los personajes acentúa la palidez del rostro, pero, al mismo tiempo, delinea los ojos con colores oscuros. La exacerbación de la expresión de los rasgos funciona como uno de los mecanismos centrales de la hipertrofia de la forma antes señalada. Los personajes se alejan de una concepción realista. Esta extrañeza se duplica en el vestuario, en general pensado en términos geométricos para hacerlo formar parte del decorado. El vestuario se emplea también con un claro interés simbólico. El recurso a distintas gamas cromáticas, convencionalizadas, como el blanco para sugerir pureza o los colores oscuros para definir a las mujeres sexuadas es frecuente. Esta concepción de los personajes, concebidos a partir de su apariencia, resulta relevante en la apropiación del expresionismo llevada a cabo por Tim Burton. El empleo del maquillaje como una

---

<sup>6</sup> El teatro expresionista, anticipado en la dramaturgia de Frank Wedekind, se desarrolla principalmente en las obras escritas por Georg Kaiser y Ernst Toller y en las puestas en escena realizadas por Erwin Piscator.

<sup>7</sup> En relación con las actuaciones expresionistas, el rechazo del naturalismo puede percibirse en la exageración de la gestualidad. Rudolf Kurtz señala que “El Caligari de Krauss es precisamente la ilustración de la interpretación expresionista, en la medida en que se resiste a abandonar el marco de una interpretación eficaz: buscando en el fenómeno exterior las formas rectas y rígidas de la arquitectura, su expresión está vertebrada en la contención, la impenetrabilidad, en una movilidad sobria que, en el momento en que se pone en funcionamiento, extrae la máxima intensidad; su lenguaje corporal retoma y repite las caídas abruptas, las rupturas repentinas y las curvas en evolución, de su alrededor” (citado en Sánchez Biosca: 1990: 118).

máscara y la definición del vestuario en función de la configuración de los personajes, son dos de las influencias más directas del cine expresionista en la poética de sus films.

### 3- Estereotipo e individualización

Tim Burton establece una relación compleja con el expresionismo. Por un lado, recupera ciertos tópicos y procedimientos de su vertiente plástica. Por otro, se hacen presentes en sus films constantes temáticas y recursos característicos del cine expresionista. Y finalmente, hay claras referencias al cine de terror americano de la década del treinta que, a su vez, suele considerarse una derivación del cine alemán. En cuanto a la recuperación de la pintura expresionista, dos artistas plásticos parecen ocupar un lugar destacado en su filmografía: Alfred Kubin y George Grosz. Kubin era un artista austríaco-checo, miembro de *Der blaue reiter*. En sus obras predominan las fantasías oscuras y los universos infernales. Su interés por la literatura lo condujo a ilustrar libros de autores con los que sentía cercanía en sus campos de interés: Poe, Hoffman y Dostoievsky. En cuanto a Grosz, Burton retoma su preocupación por los espacios urbanos. Grosz manifestaba un notable interés por las metrópolis modernas, su arquitectura y su incidencia en la cotidianeidad de sus habitantes. En su caso, la metrópolis analizada era Berlín en la década del veinte. En sus obras también es recurrente la aparición de máscaras urbanas. En este punto, sin dudas, se juega la mayor recuperación del expresionismo en los textos filmicos de Burton.

Su interés por el expresionismo puede rastrearse desde sus primeros films. Los espacios de *Vincent (Vincent, 1982)*, uno de sus primeros cortometrajes, ponen de manifiesto esta influencia. Líneas inclinadas, destrucción de la perspectiva, contrastes pronunciados de blancos y negros, junto a la elección de filmar el cortometraje en blanco y negro, indican su interés por este movimiento. A partir de allí, el expresionismo se convierte en un referente habitual. Es perceptible, como ya fue señalado, en la representación de la muerte de *Beetlejuice* y reaparece con importancia en la caracterización de los personajes<sup>8</sup>. En relación con este aspecto, las concepciones del vestuario como un disfraz y del maquillaje como una máscara proceden directamente de la experiencia

---

<sup>8</sup> Sin embargo, Burton se desprende de la interpretación característica de los actores expresionistas. El desborde contenido de la gesticulación no se conserva en esta apropiación del expresionismo.

expresionista. Al igual que la comprensión de las máscaras como objetos que detentan, al mismo tiempo, la capacidad de ocultar y de revelar<sup>9</sup>.

En los textos filmicos de Burton de esta etapa, basada en una definición dicotómica de la otredad, la caracterización de los personajes permite diferenciar los ámbitos de lo mismo y de lo otro. Esto implica que la caracterización se produce por oposición. Los representantes de la otredad y los de la mismidad se conciben como figuras enfrentadas, y cada una de ellas se define por oposición a su otro. La caracterización de los personajes pone en funcionamiento una estrategia semejante a la empleada en la construcción de los espacios. Si en ese caso se trataba de dos espacios concebidos con criterios espaciales diferentes, en este caso se trata de personajes concebidos a partir de atributos exteriores divergentes.

### 3.1- El vestuario estereotipado de los normales

Las figuras de la otredad de los relatos se definen por una apariencia tan extraña como ellos. Sin embargo, no puede pensarse ésta sin partir de lo que se considera habitual. Si el expresionismo, en la acepción de Aumont antes señalada, se define por introducir una hipertrofia a la forma que se pretende realista, entonces es necesario analizar esta presunta objetividad. La diferencia de los personajes se plantea, en gran medida, en esta contradicción. Los personajes que representan, en estos films, a la normalidad social comparten un atributo: su vestuario es pensado en función de la pertinencia en relación con los espacios habitados. Esto contribuye a la construcción de *estereotipos*. Los personajes que habitan este ámbito son concebidos como réplicas obtenidas a partir de arquetipos previos. Esta definición como *estereotipos* los reduce como personajes y los aleja de la profundidad y complejidad de los protagonistas (Ilustración 9).

En el caso de los protagonistas de *Beetlejuice*, los Maitland, utilizan un vestuario característico de pequeños poblados en la década del ochenta: pantalón de vestir beige y camisa a cuadros blancos, grises y negros en el caso de Adam y un vestido rojo estampado con flores y chaleco en el caso de ella. Los *yuppies* que compran la propiedad después de su muerte presentan un cambio acorde con su propia pertenencia:

---

<sup>9</sup> Esta dialéctica de la máscara es analizada por Slavoj Žižek en *¡Goza tu síntoma!* Allí señala, parafraseando a Kurt Vonnegut, que, ya que se es lo que se simula ser, se debe tener cuidado con lo que se simula ser. La máscara que se construye para ocultar, puede ser, finalmente, la que revele.

el *yuppie* retirado usa ropa informal de fin de semana, en tanto su mujer, una *snob* preocupada por el diseño, usa ropa negra con accesorios llamativos. En *Batman y Batman vuelve* los policías corruptos reproducen el vestuario de los protagonistas de los films policiales de los años cuarenta y cincuenta, con pilotos largos, sombreros y cigarrillos (Ilustración 10). Los periodistas usan chalecos y los políticos trajes a rayas. Cada uno se define a partir de grandes rasgos que los caracterizan, exclusivamente, por la función narrativa que desempeñan. En *El joven manos de tijera* los habitantes del vecindario al que llega el protagonista reproducen distintos *estereotipos*: Peg se viste con trajes estilo Chanel en colores pastel; Joyce, la vecina seductora, usa calzas de colores llamativos y escotes pronunciados; la vecina religiosa viste ropa oscura que cubre su cuerpo; los adolescentes usan camperas universitarias. Y dado que el espacio del vecindario se define a partir de una estética *kitsch*, los colores del vestuario replican esta constante: colores saturados y combinaciones audaces.

El vestuario de estos habitantes de los espacios dominantes aparece definido por una serie de codificaciones culturales. El empleo de los colores se pone al servicio de la simplificación de los personajes. Lejos de toda complejidad, encarnan valores, funcionan como representantes de determinadas identidades colectivas. Pero si en estos casos los personajes responden a *estereotipos* y su vestuario reproduce códigos establecidos, en el caso de los personajes que representan la otredad, esto será cuestionado. Son personajes individualizados y en esta individualización se manifiesta su otredad radical, inasimilable e irreductible.

### **3.2- *Beetlejuice* y los grados de la otredad**

Frente a los *estereotipos* antes señalados, los representantes de la otredad son sujetos individualizados. Y su apariencia constituye el primer modo de individualización. En los distintos casos esta construcción se relaciona con diferentes manifestaciones de lo monstruoso. Los fantasmas, los humanos animalizados y los autómatas constituyen variantes de lo monstruoso y su caracterización permite su primera configuración. Si existe una normalidad social, existe también una transgresión a la misma. Los monstruos son los que impulsan esta transgresión. Es necesario analizar cómo se caracteriza a estos sujetos. En principio, debe señalarse que en ellos resulta identificable la influencia expresionista. La exacerbación del maquillaje, transformado en una suerte

de máscara, o el empleo concreto de máscaras, la hipertrofia del vestuario, su alejamiento del pretendido realismo, aparecen como rasgos claramente heredados de este movimiento cinematográfico.

La construcción de los personajes en *Beetlejuice* parte del establecimiento de una gradación que conduce de la aparente normalidad social a la extrañeza más inasimilable. En esta gradación, el lugar de la normalidad social lo ocupan los Deetz, el matrimonio que compra la propiedad de los protagonistas. Los *yuppies* están caracterizados de acuerdo con los *estereotipos* de su clase, edad y lugar de procedencia. En un lugar más equívoco se encuentran los Maitland. En un principio, también ellos se presentan como habitantes de cierta esfera de normalidad. Sus vestuarios ponen de manifiesto esta pertenencia. Son habitantes de un pequeño pueblo y sus atuendos responden a un estilo rústico convencional. Sin embargo, la muerte los modifica: en particular por el recurso a las máscaras cuando quieren convertirse en fantasmas tradicionales. Los diversos intentos por asustar a los nuevos propietarios se basan en la recurrencia a los lugares comunes de las historias de fantasmas: sábanas sobre el cuerpo y cabezas cortadas. La enunciación recurre a la utilización de máscaras para presentar a los personajes en estas situaciones. Y lo hace de una manera arcaica, con técnicas clásicas que funcionan como una cita a los artesanos del cine clase B de los cincuenta y a los responsables de la creación de los monstruos del cine japonés. El tercer nivel lo ocupa Lydia Deetz, la adolescente atormentada que se siente fuera de lugar con su familia (Ilustración 11). La palidez extrema de su rostro permite señalar una primera referencia al universo de la *poética gótica*. Su indumentaria es solidaria con esta definición. Su vestuario es exclusivamente negro, color privilegiado en esta poética: velos que cubren su rostro, sombreros y vestidos refuerzan la palidez de su piel. Los peinados altos no sólo implican una ruptura con las convenciones exteriores, sino que aparecen como una referencia a la cultura *punk* que, surgida como una manifestación contracultural, se había convertido a fines de la década del ochenta en un fenómeno apropiado por la moda. Finalmente, en esta escala de lo monstruoso, el plano de lo extremadamente otro, lo ocupa *Beetlejuice*<sup>10</sup>. Este fantasma rebelde y transgresor fue caracterizado en gran

---

<sup>10</sup> En relación con la caracterización de este personaje, Burton sostiene que “He descubierto que cuando maquillas a una persona en realidad la liberas. Pueden esconderse tras la máscara y, por consiguiente, mostrar otros lados de sí misma, lo que es genial. A Michael (Keaton) eso le permitió interpretar a alguien que no es humano y la idea de interpretar a un no humano detrás de un maquillaje es muy liberadora” (citado en Salisbury: 2002: 104).

medida a través del maquillaje<sup>11</sup>. Tim Burton señala que el diseño del maquillaje pretendía señalar que el personaje “había salido de debajo de una roca, por eso tiene musgo y moho en la cara” (citado en Salisbury: 2002: 106). Su vestuario está en mal estado para reforzar esta impresión de haber estado enterrado (Ilustración 12). Pero este monstruo tiene otro atributo: la capacidad de metamorfosearse. Aquí se involucra nuevamente el diseño de vestuario y el recurso a diversos efectos especiales: Beetlejuice puede imitar el vestuario de Adam Maitland, convertirse en una serpiente o en un puerco espín de acuerdo con sus necesidades.

La gradación propuesta por el film tiene un eje articulador: la *escala de lo monstruoso*. Los Deetz representan la pretendida normalidad social, el snobismo de los *yuppies* y la sociedad de consumo, que busca obtener réditos económicos inclusive de los muertos que habitan su propiedad. En este sentido, constituyen el telón de fondo sobre el que se definen los distintos niveles de monstruosidad. Los Maitland son monstruos por accidente. La muerte los convierte en fantasmas, pero ellos luchan por conservar su normalidad perdida. La permanencia de su indumentaria habitual y el recurso a los estereotipos de los fantasmas con una finalidad paródica, los posiciona en un lugar intermedio: son la otredad que no quiere serlo, la batalla perdida por continuar siendo parte de una sociedad que los percibe como una transgresión. Lydia implica un desafío en esta economía de lo monstruoso. No se trata de un monstruo accidental, sino de uno que eligió serlo. Se construye a sí misma como una figura monstruosa. La adolescente cuestionadora se define como tal a través de su apariencia. Y no resulta casual que, hacia el final del film, cuando encuentra una familia que la percibe como su igual su vestuario también se modifica. La inclusión de Lydia en el ámbito de la normalidad se plantea, en gran medida, a través de su vestuario: se produce un desplazamiento de la ropa negra y las referencias a la cultura *punk* al uniforme del colegio y el cabello recogido. La inclusión en los márgenes de la sociedad adquiere un carácter visible. Finalmente, Beetlejuice es un monstruo inasimilable. Su otredad se define por ser la minoría en la minoría. Es el paria de los muertos, la vergüenza de su grupo de pertenencia. Su individualidad se lleva al extremo de señalar que no hay un espacio

---

<sup>11</sup> Los diseñadores de maquillaje de las películas analizadas fueron: Ve Neil y Steve LaPorte (*Beetlejuice*), Lynda Armstrong (*Batman*), Fern Buchner (*El joven manos de tijera*) y Bob Mills (*Batman vuelve*). Los efectos especiales vinculados con la apariencia de los personajes fueron diseñados por: Joe Day, Elmer Hut y William Lee (*Beetlejuice*) y Stan Winston (*El joven manos de tijera*). El diseño de vestuario fue realizado por: Aggie Gérard Rodgers (*Beetlejuice*), Linda Henrickson y Bob Ringwood (*Batman*), Colleen Atwood (*El joven manos de tijera*) y Bob Ringwood y Mary Vogt (*Batman vuelve*).

apropiado para él. En esta *escala de lo monstruoso*, representa el extremo radical de la otredad, su resto inaceptable.

### 3.3. *Batman* y el desdoblamiento

En los films que conforman el díptico de *Batman* se ponen en juego dos temáticas en relación con la problemática de lo monstruoso: el *doble* y la *hibridación de lo humano y lo animal*. En *Batman* resulta destacable la irrupción del doble, en particular en la división interna de los personajes y en el enfrentamiento que se produce entre ellos. En *Batman vuelve* se desarrolla con mayor profundidad la temática animal. Por eso el análisis de cada película se basa en uno de estos puntos, aunque están presentes en ambos films.

La temática del *doble* se debe plantear en dos niveles. Por una parte, en el conflicto interno de los personajes. Tanto *Batman* como *Joker*, los dos protagonistas de la historia, se caracterizan por el desdoblamiento experimentado en su personalidad. Pero, al mismo tiempo, el conflicto que se establece entre ellos se vincula con la figura del *doble*. En ambas dimensiones se rescata el mito del *doppelgänger*. El recurso al *doble*, como señala Roman Gubern, “postula que el individuo no es una unidad o un ser único, sino que su personalidad está habitada por una duplicidad de entes o de seres” (1979: 36). El desdoblamiento implica que cada una de estas dimensiones del sujeto pone en juego diferentes rostros del mismo. Si Bruce Wayne y *Batman* son una misma persona, y Jack Napier y *Joker* también, entonces es necesario interrogar en qué niveles se plantea la distinción. Bruce Wayne, como los representantes de la normalidad social antes señalada, presenta una apariencia estereotipada. Su indumentaria responde al *estereotipo* de un millonario. Nada lo distingue ni lo individualiza. Su vestuario es impersonal. Por el contrario, en su faceta de *Batman* está marcadamente individualizado. En la caracterización del personaje resulta central la inclusión de la máscara. De acuerdo con las declaraciones de Burton, esta certeza condicionó la elección del actor que lo interpretaría, dado que no se buscaba a un actor que fuese un héroe de películas de acción, sino, por el contrario, un actor que pareciera poco apto para desempeñar un personaje heroico. La elección de Michael Keaton fue guiada por esa idea: se tenía que tratar de alguien que necesitara ponerse un disfraz para animarse a realizar actos heroicos que no pudiese cumplir con su apariencia cotidiana. Bob

Ringwood, el diseñador de vestuario del film, indica que el diseño estuvo dirigido por la necesidad de convertir a un “hombre común” en un súper héroe. El traje de Batman lo cubre casi por completo. Es un traje de cuero negro, ceñido, con botas negras y una máscara que cubre la mayor parte del rostro. Aunque el traje y la máscara parecen cubrir por completo al personaje, el efecto es el contrario. La máscara que lo cubre es en realidad aquello que lo revela. La máscara cumple un rol liberador. Deja al descubierto mucho más que lo que oculta. En tanto se cubre un cuerpo, se manifiesta una subjetividad: una identidad escindida.

El personaje de Joker está atravesado por un desdoblamiento semejante (Ilustraciones 13 y 14). En un principio es Jack Napier, un esteta que participa del grupo mafioso que dirige Gotham City. En ese primer momento, también está caracterizado como un *estereotipo*. Usa los trajes que habitualmente visten los representantes de la mafia en los films de *gangsters*. Sin embargo, el accidente en el que resulta deformado modifica su apariencia. Este sujeto banal, preocupado por su imagen exterior, se transforma en un ser deforme. El ácido modifica sus rasgos instalando una mueca en su rostro. La sonrisa que queda fijada lo acerca a la imagen del Joker. A partir de allí, este personaje, que es otro y el mismo, adquiere la apariencia de un payaso. Los colores son más estridentes, fundamentalmente se emplean violeta y naranja, y se organizan en combinaciones llamativas. Se complementa su apariencia con sombreros y guantes, un arsenal de accesorios que lo convierten en una especie de bufón de fines del siglo XX. Un monstruo payasesco pero peligroso<sup>12</sup>, Joker se construye como una versión novedosa del fantasma de la ópera<sup>13</sup>.

Si bien los dos personajes se encuentran en este rasgo monstruoso que implica el desdoblamiento, se hallan así mismo enfrentados entre ellos. Los dos son monstruos, los dos están escindidos, pero cada uno de ellos se ubica en un dominio enfrentado. Una primera diferencia se establece entre la oscilación de Bruce Wayne-Batman, su alternancia, y la continuación Jack Napier-Joker, la necesaria muerte de uno para que se produzca el nacimiento del otro<sup>14</sup>. Por otro lado, la gestación de los monstruos es recíproca. Batman crea a Joker cuando produce el accidente en el que resulta

---

<sup>12</sup> Joker sostiene “Hago arte cuando alguien muere. Soy el mejor artista homicida que ha existido jamás”.

<sup>13</sup> Existe una referencia concreta en la máscara que Joker obliga usar a Alicia. En *Batman vuelve* también hay una referencia a una de las versiones cinematográficas de la novela de Gaston Leroux. Se trata de la referencia a la versión de Rupert Julian (*The Phantom of the Opera*, 1926) protagonizada por Lon Chaney, citada en la escena del baile de disfraces.

<sup>14</sup> Joker se encarga de señalar que su yo previo, Jack Napier, murió en el accidente.



deformado, pero Joker había creado a Batman cuando había asesinado a sus padres, ante su mirada.

Finalmente, en tanto Batman es un monstruo funcional para la sociedad que lo rodea, aunque lo considera otro, Joker intenta aniquilar ese universo que existe a su lado, pero del que ya no puede formar parte. El enfrentamiento entre ellos se configura como una batalla entre concepciones opuestas de lo monstruoso<sup>15</sup>. Las dos figuras se presentan como opuestos y semejantes. Monstruos en su apariencia, marginales por su ubicación en la cartografía de la sociedad, pero con posturas morales opuestas.

### 3.4- *Batman vuelve* y la animalización

Si el doble se configura como el tema articulador de *Batman*, en su secuela el doble se relaciona con la problemática animal. En *Batman vuelve*, Gotham City se concibe como un bestiario. Algunos de sus habitantes se definen a partir de la *hibridación de lo humano y lo animal*. La ciudad se convierte en una ciudad-zoológico<sup>16</sup>. Sus habitantes, estos sujetos dobles que combinan lo humano y lo animal, constituyen uno de los ejemplos paradigmáticos del muestrario de lo monstruoso. El diseño del vestuario y del maquillaje se orienta a subrayar este carácter animal de los personajes. En principio, sus tres protagonistas se definen a partir de esta ambigüedad: Batman y los murciélagos, Catwoman y los gatos y Penguin y los pingüinos. De hecho, los nombres de los tres personajes remiten a su hibridación con lo animal. Esta necesidad de remitir a sus animales en el vestuario pone de manifiesto una referencia a las costumbres tribales. En las tribus primitivas la apropiación de la apariencia de los animales se consideraba una forma de apropiarse de sus poderes. Estas prácticas tribales reaparecen en *Batman vuelve* porque esta ciudad-zoológico se concibe como una ciudad habitada por múltiples tribus, atravesada por la combinación heterogénea de comunidades animales enfrentadas.

---

<sup>15</sup> Burton indica al respecto: "Me encanta la idea de una persona que se ha convertido en payaso y que está loco. La película es como el duelo de los monstruos. Es una pelea entre dos personajes desfigurados" (citado en Salisbury: 2002: 137).

<sup>16</sup> En el film se señala que años atrás había visitado Gotham City un circo compuesto por individuos excéntricos y se denomina a este espectáculo *freak show*. En este punto, resulta inevitable pensar en una referencia a *La parada de los monstruos (Freaks, Tod Browning, 1931)*, uno de los films más inquietantes en su representación de lo monstruoso.

Batman recupera al murciélago como referente. Este animal se caracteriza por su asociación con lo nocturno. Su entorno natural es la oscuridad y por eso el personaje acciona, fundamentalmente, en la noche. Y su figura es tan esquiva como la del animal que le da su nombre<sup>17</sup>. Pero, al mismo tiempo, se trata de un animal salvaje y temido. Un animal que se oculta, que huye de la luz y del contacto con los otros.

Selina Kyle, por su parte, se desdobla en Catwoman. Cuando su jefe la arroja a través de la ventana, son los gatos los que la devuelven a la vida. El personaje de Catwoman es uno de los más complejos en la filmografía de Tim Burton. Por un lado, conserva ciertos atributos tópicos, como la elección del color negro para vestir a un personaje femenino vinculado con lo criminal. El negro es el color cinematográfico de las mujeres fatales. Pero su vestuario presenta otra particularidad: es el único personaje al que se representa en el momento de confeccionar su atuendo. Cuando Selina llega a su hogar después de su renacimiento, convierte su impermeable en el vestuario de su ser desdoblado. Y el traje conserva los vestigios del trabajo realizado. Se perciben con claridad las costuras blancas sobre el material negro. Bob Ringwood, diseñador de vestuario del film, tenía en mente, según sus declaraciones, un vestuario que pareciera de confección casera. Debía ser una mujer a la que pareciera que “le hubieran cosido la piel encima” (Nadoolman: 2003: 71). Esta escena de la transfiguración resulta notable porque se señala la constitución de Catwoman a partir de una sumatoria heterogénea de fragmentos<sup>18</sup>. El disfraz felino, compuesto por un atuendo de cuero negro, con botas del mismo material y una máscara que cubre su rostro, es acompañado por un látigo. Todo esto remite a un universo sadomasoquista. Pero este látigo también resulta significativo porque se configura como una *extensión del yo*. Nicola Squiaccarino denomina de esta manera a “aquellos elementos de la indumentaria que mantienen una estrecha relación con el cuerpo, nuestras percepciones visuales y táctiles se prolongan más allá de nuestra figura, creando una ilusión de aumento” (1990: 104). De acuerdo con su caracterización, entre estas extensiones sobresalen aquéllas definidas como símbolos de

---

<sup>17</sup> La enunciación oculta a Batman en las sombras, dificultando su visión. De esta manera, se logra una semejanza estructural entre los murciélagos y el personaje: ambos son esquivos, renuentes a la mirada del otro.

<sup>18</sup> Burton retomará la idea de un personaje femenino que se reconstituye a través de fragmentos en *El extraño mundo de Jack* (*The Nightmare before Christmas*, Selick, 1993). En este film, Sally, la enamorada del protagonista, se cose los fragmentos que se desprenden de su cuerpo.

dominio. Sin lugar a dudas, el látigo de Catwoman aparece como una representación de esta capacidad de dominio<sup>19</sup>.

Finalmente, Penguin se define desde el inicio por su deformidad. En el momento de su nacimiento se escucha el grito de horror de la madre al ver a su criatura y se ve al médico que huye del cuarto en el que se produjo el alumbramiento. Este manejo del fuera de campo, que subraya el horror desde su ausencia, se complementa con la primera imagen de Oswald Cobblepot, futuro Penguin: un plano de sus aletas/ garras a través de la jaula en la que lo encerraron sus padres. Nuevamente el empleo del fuera de campo permite señalar aquello que caracteriza al personaje: su otredad depende exclusivamente de la deformación de su cuerpo<sup>20</sup>. Cuando Penguin ya se constituyó como tal, luego de ser criado por los pingüinos en las alcantarillas de Gotham City, su apariencia se basa en la semejanza con este animal. La condición animal de los personajes reaparece en la resolución del conflicto de Oswald-Penguin. Su lucha por el reconocimiento social presenta un indicio: pide que se lo llame por su nombre humano, Oswald. Pero cuando su intento fracasa y reconoce que nunca será incluido en la sociedad, pide a sus colaboradores que vuelvan a llamarlo Penguin. En su nombre se pone de manifiesto no sólo su conflicto identitario, sino la resolución del mismo.

En *Batman vuelve*, como ocurría en *Batman*, las máscaras funcionan en su doble rol de ocultar y revelar. Ocultan una personalidad para que emerja otra. Por eso, resulta central la escena del baile de disfraces. En el momento en el que los habitantes de Gotham City se encuentran disfrazados, Selina y Bruce son los únicos que no lo están. Aunque sí llevan puestas otras máscaras: las que los convierten en miembros de la sociedad. Irónicamente, el anfitrión de la fiesta, Max Shreck, se burla de Bruce preguntándole si se disfrazó de “Niño aplicado que vive de sus rentas”. Los atuendos de la vida cotidiana están atravesados por el mismo carácter que las máscaras: ocultan y revelan. Ponen de manifiesto un estereotipo para ocultar una individualidad (Ilustración 15).

Si en *Batman* los dos monstruos se encontraban enfrentados, en *Batman vuelve* la situación resulta más compleja. Algunos monstruos se encuentran enfrentados, repitiendo esa situación (Batman-Penguin); en tanto otros se atraen tanto como se rechazan (Batman-Catwoman). Hacia el final del film, cuando cada uno de ellos conoce

---

<sup>19</sup> El personaje de Catwoman fue repetidamente analizado desde una perspectiva de género. Su lucha por apoderarse de un espacio de poder y visibilidad se acerca, en esta lectura, a la lucha emprendida por el movimiento feminista. Se analiza su accionar a partir del principio de las luchas por el reconocimiento.

<sup>20</sup> Los asesores de imagen de su campaña a la alcaldía recomiendan como primera medida el empleo de guantes, porque “sabemos que a los votantes les gustan los candidatos con dedos”.

el desdoblamiento ajeno, Selina dice: “Ya estoy harta de las máscaras”. Batman responde que él también, y que tienen que aceptar que “Somos iguales. Estamos divididos en dos”. Y acompaña esta declaración quitándose la máscara. En ese momento Batman y Bruce parecen reconciliarse. El film parece sugerir que es posible reconciliar los dos aspectos de los personajes. Sin embargo, la respuesta de Selina se opone a aceptar la resolución conciliadora: “Bruce, me encantaría vivir contigo en tu castillo para siempre, como en los cuentos de hadas. Pero no podría vivir conmigo misma. Esto no tiene un final feliz”.

### 3.5- *El joven manos de tijera* y el automatismo

La historia de *Edward Scissorhands* se desarrolla en un pequeño vecindario suburbano. La ropa de los habitantes del lugar se define en función de la apropiación al espacio ocupado. En ese marco normativizado, la irrupción de Edward implica un desafío. Al igual que en el caso de Penguin, también con Edward el rechazo se establece, en primer lugar, a partir de su apariencia. Sus manos de tijera implican una deformación monstruosa. Pero la monstruosidad no se relaciona con lo animal, sino con lo inanimado (Ilustración 16).

La apariencia de Edward no se define exclusivamente por las tijeras. Éstas se combinan con el estilo gótico del personaje: el corte de cabello *punk*, la palidez del rostro, las correas de metal que cruzan su pecho, las hebillas, los remaches, las cicatrices sobre su piel, producidas por sus tijeras y el traje de cuero negro que lo cubre<sup>21</sup>. Si su apariencia es la manifestación inaugural de su otredad, es sobre esa misma apariencia sobre la que se intentará intervenir para generar una imagen de normalidad. Peg, la mujer que lo rescata del castillo, lo cubre con cremas para cicatrizar las heridas y le ofrece ropa para cubrir su pretendida desnudez. Edward es normalizado desde la apariencia. Es el primer paso en la negación de su otredad. El fracaso de su intento de permanencia en la

---

<sup>21</sup> La definición del personaje a partir de sus tijeras le permite a Žižek sostener que en Edward se produce la síntesis del sujeto posmoderno: da forma a la hipersensibilidad a la realidad como algo que puede ser lastimado (el posmodernismo también genera la figura en reverso: la idea de la necesidad de construir barreras que protejan al sujeto frente a lo Real). Se presenta una relación intrínsecamente dolorosa del sujeto con la realidad. Žižek sostiene que lo que ocurre es “como si el sujeto quedara reducido a una pura mirada receptiva precisamente porque es consciente de que toda intromisión en el mundo, incluso la más benevolente, lo reduce, lo lastima” (1994: 160). Edward es la síntesis del sujeto posmoderno porque es “un sujeto melancólico condenado a una pura mirada puesto que sabe que tocar al amado equivale a causarle un dolor insoportable” (1994: 161).

sociedad también se resuelve en el empleo del vestuario. A medida que comprende el rechazo del que es víctima, Edward corta con sus tijeras la ropa que había comenzado a usar en su vida comunitaria. La tijera que implica su diferencia es empleada para romper el intento fallido de adaptación. Y, finalmente, cuando Kim debe convencer a sus vecinos de la muerte de Edward, usa una vieja tijera abandonada, un prototipo no empleado en Edward, para demostrar su muerte. La definición de la otredad a través de su rasgo diferencial se pone de manifiesto explícitamente a través de este procedimiento metonímico: Edward se equipara a sus manos de tijera.

Pero Edward es, en la galería de personajes de Burton, el que retoma con mayor celo la influencia expresionista. El expresionismo fue prolífico en distintas figuras excéntricas, sus historias estaban pobladas por tiranos, vampiros y fantasmas. Pero los *autómatas* se distinguieron por la frecuencia e importancia que adquirieron en ese movimiento cinematográfico. Esos personajes, recuperados del imaginario romántico, fueron analizados por Gilles Deleuze en *La imagen movimiento*. Allí, señala que la preponderancia de los autómatas en el expresionismo depende de lo que denomina el *primer principio del expresionismo: la vida no orgánica de las cosas*. Según Deleuze, en el expresionismo lo orgánico no se opone a lo mecánico, sino a “lo vital como poderosa germinalidad preorgánica, común a lo animado y a lo inanimado, a una materia que se alza hasta la vida y a una vida que se expande por toda la materia” (1994: 80). Por eso, “los autómatas, los robots y los títeres ya no son mecanismos que destacan o revalorizan una cantidad de movimiento, sino sonámbulos, zombis o gólems que expresan la intensidad de esa vida no orgánica” (1994: 80). Desde la aparición de Cesare, el sonámbulo de *El gabinete del Doctor Caligari*, en el expresionismo proliferaron estas figuras. Y Burton procede a una nueva reapropiación de las mismas. Edward es el producto del sueño romántico del siglo XIX. Es la creación de un científico loco, de una nueva versión del *mad doctor* de la literatura decimonónica<sup>22</sup>. Es, fundamentalmente, una nueva versión de la figura del *autómata* con sentimientos.

---

<sup>22</sup> El personaje de The inventor está interpretado por Vincent Price, el actor más admirado por Tim Burton por sus interpretaciones en las películas dirigidas por Roger Corman, basadas en relatos de Edgar A. Poe.

#### 4- Primera definición de lo monstruoso

El análisis de la construcción de los personajes de la filmografía de Burton permite retomar una noción encontrada en el estudio del espacio: la separación rigurosa de lo mismo y lo otro, la necesidad de establecer fronteras precisas que impidan la hibridación de estos dominios. Sin embargo, al mismo tiempo, en ambas dimensiones se pone de manifiesto su carácter relacional. La definición de uno requiere del otro como elemento contrastivo. La definición relacional implica que la existencia de uno depende directamente de la existencia del otro.

En esta definición, sin embargo, lo que se pone en juego es una *política de la exclusión*. El requerimiento de la definición identitaria social sólo puede ejecutarse mediante mecanismos de exclusión. Alberto Manguel sostiene al respecto que

dato que la sociedad debe definirse a sí misma por aquello que excluye, toda definición social lleva, implícita o explícitamente, la definición de su contrario. La normalidad requiere de la anormalidad, la idea de lo extraño está circunscrita por lazos comunes, familiares; la conducta apropiada refleja el espejo invertido de lo inaceptable. La imagen convencional de nuestro ser social está rodeado de parias, de extranjeros, de seres estafalarios (2005: 11-12).

Son precisamente estos seres estafalarios los que ocupan el centro de los relatos de Burton.

Esta *política de exclusión*, por otra parte, no siempre se conforma con la exclusión territorial, sino que, en su momento fundador, requiere medidas más extremas. René Girard (1998) indica al respecto que la identidad comunitaria se crea a partir de un sacrificio ritual. En éste participan víctimas sustitutas que deben ser elegidas cuidadosamente. Por una parte, deben tener una gran semejanza con las categorías humanas excluidas de las sacrificables, pero, por otra, deben manifestar un grado de diferencia que impida toda confusión posible. Estar fuera, pero no lejos; ser parecidos, pero diferentes. En este espacio impreciso se ubican los personajes de Burton. Y ese estatuto complejo, esa pertenencia dudosa, los condena a la exclusión y al intento de aniquilamiento.

Aquello que los posiciona en ese territorio incierto podría definirse como su *anormalidad*. En *Los anormales*, Michel Foucault estudia este dominio de la anomalía, tal como se constituye a partir del siglo XIX, a través de tres figuras: el *monstruo*

*humano*, el *incorregible* y el *onanista*. Postula la existencia de un campo de gradación que va de lo normal a lo anormal y recorre todas sus instancias intermedias. En el marco del presente estudio la idea de una gradación semejante resulta importante por las posibilidades analíticas que inaugura. En la intersección de las *políticas de exclusión* y del campo de gradación de la anormalidad se establece el núcleo de los films de la primera etapa de Burton: los expulsados de la esfera de la normalidad social son quienes ocupan el último lugar de la escala, la otredad radical.

De las tres figuras estudiadas por Foucault, una resulta particularmente significativa para analizar a estos personajes: el *monstruo*. Su particularidad radica en que su existencia misma y su forma son una violación de las leyes de la sociedad y de las leyes de la naturaleza. Por eso su campo de aparición es el jurídico-biológico. En su gestación se combinan lo imposible con lo prohibido. Foucault señala que, ante la irrupción inesperada de lo monstruoso, las respuestas oscilan entre la voluntad de supresión y los cuidados médicos. Los intentos por asimilarlo a la normalidad disputan su lugar con los intentos redoblados por su exterminio.

En su genealogía de los *monstruos*, Foucault indica que desde la Edad Media su dominio es el de la impureza. Fundamentalmente, la mezcla en la que confluyen dos reinos: el humano y el animal. Esta combinación resultaba una transgresión, desde el punto de vista legal, porque se suponía que eran el resultado de las relaciones sostenidas por un humano con un animal. Al mismo tiempo, estas apariciones ponían en crisis el sistema legal, porque escapaban a las formalizaciones penales existentes. Otra figura en la que se cifraba lo monstruoso era la del desdoblamiento: dos que son uno o uno que son dos. Los siameses, por ejemplo, entraban dentro de esta modalidad. Los *monstruos* producen un escándalo porque implican una transgresión de los límites naturales y de las clasificaciones<sup>23</sup>.

No resulta difícil percibir la estrecha relación que se establece entre la conceptualización de Foucault acerca de los *monstruos* y la articulación del universo de los personajes de Burton. Si la monstruosidad, como indica Omar Calabrese (1987), se

---

<sup>23</sup> José Miguel Cortés (1997: 32), en su estudio cultural sobre la representación de lo monstruoso en el arte, sostiene que las cuatro representaciones míticas de lo monstruoso son: las relaciones de la vida con la muerte; el pavor que suscita la mutilación; la duplicidad del ser humano y la promiscuidad entre lo orgánico y lo no orgánico. No resultaría difícil vincular a los personajes analizados con algunas de las categorías propuestas por Cortés. Así, podría señalarse a Beetlejuice como un representante de la relación de la vida y la muerte; a Batman, Joker, Penguin y Catwoman como representantes del desdoblamiento; y a Edward como una manifestación del terror provocado por la conjunción de lo orgánico y lo inorgánico.

define a partir de la desmesura, y si, como señala Foucault, constituye una amenaza al dominio de la normalidad social, entonces, es posible interrogar cuál es la desmesura que se pone en juego en la textualidad de Burton y cuál es la amenaza que implica. En principio, se pone en crisis la capacidad clasificatoria. Los personajes resultan irreductibles a las taxonomías habituales. Esto se debe a que escapan a las identidades fijas, al rigor de lo indivisible. Sus identidades, por el contrario, son móviles, porosas, en transformación permanente.

Esta naturaleza incierta de los personajes los relaciona con una de las premisas de los *monstruos* contemporáneos de acuerdo con lo propuesto por Calabrese (1987): su *amorfismo*. Los *monstruos neobarrocos*, para recuperar su denominación, se definen por su ausencia de forma, su maleabilidad. La metamorfosis se instituye como su rasgo definitorio. Si se analizó a Beetlejuice por su capacidad de metamorfosearse, algo semejante puede sostenerse del resto de estos *monstruos*. El desdoblamiento de *Batman* y la fauna ciudadana de *Batman vuelve* también son figuras de la metamorfosis. Son *monstruos* informes que ponen de manifiesto la naturaleza cambiante. Son un cuestionamiento de la identidad, un interrogante suspendido sobre la posibilidad de una definición identitaria rígida. Estos *monstruos* maleables introducen, voluntaria o involuntariamente, un cuestionamiento de las estructuras sociales que configuran la identidad. Son una irrupción escandalosa de una definición transgresiva de la subjetividad. Sin embargo, más allá de esta primera aproximación al universo de los *monstruos*, la radicalidad del abordaje de Burton reside en la particular construcción del punto de vista de los *monstruos*. Este aspecto será analizado en el capítulo siguiente.



## Ilustraciones

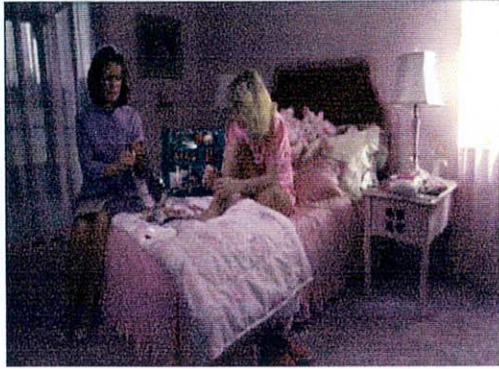


Ilustración 9: La vendedora de Avon y una de sus compradoras. La homogeneidad de las apariencias en *El joven manos de tijera*.



Ilustración 10: El vestuario estereotipado: el comisario corrupto de *Batman*.



Ilustración 11: La individualización de los monstruos. Lydia Deetz en *Beetlejuice*.



Ilustración 12: Beetlejuice, la otredad radical.



Ilustración 13: La temática del doble, Jack Napier en *Batman*.

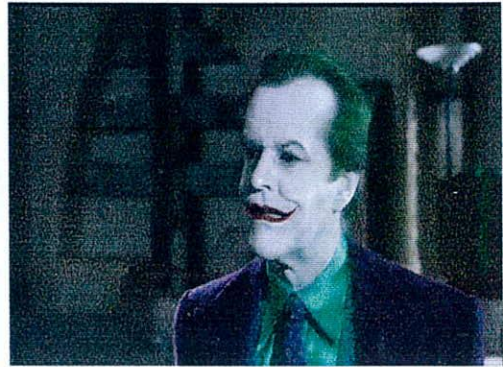


Ilustración 14: Joker en *Batman*.



Ilustración 15: Bruce Wayne y las máscaras sociales en *Batman*.



Ilustración 16: Edward en *El joven manos de tijera*

## VI- El saber de los monstruos

La proliferación de monstruos en la filmografía de Burton no puede evaluarse en términos cuantitativos. No es su cantidad lo que sorprende, sino su capacidad articuladora del texto filmico. La relevancia de estas figuras se percibe desde la elección de los títulos de los films. Todos ellos remiten a estos personajes, señalando la preeminencia que su conformación detenta en la construcción de los relatos. Sin embargo, su interés no reside en esta centralidad, sino en la particular configuración del punto de vista desde el que se narran sus historias.

La noción de punto de vista es una de las más complejas dentro de las teorías cinematográficas. Su análisis implica la confluencia de tres distintas dimensiones: la perceptiva, la cognitiva y la ideológica. Entre los múltiples abordajes de esta noción, se destaca el enfoque narratológico, que permite un acercamiento riguroso a esta categoría. Para poder realizarlo, será necesario tener en cuenta el basamento literario propuesto por Gérard Genette, al igual que las distintas trasposiciones realizadas dentro del ámbito del discurso cinematográfico.

La narratología permitirá, al mismo tiempo, ensayar un recorrido histórico por el cine de terror. Esta revisión se orientará hacia la elaboración de una lectura contrastiva. A partir de la selección de un eje articulador (el punto de vista desde el cual se narran las historias) se analizará la relación establecida entre este acervo y los films dirigidos por Burton y se postulará la posibilidad de encontrar la discrepancia existente entre éstos. Se intentará acceder al develamiento del lugar desde el que se construyó la representación clásica de los monstruos, al mismo tiempo que se señalará la ruptura introducida por la textualidad burtoniana.

Finalmente, será necesario tener en cuenta ciertos postulados de la *monster theory*. Ésta establece un nuevo *modus legendi*: es posible interpretar a las culturas a partir de los monstruos que crean. La configuración de distintas modalidades de lo monstruoso se considera un indicador de transformaciones culturales y sociales profundas. La producción cinematográfica de Burton puede concebirse como un terreno privilegiado para un intento de lectura semejante.

## 1- Narratología cinematográfica y punto de vista

La traslación de los conceptos narratológicos surgidos en el dominio literario al cinematográfico implica la inclusión de transformaciones que permitan dar cuenta de las especificidades del discurso cinematográfico. Entre éstas –como ya se señaló en el capítulo 2- una de la más notable radica en la necesidad de revisar la problemática noción de punto de vista. Dentro de la narratología literaria desarrollada por Gérard Genette, esta noción se centra en el análisis del foco cognitivo del relato. Sin embargo, no es sencillo realizar una trasposición de su conceptualización al discurso cinematográfico. El motivo central de esta dificultad se encuentra en la confluencia de dos dimensiones heterogéneas en esta noción: la cognitiva y la perceptiva. La *focalización* literaria combina el saber y el ver. El cine, como arte audiovisual, no puede conservar esa noción sin introducir una rigurosa distinción de estos dos planos.

Por esa razón, Gaudreault y Jost proponen una separación de los aspectos perceptivos y cognitivos e introducen dos conceptos distintos para referirse a cada uno de éstos. En el caso del aspecto cognitivo, los narratólogos cinematográficos conservan la noción de *focalización*. Y desarrollan la noción de *ocularización* para referirse al plano propiamente perceptivo. La necesidad de esta división se percibe más notablemente en aquellos casos en los que el acceso al saber narrativo no conlleva la equiparación perceptiva del personaje y el espectador.

De esta manera, las alternativas contempladas en relación con la focalización son:

-*focalización interna*: el relato se restringe a lo que puede saber el personaje definido como *personaje focal*. Al igual que en el planteo elaborado por Genette para la literatura, la *focalización interna* puede ser fija, variable o múltiple.

-*focalización externa*: el relato genera una restricción en el saber del espectador en relación con el saber del personaje. En algunos casos la narración acentúa esta desigualdad en la información con el fin de producir distintos efectos narrativos, en particular el enigma.

-*focalización espectral*: la narración asigna una ventaja cognitiva al espectador en relación con el personaje.

La *ocularización*, por su parte, analiza la relación que se establece entre lo que la enunciación representa y lo que un personaje pretendidamente ve. La *ocularización* se



resuelve a partir de un interrogante: lo que se muestra, ¿responde a lo que ve un personaje? La ocularización será *interna* cuando el plano represente la visión de un personaje; y será *externa o cero* cuando no responda a esta definición. La *ocularización interna* se divide en:

-*ocularización interna primaria*: las huellas del carácter subjetivo de la visión se inscriben en el significante: imágenes borrosas que se atribuyen a personajes alcoholizados; inclusión de *cachés* en los planos (cerraduras, prismáticos y equivalentes) y el movimiento de la cámara que intenta reproducir el movimiento del personaje que mira, constituirían ejemplos de esta modalidad.

-*ocularización interna secundaria*: la subjetividad de la imagen se hace explícita a través del montaje, requiere ser contextualizada. Surge de la confluencia del plano de un personaje en el acto de mirar y el plano siguiente en el que se repone aquello que es mirado. Esta clase de ocularización depende de un procedimiento recurrente en el montaje clásico: el plano –contraplano.

La importancia del análisis del punto de vista, en su doble dimensión perceptiva y cognitiva, se define en función de tres esferas distintas: por un lado, en relación con los efectos narrativos que produce; por otro lado, la relación que esta elección establece con la adscripción genérica del film; finalmente, la dimensión ideológica. Los efectos narrativos pueden ejemplificarse a partir de la selección de la *focalización interna* para permitir la dilucidación progresiva de los acontecimientos (el espectador accede al saber al mismo tiempo que el personaje), de la *focalización externa* para generar enigmas (el narrador dispone de mayor información que el espectador), y de la *focalización espectral* para crear *suspense*<sup>1</sup>. La relación de la *focalización* con el repertorio de los géneros depende de estos efectos narrativos, por eso la *focalización interna* es frecuente en los films con investigaciones (cine policial), la *externa* es la privilegiada cuando se busca generar sorpresas (cine de terror) y la *espectral* es frecuente en el cine de

---

<sup>1</sup> Alfred Hitchcock se encargó de brindar un claro ejemplo de estas diferencias en su entrevista con François Truffaut (1988). Allí postula dos posibilidades de filmar una misma situación. En la primera versión se representa a dos hombres sentados, hablando en un restaurant. En medio de la conversación, explota una bomba que estaba colocada debajo de la mesa. La explosión, en este caso, genera sorpresa debido a su imprevisibilidad. Hitchcock explica que él hubiese filmado la escena de otra manera: hubiese mostrado el momento en el que se coloca la bomba debajo de la mesa. Luego mostraría la llegada de los personajes que se sientan allí y conversan. De esta manera, se generaría suspenso al saber que el estallido es inminente. El famoso y remanido ejemplo propuesto por Hitchcock se puede traducir en términos narratológicos: en el primer caso se trataría de una *focalización externa* y en el segundo de una *focalización espectral*.

*suspense* y en el humorístico. Por supuesto, la vinculación de las estrategias del punto de vista con la pertenencia genérica de los films es sólo tentativa y no busca de ninguna manera proponerse como una explicación exhaustiva. Finalmente, la dimensión ideológica del punto de vista sólo puede ser analizada a partir de las estrategias específicas presentes en los diferentes textos filmicos. Pero debe tenerse en cuenta que el punto de vista media el acceso del espectador al sentido. De allí deriva el alto valor ideológico de las estrategias configuradoras del punto de vista.

## 2- Punto de vista en el cine de terror

La relevancia del análisis de las estrategias de construcción del punto de vista en la filmografía de Tim Burton radica en el rol que desempeñan en la configuración de lo monstruoso. Para apreciar la radicalidad de su postura, sin embargo, es necesario revisar primero cómo se construyó el punto de vista acerca de los monstruos en el cine de terror. Esta *lectura en contrapunto* (Said: 1996) permitirá apreciar las diversas maneras de abordar la representación de lo monstruoso. Si bien los films de Burton no se inscriben en el cine de terror, es indudable que sus figuras guardan una relación estrecha con éste. Por otro lado, es innegable que los temas que los rodean se encuentran cercanos a los que Román Gubern (1979) define como los ejes estructurales de este cine: la monstruosidad, la perturbación del límite entre la vida y la muerte y la pérdida de la identidad. Finalmente, Burton se formó como espectador cinematográfico con la visión recurrente de estos films. De allí deriva su necesidad de invertir/subvertir las estrategias de este género. Por eso es necesario, antes de analizar la construcción del punto de vista en sus films, proponer un breve repaso por el cine de terror, tomando como criterio la representación de lo monstruoso.

La abundante bibliografía sobre el cine de terror adopta con frecuencia un abordaje psicoanalítico para acercarse a su tema. Desde ese posicionamiento, se lo piensa a partir del tópico de los deseos reprimidos. Se considera que tomando ese posicionamiento es posible desentrañar la estructura más profunda del género. Robin Wood indica, por ejemplo, que

se puede decir que el verdadero tema de género de terror es la lucha por el reconocimiento de todo aquello que nuestra civilización reprime u oprime [...] su reaparición suele

dramatizarse, como en nuestras pesadillas, en forma de objeto, de conflicto terrorífico, significando el “final feliz”, en caso de existir, el restablecimiento de la represión (citado en Losilla: 1979: 201).

La ideología conservadora del género se vislumbra, precisamente, en esta equiparación de la aniquilación de lo reprimido y el final feliz. Este tema aparece repetido, aunque de maneras diversas y con enfoques distintos, en los diferentes períodos en los que el cine de terror experimentó momentos de esplendor. Carlos Losilla propone un recorrido histórico por el género en el que señala la existencia de cinco fases destacadas: el cine *expresionista alemán*, considerado su antecedente más relevante; el *clasicismo hollywoodense* de la década del treinta; el *manierismo* de los años cincuenta y principios de los sesenta; el *modernismo* de fines de esta década y el *posmodernismo*, a partir de finales de la década del setenta.

Si se tiene en cuenta la representación de lo monstruoso, podría indicarse que el cine alemán de entreguerras introduce lo demoníaco en el cine. Estos films fijan la iconografía del género. Su predilección por la oscuridad, la deformación del decorado, los contrastes de luz y sombra y otros recursos presentes en estos textos filmicos, se establecen como rasgos identitarios del género. La importancia del forjamiento de esta iconografía se comprueba al detectar, como señala Losilla, que “se convierte en punto de referencia ineludible para todo el cine de terror posterior, desde los filmes de la Universal de los años 30 hasta ciertas rarezas de Hitchcock o Powell” (1993: 61). En el llamado cine expresionista el mal se encarna en diferentes figuras alegóricas. Se trata de representaciones del mal absoluto. Por eso, se los suele considerar monstruos de carácter metafísico. Pero en esta primera manifestación del cine de terror, en este antecedente directo, no se forja sólo una iconografía. También se elabora una estrategia de *focalización* que se conservará en el período clásico del género. Ésta consiste en la asignación del punto de vista focal al personaje que lucha contra el monstruo amenazante, a la contrafigura del mal absoluto. Los personajes monstruosos, si bien se conciben como las figuras en torno a las cuales se estructura la narración, no disponen de su propio punto de vista. Sus historias son narradas desde el punto de vista de la normalidad que padece sus ofensas y ataques.

El expresionismo constituye el antecedente más importante del cine de terror que se consolida como género en la década del treinta en las producciones de Universal. Estas producciones, planteadas frecuentemente como trasposiciones cinematográficas de

textos literarios, parten de una estructura dual: existe un férreo desdoblamiento, una separación radical, entre lo normal y lo anormal. De acuerdo con Losilla, la concepción de la puesta en escena depende de estas *dualidades ético-estéticas*. La anormalidad pertenece al universo de las sombras, en tanto la normalidad pertenece a los universos diurnos e iluminados. Los monstruos de este período, a diferencia de aquellos que habían poblado el cine alemán, se conciben como “fantasmas personales y sociales [que] se proyectan hacia fuera, materializándose en distintos tipos de monstruos – generalmente de procedencia europea- cuya aniquilación final restituye el orden en el cuerpo social” (1973: 71-72). La monstruosidad como representación del mal se deposita en el exterior y queda configurada como un enemigo que puede ser combatido y aniquilado. Tanto Drácula como el monstruo de Frankenstein se definen en estos términos: son la amenaza a un mundo esencialmente bueno, son un desvío de la norma, representantes de la abominación.

Pero es interesante señalar que más allá de la diferente concepción del mal en relación con el cine expresionista, el cine de terror clásico conserva sus estrategias de focalización. Algunos ejemplos pueden servir para ilustrar esta estrategia que se instaura como una norma para el género. En *El fantasma de la Ópera* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925) el fantasma nunca se constituye como *personaje focal*. Por el contrario, la *focalización*, concebida como una *focalización interna variable*, se centra alternativamente en la estrella de la Ópera de la cual el fantasma está enamorado, en su pretendiente, en un policía infiltrado en el teatro y en los trabajadores iracundos que buscan al fantasma para destruirlo. Un procedimiento similar se pone en juego en *Drácula* (Tod Browning, 1931). En este caso, la *focalización interna variable* oscila entre Redfield, el enviado inglés que se transforma en un servidor de Drácula; Harker, el prometido de Mina y Van Helsing, el científico al que recurren para aniquilar al mal que acosa a Mina. En *Frankenstein* (James Whale, 1931), finalmente, la *focalización* depende en gran medida de Henry Frankenstein, el científico que produce al monstruo, y también de su profesor, el Dr. Waldman. Sin embargo, el monstruo, su criatura, nunca se erige como *personaje focal*.

En todos estos casos, que constituyen los textos sobre los que se elabora el género de terror, se percibe una constante doble: por un lado, la imposibilidad de asignar a los



personajes considerados monstruosos un punto de vista<sup>2</sup>. Aunque ellos sean los centros de las narraciones, no son los *personajes focales*, no son el lugar desde el que se narra la historia. Por otro lado, quienes sí pueden designarse como *personajes focales* no son sólo pertenecientes a ese ámbito radicalmente separado de la normalidad, sino que son sus miembros más emblemáticos: representantes del saber científico (Van Helsing en *Drácula*, el Dr. Waldman en *Frankenstein*), del poder represivo (el policía infiltrado en *El fantasma de la Ópera*), de la moral burguesa, manifestada en sus combates contra el desvío (las diferentes heroínas amenazadas, derivadas de los estereotipos de la virginidad y la pureza femenina y sus enamorados, futuros conformadores de la institución familiar, pilar indudable de la sociedad burguesa). En este universo desdoblado, sólo los representantes de la normalidad tienen el derecho a narrar sus historias, y hasta se arrogan el de contar las ajenas.

Luego del período de auge que el género atravesó en la década del treinta, los años cuarenta implicaron su decadencia. Las décadas del cuarenta y del cincuenta se caracterizaron por un proceso de degradación promovido por las repeticiones de las fórmulas que habían resultado exitosas en los treinta y por las impurezas que se sumaron a las figuras de los monstruos<sup>3</sup>. Este momento de *posclasicismo* implica la autoaniquilación del género, su agotamiento momentáneo.

Sin embargo, a fines de los cincuenta y principios de los sesenta, se produce un renacimiento del cine de terror. Este período, definido habitualmente como *manierista*, se basa en el redescubrimiento del género producido, fundamentalmente, por las realizaciones de Hammer, una compañía productora de origen inglés. En ésta, se destaca el rol cumplido por el director Terence Fisher<sup>4</sup>. Sus películas, en particular aquellas que retoman al personaje de Drácula, proponen un cuestionamiento de la estructura binaria de los films de la década del treinta. Allí donde el período clásico buscaba la dualidad,

---

<sup>2</sup> Una transgresión importante a esta regla no escrita la constituye *La novia de Frankenstein* (James Whale, 1935). Allí, la criatura logra constituirse, esporádicamente, en uno de los personajes focales del film.

<sup>3</sup> Las producciones de Universal comenzaron a sumar, en un mismo film, a más de un monstruo. También incluyeron personajes humorísticos y otra serie de procedimientos orientados a prolongar la producción seriada de films sobre estos personajes. En el caso de Frankenstein, los films rodados bajo esta principio fueron: *Frankenstein* (James Whale, 1931), *La novia de Frankenstein* (James Whale, 1935), *La sombra de Frankenstein* (*Son of Frankenstein*, Rowland V. Lee, 1939), *El fantasma de Frankenstein* (*The Ghost of Frankenstein*, Erle C. Kenton, 1942), *Frankenstein y el hombre lobo* (*Frankenstein Meets the Wolf-man*, 1943), *La zingara y los monstruos* (*House of Frankenstein*, Erle C. Kenton, 1944).

<sup>4</sup> En la vasta producción de Fisher se destacan algunas de sus primeras películas como: *Drácula* (*Drácula*, 1958), *La revancha de Frankenstein* (*The Revenge of Frankenstein*, 1958), *La momia* (*The Mummy*, 1959) y *Las novias de Drácula* (*The Brides of Drácula*, 1960).

los films manieristas prefieren la confusión y las figuras laberínticas. El desdoblamiento se instituye como uno de los núcleos de estos films. En ellos, la amenaza de los monstruos se concibe más como una amenaza procedente de un espejo deformado de la misma normalidad social que de una amenaza puramente exterior. La amenaza y lo amenazado comienzan a definirse de modo indiscernible. Frente a este peligro, el sujeto descubre la ausencia de protección. Los mecanismos de defensa resultan insuficientes porque la figura amenazante es un producto de la misma sociedad que intenta protegerse de ella. A pesar de esta mayor complejidad en la definición del mal, en la concepción de su carácter interno del mismo espacio social, los films del *período manierista* conservan la elección de los personajes pertenecientes a la normalidad social como focos del relato. Los personajes atormentados por sus propios monstruos interiores, por el contrario, son narrados desde el exterior. En los múltiples films rodados por Fisher sobre el personaje de Drácula, se hace notable una ambigüedad significativa: por un lado, se trata de una figura atractiva, que resulta tentadora para sus víctimas. Drácula se concibe como un sujeto con una gran atracción sexual. Pero, por otro lado, más allá de esa primera respuesta, se instaura la necesidad de aniquilar a este personaje destructivo, a esta irrupción peligrosa de la sexualidad y el decadentismo. Las películas de Fisher llevan al extremo el enfrentamiento entre el mundo aristocrático y decadente de Drácula y el universo burgués que amenaza. La aparición de Van Helsing, el representante del discurso científico, permite restituir el orden amenazado. Las normativas burguesas se recuperan y su espejo deformado, el Conde Drácula, debe retroceder a los territorios exteriores a los que se lo reduce.

El género de terror también atraviesa un período caracterizado como *modernista*. Éste comienza a mediados de la década del sesenta y se define por promover una hibridación entre el cine de autor dominante en esa década y las leyes del género. Diversos realizadores, concebidos como autores dentro del campo cinematográfico, manifiestan en esos años interés por el género. Gran parte de los textos realizados se conciben como intentos de reconstrucción del género. En muchos casos, se piensan como desmontajes paródicos; en otros, como subversión de sus leyes y como una búsqueda de revertir la ideología conservadora que configuró al género.

Entre los autores que indagan las posibilidades del cine de terror se encuentra Roman Polanski. Hacia fines de la década del sesenta filma una trilogía que retoma el género. Las películas que la conforman son: *Repulsión* (*Repulsion*, 1965), *El baile de los vampiros* (*The Fearless Vampire Killers*, 1967) y *El bebé de Rosemary* (*Rosemary's*

*Baby*, 1968). Ésta última es, sin dudas, la más cercana al cine de terror. Se inscribe en una de las modalidades del género más prolíficas del período: el terror provocado por lo demoníaco y el satanismo. Esta irrupción de lo demoníaco se plantea como una amenaza a la institución familiar, que se presenta en plena descomposición. En *El bebé de Rosemary*, de acuerdo con Carlos Losilla, se señala

el convencimiento de que las estructuras sociales y la propia condición humana están irremisiblemente condenadas a la catástrofe, a la indefensión total ante unas fuerzas malignas que no son otra cosa que la aberrante deformación neurótica de sus propios temores (1993: 145).

Sin embargo, a pesar de las enormes rupturas que el film introduce en relación con las normativas del género, no modifica sus estrategias de *focalización*. En esta trilogía, Polanski lleva al extremo su cine de la paranoia. Los múltiples dispositivos paranoicos que estructuran sus relatos se ponen al servicio de un análisis de la invasión, en el seno de la familia, del desmembramiento social. Y para realizarlo selecciona a la heroína, Rosemary, como centro del relato. Es ella quien padece la invasión de lo demoníaco oculto debajo de las apariencias de la normalidad. En ningún momento se asigna la posibilidad de focalizar el relato a su marido, Guy, ni a sus vecinos, Minnie y Roman. Los participantes del universo satánico que acosa a la protagonista sólo pueden ser filtrado por su visión.

Finalmente, desde finales de la década del setenta se asiste al desarrollo del *período posmoderno*. Los films de terror realizados durante esta etapa se centran en la desintegración del hombre contemporáneo. El lugar que habitualmente ocupaban los monstruos pasa a ser ocupado por una de sus figuras contemporáneas: el *psycho-killer*. En estos films, el mal penetra en los resquicios de la condición humana. El mal radical se encuentra arraigado en el interior de los sujetos. Y se caracteriza por su violencia absoluta e irracional. El mal del terror posmoderno pulveriza los valores sociales y morales. Pero el posmodernismo da forma a esta desintegración a través de la inclusión de giros irónicos. En el vasto repertorio del cine de terror en esta fase puede tomarse a *Pesadilla en Elm Street (A Nightmare on Elm Street, Wes Craven, 1985)* como un caso paradigmático. En esta *psycho-movie* el representante del mal, Freddy Krueger, se configura como una representación mental del terror. Su forma de actuar es introducirse en las pesadillas de sus víctimas. Se trata de un terror que se apropia de la subjetividad de sus víctimas para implotarla desde allí. Si bien el mal desaparece del mundo fenoménico, lo hace para reaparecer de manera potenciada en el mundo más inquietante

de los sueños. A pesar de esta renovación suscitada en el cine de terror, en su conversión en una sustancia intangible, la *focalización* se concibe en los términos tradicionales instaurados por el período clásico del cine de terror. Son las víctimas de Freddy Krueger quienes disponen de la capacidad focalizadora. En ningún caso se asigna este centro focal del relato a esta variante contemporánea del monstruo.

Este breve y sesgado recorrido por la historia del género permite comprobar que, más allá de las innumerables transformaciones experimentadas en su interior, ciertas leyes genéricas instaladas en el momento de su gestación sólo esporádicamente pudieron ser transgredidas. Entre ellas se destaca la exclusión de la capacidad del monstruo de convertirse en el foco del relato. Las figuras de la otredad sólo pueden ser narradas desde el punto de vista tranquilizador de la normalidad social. Por eso, el exterminio final del monstruo supone la recuperación de la estabilidad perdida.

### 3- El punto de vista de los monstruos

La relación de Burton con el cine de terror depende, en gran medida, de su cuestionamiento de la representación tradicional de lo monstruoso característica del género. Burton, sin embargo, se formó como espectador a través de la visión de las películas que conforman el género. Allí radica la combinación del repudio a las representaciones propias del género, y la conservación de muchas de sus figuras aunque con notables inversiones. Burton señala, en relación con el cine de terror que

en *Frankenstein*, *La mujer y el monstruo* o *King Kong*, sólo las criaturas son percibidas como monstruos, pero no quienes las persiguen. Y a mí me parece que la manera de perseguir que tiene la sociedad puede resultar terrorífica, monstruosa, es algo que me da mucho miedo y contra lo que he intentado luchar toda mi vida (citado en Rodríguez: 2006: 202).

A partir de esta certeza acerca del carácter terrorífico de ciertas conductas aceptadas socialmente, Burton reconstruye la concepción tradicional de lo monstruoso. En sus declaraciones insiste en una contradicción presente en ciertos films sobre monstruos como los realizados en Japón en la década del cincuenta<sup>5</sup>: los productos temidos por la

---

<sup>5</sup> El ejemplo más notable lo constituye la serie de films en torno a la figura de Godzilla, como *Japón bajo el terror del monstruo* (*Gojira*, Ishiro Hōnda, 1954).

sociedad fueron producidos por ella misma. Muchos de ellos surgen como productos de la radiación. En los films dirigidos por Burton esta conciencia va a estar presente en la compleja relación establecida entre los monstruos y los espacios en los que se establecen, aunque sea transitoriamente. Allí se encuentra otro elemento destacado de sus films: su recurrencia al modo fantástico para hacer surgir a estos personajes en entornos realistas, miméticos. Rosmary Jackson identifica en esta tensión entre lo mimético y lo sobrenatural la definición del *fantasy*. El efecto perturbador ocasionado depende de la irrupción de lo sobrenatural en un universo configurado de acuerdo con los criterios de las narraciones realistas. De esta confluencia imprevista derivan sus consecuencias desestabilizadoras.

Las estrategias puestas en juego en los films de este período de la producción de Burton se orientan a proponer un nuevo punto de vista acerca de los personajes monstruosos. Es posible retomar la metodología propuesta por Edward Said para analizar los combates producidos, en el campo simbólico, entre la narrativa imperial y la nativa: la *lectura en contrapunto*. Said sostiene que es necesario leer, en esa confrontación, lo silenciado por el régimen textual imperial. Se puede recuperar esa certeza para pensar si el contraste de los films de terror clásico y los films realizados por Burton no habilita una lectura de los silencios promovidos por el cine clásico. Los films de Burton se instauran como una, quizás involuntaria, contra-historia de la figura del monstruo. La oposición entre ambas modalidades de representación se manifiesta en dos planos. Por una parte, en el rechazo a sustentar la dominación del otro a través de su conversión en *estereotipo*. Como señalan Said y Peter Burke, la construcción de *estereotipos* se erigió en el mecanismo privilegiado para ejercer un poder de dominación. Por otra parte, en la asignación de un punto de vista propio a los personajes monstruosos. En este sentido, las estrategias de *focalización* se enmarcan, o se presentan como una de las huellas más notables, en las luchas por el reconocimiento de las que habla Homi Bhabha. La posibilidad de acceder al rol de centro focal del relato implica la irrupción de una mirada y de un saber emancipados<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> En la construcción del punto de vista de estos films el estudio de la ocularización no conlleva un interés pronunciado, dado que se conserva el privilegio de la *ocularización cero*, característica del cine narrativo tradicional. Por este motivo, el análisis se centrará en el aspecto cognitivo del punto de vista, es decir, en la *focalización*.

### 3.1- *Beetlejuice* y la focalización fantasma.

La escala de lo monstruoso propuesta en el capítulo anterior para categorizar la distribución de los personajes de la película se debe retomar en este momento. Los Maitland, es decir, los personajes que implican una monstruosidad no buscada y que intentan obtener el reingreso en los márgenes de la normalidad, funcionan en el film como los *personajes focales*. En relación con ellos, la *focalización* es principalmente *interna*. El saber de los espectadores depende de su propio saber, de la información a la que paulatinamente tienen acceso. La trama se plantea como una dilucidación progresiva de lo que implica la muerte. Y esa dilucidación es compartida con el espectador. Se accede junto con los personajes a la comprensión de su muerte, a su imposibilidad de reflejarse en el espejo, al descubrimiento de sus nuevas condiciones de existencia, a su capacidad para metamorfosearse, etc. Esta *focalización* sufre una transformación con la llegada de los nuevos propietarios. A partir de allí, la *focalización* se hace más compleja. Se convierte en una *focalización interna variable* y se genera una oscilación entre el punto de vista de los Maitland, que siguen siendo los que regulan la mayor parte del saber narrativo, y el punto de vista cognitivo asignado a los Deetz. Sin embargo, éstos sólo esporádicamente tienen acceso a focalizar el relato. En la mayor parte de los casos, sus acciones son narradas desde la presencia sesgada de los Maitland, que aprovechan su invisibilidad para asistir como testigos privilegiados a las acciones de sus antagonistas. Son testigos ocultos detrás de puertas y ventanas; resultan ubicuos y omnipresentes. Su focalización podría definirse como una *focalización fantasma*, en tanto dispone del privilegio de la invisibilidad. En los Maitland, constituidos como pequeños monstruos, Burton delega el saber dentro del relato.

Finalmente, *Beetlejuice* también adquiere el estatuto de *personaje focal*. Este monstruo inasimilable, representante de la otredad radical, dispone de su propio y parcial punto de vista cognitivo. Si bien se lo presenta a partir de la mirada de los Maitland, luego accede tanto a una emancipación de su accionar como de su capacidad para filtrar el relato. Dependiente primero de la mirada ajena, necesitado de su llamado para poder existir, una vez que adquiere existencia se convierte en un personaje irreductible. Obtiene su punto de vista a través de un arrebato, de la misma manera que había conseguido su derecho a la existencia. A partir de allí, se asiste al conflicto entre el punto de vista de los Maitland, los fantasmas conciliadores, y *Beetlejuice*, el fantasma marginal.

La configuración de una *focalización interna variable*, que oscila entre los diferentes monstruos que circulan por el relato, implica la obligatoriedad de asistir al relato desde una multiplicidad de puntos de vista. A diferencia de lo que se planteó en relación con el cine de terror, que anulaba la capacidad de los monstruos para narrar sus propias historias, en los films del primer período de la filmografía de Burton se asiste a una inversión radical de esta regla. Los monstruos son los depositarios principales del saber narrativo. A través de su mirada se constituye el universo diegético. Y resulta inevitable compartir su proceso de descubrimiento y aprendizaje. El punto de vista cognitivo de estos textos filmicos se define por la figura de la inversión. Por eso, es necesario tener en cuenta las estrategias focalizadoras instaladas en el cine de terror, para poder percibir la radicalidad del gesto. La inversión de la focalización no es un elemento menor que se centre solamente en la fluidez narrativa o en la dosificación de la información. Por el contrario, adquiere un peso específico notable en los procesos de producción de sentido de los films. En este caso, posibilita compartir el punto de vista de los fantasmas, su incursión en el universo de la muerte y su terror a los representantes del mundo de los vivos.

### **3.2- *Batman* y la focalización desdoblada**

La importancia que adquiere la temática del doble en *Batman* depende casi exclusivamente de las estrategias de focalización desarrolladas en el film. Si el universo que construye el relato es el de una duplicidad constante en todos los registros, desde los espaciales hasta los morales, la misma se instala a partir de la copresencia de puntos de vista. Al igual que en *Beetlejuice*, la *focalización* resulta *interna variable*, el punto de vista no se consolida en un solo personaje, sino que oscila entre dos de ellos: Batman y Joker. Esta división del punto de vista posibilita la narración simultánea de las acciones de los dos personajes. Desde la perspectiva de Joker, se asiste a su supervivencia, su transformación física y a la gestación de sus proyectos de venganza. En relación con Batman, la focalización resulta de mayor complejidad. Por un lado, se narran sus acciones en el presente. Se lo configura como el héroe y anti-héroe de Gotham City. Se asiste así a su “combate contra el delito” y a la relación que establece con Vicky Vale. Por otro lado, se dilucida progresivamente cuál fue el proceso de conversión de Bruce Wayne en Batman. De esta manera, la *focalización* resulta *interna* en función de sus

actos presentes, pero esconde un enigma en relación con su pasado. En este punto, conviene tener en cuenta que si en la película se pone en primer plano una problemática de orden identitario, la pregunta por cómo se configuró su identidad, en este caso la misma estrategia focalizadora que permite la dilucidación en el presente, se manifiesta como una *focalización externa* en relación con el pasado del personaje: él dispone del acceso a un saber narrativo vedado al espectador. La pregunta acerca de su identidad se instala en el relato a partir de la demanda de conocimiento de los habitantes de Gotham City y en especial de los representantes de los medios. En ese momento se instala el desdoblamiento señalado: si bien los espectadores saben, a diferencia de los periodistas, quien es Batman, desconocen el proceso que lo transformó en él. La información que resuelve este interrogante se dosifica lentamente a lo largo del relato, hasta que una analepsis introduce la revelación postergada.

La figura destacada de las estrategias de focalización es la misma que regula al resto del relato: el doble. Los dos monstruos que combaten por la hegemonía en la ciudad, por ser el único monstruo reconocido, son los depositarios privilegiados del saber narrativo. Se presenta nuevamente la asignación a los monstruos de la mirada que conduce la narración. El punto de vista cognitivo que regula el acceso del espectador a la información narrativa depende de dos personajes procedentes del *espacio paraxial*, del ámbito de la otredad. Si bien se presentan como antagonistas entre ellos, los dos coinciden en su pertenencia a un lugar marginal. Aunque en el final el monstruo destructivo sea asesinado por el monstruo productivo, esto no disminuye la importancia de la grieta abierta por un relato en el que los monstruos son los que dirigen el centro focal del relato.

### **3.3- *Batman vuelve* y la focalización animal**

La *focalización* en *Batman vuelve* también se estructura como una *focalización interna variable*. Los tres personajes que funcionan como personajes focales del relato son sus protagonistas: Batman, Catwoman y Penguin. La alternancia permite la simultaneidad y el entrelazamiento de las tres líneas narrativas. Sin embargo, a pesar de que en los tres casos la focalización se vincula con una problemática de orden identitario, en cada caso recurre a procedimientos distintos. Penguin es presentado desde el punto de vista de sus padres. El personaje aparece filtrado por el horror que genera en quienes lo ven, aunque



la enunciación excluye su imagen en las primeras escenas. Sólo se puede anticipar su apariencia monstruosa por las reacciones que suscita en quienes pueden verlo. De esta manera, la mirada de los otros filtra la presentación del personaje, que aparece, inicialmente, definido como un monstruo. La monstruosidad tiene, en Penguin, carácter inherente. Luego de la elipsis de treinta y tres años que se introduce en el relato, Penguin sí dispone de la capacidad de filtrar el acceso a la información narrativa. Deviene personaje focal a partir de su adultez. Ya no es narrado por los otros, sino que se apropia de su propio relato.

A diferencia de este proceso elidido, en el caso de Catwoman, el relato asiste a su conversión. La *focalización interna* permite acceder a la transformación de Selina Kyle en Catwoman. Como ya fue señalado, se trata del único personaje en el que se representa la confección de su vestuario, es decir, del momento en el que su nueva identidad comienza a hacerse pública. La *focalización interna* permite que sus descubrimientos sean compartidos por los espectadores. No se genera suspenso en cuanto a su identidad porque la narración se centra, precisamente, en este proceso transformador. En cuanto al personaje de Batman, la estrategia de *focalización* es más sencilla. La focalización es principalmente interna porque el personaje se limita a desarrollar una serie de acciones características de los héroes de films de acción. El relieve narrativo no se encuentra en este personaje, sino en sus dos enemigos.

La elección de este punto de vista variable permite llevar al extremo la estrategia de Burton: “hacer que lo horrible sea aceptado” (citado en Salisbury: 2002: 169). La ambigüedad construida a partir de la simultaneidad de puntos de vista habilita la disolución de las fronteras que habitualmente resguardan los ámbitos de la normalidad y permite la inclusión de los puntos de vista habitualmente desplazados, si no negados. La *focalización interna* posibilita poner de manifiesto la complejidad de los personajes. La articulación del relato a través del saber de los monstruos imposibilita que se imponga la mirada de la normalidad, que se perpetúe el estigma de los monstruos que se conserva desde el período clásico del cine de terror.

### **3.4- *El joven manos de tijera* y la focalización del autómata**

*El joven manos de tijera* es la única película de esta etapa en la que se incluye a un personaje narrador. Se trata de un relato enmarcado en el que un personaje, Kim, narra a

su nieta la historia de su juventud. Este recurso implica una mayor dificultad para analizar el punto de vista cognitivo del relato. En principio, el relato debería pensarse a partir de la noción de paralepsis, es decir, de la inclusión de ciertas transgresiones a la lógica narrativa que permiten que un personaje narre situaciones a las que no tuvo acceso, y que brinde información sin explicar cómo accedió a ella. La narradora diegética del film se apropia de un relato al que no tuvo un acceso directo. Más allá de este marco general, hay un segundo marco en el relato. Una vez introducida la analepsis que constituye el segmento dominante del relato, el protagonista, Edward, es presentado desde el punto de vista de Peg, una habitante del pueblo en cuyas afueras está la mansión en la que él vive. La mirada de Peg es la que presenta el universo diegético dual en el que se desarrolla el film: los suburbios y la mansión en la colina. Por lo tanto, cuando se presenta a Edward, éste va a estar doblemente enmarcado: por el relato de Kim y por la mirada de Peg. Sin embargo, a pesar de este doble aprisionamiento, una vez que Peg descubre a Edward en el ático, éste se apropiará del punto de vista cognitivo del relato. La lucha por su reconocimiento en la sociedad a la que se traslada es equivalente a su lucha por ser el encargado de narrar su propia historia. La *focalización*, a partir de allí, se define como una *focalización interna variable*, aunque el *personaje focal* dominante es Edward. Su mirada asiste deslumbrada al descubrimiento de la pequeña ciudad, sus habitantes, propiedades, costumbres. El proceso de hominización de Edward se narra a través de esta *focalización interna* que permite asistir a sus aprendizajes acerca de las conductas que están socialmente sancionadas. Sin embargo, Edward no es el único *personaje focal*. Las vecinas del pueblo disponen de su propio punto de vista. En este enfrentamiento entre percepciones del mundo se resume el conflicto que estructura la narración. Pero la enunciación no conserva el privilegio asignado tradicionalmente a los habitantes de la normalidad, sino que impone la mirada de Edward. En este relato iniciático existen, de todos modos, vacíos narrativos que se completan pausadamente: son aquellos vinculados con el pasado de Edward, con su creación. En este punto, resulta posible relacionar este vacío con el existente en *Batman*, en la que ya se señaló que se percibe una carencia de información semejante acerca del pasado del personaje. En ambos films las ausencias narrativas se completan a través de analepsis subjetivas de los personajes.

Si *El joven manos de tijera* se postula como una relectura del mito de Frankenstein (del mito constituido a lo largo de la historia del cine y no de la novela de Mary Shelley), su mayor inversión reside en esta subversión del punto de vista. El intento de linchamiento

final no se presenta como un intento de reestablecimiento del orden, sino como un intento de aniquilamiento de la diferencia. La inversión del punto de vista asigna al perseguido la mirada que habitualmente se asigna al perseguidor. Pero tampoco se piensa el mito a partir de la mirada del padre, del *mad doctor* que lo crea, sino desde la mirada del hijo, de su producto. De esta manera, el mito frankensteiniano se aleja de la búsqueda prometeica de crear vida, de la ambición suprahumana y de la rebeldía del conocimiento transgresor (que podrían concebirse como los ejes de la novela de Shelley). Por el contrario, se acerca al relato iniciático de un sujeto que intenta asimilar los procedimientos que permiten la vida comunitaria a pesar de estar definido por una diferencia que resulta inaceptable para la sociedad uniformizada a la que quiere integrarse.

#### 4- La reclusión de los monstruos

El análisis de las estrategias a través de las cuales se configura la otredad en la primera fase de la producción filmográfica de Tim Burton permite comprender que la base de las mismas reside en la asignación del punto de vista a los personajes representantes de esa modalidad radical de la otredad que es lo monstruoso. Estos personajes, históricamente dependientes de las miradas configuradoras de la normalidad social, acceden a la formación de un punto de vista propio. Por eso, su carácter perturbador se extiende a las narraciones que los contienen. La transgresión introducida por estas figuras encuentra en estos relatos no sólo un espacio que los cobija, sino un terreno en el que expandirse. Por lo tanto, es posible pensar que estas narraciones adquieren la forma de los relatos de la otredad narradora analizada previamente.

La subversión introducida por los *monstruos* afecta las nociones estáticas de la identidad. Esta práctica subversiva puede analizarse a partir de las categorías propuestas por Omar Calabrese (1994) para el estudio de la cultura contemporánea. Calabrese caracteriza al período actual como *neobarroco*, y señala que uno de sus rasgos identitarios más persistentes lo constituye la irrupción de una nueva modalidad de lo monstruoso. Para dar cuenta de ésta, propone una explicación de la teratología a partir de su concepción como una ciencia moral. La teratología se basa en una serie de homologaciones entre distintas categorías: las morfológicas (encargadas de la forma), las éticas (moral), las estéticas (gusto) y las tímicas (pasiones). Las homologaciones

establecieron una equivalencia entre los juicios. Postularon la semejanza del juicio estético con el moral y plantearon la identidad entre lo feo y lo malo. Los *monstruos* fueron definidos negativamente a partir de esta doble articulación de moral y estética. Representaban la manifestación de la negatividad de los juicios estéticos, éticos, tímicos y morfológicos. Frente a esta definición clásica de la teratología, Calabrese señala que la *era neobarroca* se distingue por la imposibilidad de clasificar a los *monstruos* de acuerdo con estas categorías rígidas. Los *monstruos neobarrocos* son indóciles frente a la homologación de las categorías de valor. Por el contrario, “las suspenden, las anulan, las neutralizan” (1994: 109). En este repudio a la reducción de las categorías establecidas se anticipa el repudio al resto de las normativas que derivan de las mismas. Los personajes de los films analizados podrían pensarse dentro de esta ruptura de las homologaciones. Hay monstruos bellos y destructivos como Catwoman, monstruos feos y bondadosos como Edward, feos y crueles como Penguin.

El interés suscitado por la extrañeza de estos monstruos neobarrocos se encuentra en el origen de la *monster theory*<sup>7</sup>. Ésta propone un nuevo *modus legendi*: un método de lectura de la cultura a partir de los monstruos que engendra. Señala que los monstruos se deben caracterizar, principalmente, por su *resistencia a la integración*. La necesidad de integrar a los representantes de la otredad se manifiesta en primer lugar en la *obsesión taxonómica*. La pertenencia a una categoría implica una primera domesticación. Por eso, el repudio a ser incluido en las categorías existentes significa el primer rechazo a la normatividad. El segundo es la apertura de nuevas maneras de percibir el mundo. En esta confluencia se percibe la proximidad con los textos filmicos estudiados. Por un lado, en la imposibilidad de aplicar a sus personajes monstruosos las categorías con las que se clasifica y reduce a los *monstruos*. Los personajes son concebidos como otredades individuales, alejadas de todo grupo de pertenencia. Aquí se manifiesta el ya señalado repudio a la conversión de los personajes en *estereotipos*. Ninguno de ellos puede ser reducido a las homologaciones señaladas ni a una modalidad de lo monstruoso. Por otro lado, si los *monstruos* se definen por la irrupción de un punto de vista, entonces adquiere sentido la subversión de las estrategias focalizadoras del cine clásico. Esta estrategia estaría puesta al servicio de esta nueva forma de percibir el mundo. La crisis introducida por sus *monstruos* es semejante a la

---

<sup>7</sup> La *monster theory* surge principalmente en el mundo académico de los Estados Unidos en la década del noventa. Su origen se encuentra en los departamentos de género y en los de *teoría subalterna*.

que analiza Derrida en la figura del extranjero: es el que formula una pregunta que pone en crisis el mundo que lo recibe. Y esa pregunta sólo puede ser formulada por alguien que posea una percepción distinta del mundo.

El escape de los *monstruos* de la tendencia a la clasificación se percibe en sus *cuerpos incoherentes* que desbaratan el poder clasificatorio. Se definen como una forma suspendida. Los *monstruos* de estos films comparten este desafío de los criterios identitarios basados en la exclusión. Los personajes se conciben en los espacios intersticiales que se filtran entre las categorías fijas. Los personajes se instalan en el linde entre lo humano y algo más (Catwoman y lo felino, Penguin y los pingüinos, Batman y los murciélagos, Edward y los autómatas, Beetlejuice y la muerte).

El terror suscitado por los *monstruos* se debe a que la crisis de las clasificaciones deriva en una crisis de las jerarquías que dependían de ellas. Su llegada desde el exterior, desde la superficie liminal de la estructura social, implica un cuestionamiento de las jerarquías existentes. La evidencia introducida por los *monstruos* es que existe un afuera del sistema y, por lo tanto, se pone de manifiesto su carácter relativo, frágil e histórico. Por eso, amenazan la supervivencia del aparato cultural. Allí radica la causa del horror generado por su aparición. Allí reside también su poderío y su capacidad transgresiva.

La relatividad evidenciada por los *monstruos* implica una amenaza a las certezas en torno a la identidad. Su existencia adquiere la forma de un interrogante. Contra ellos se desarrolla el combate emprendido por las estrategias de normativización en su afán regulador. El exterminio del *monstruo* con el que concluyen los films clásicos de terror es un gesto indudable de esta necesidad de anular la diferencia. El aniquilamiento final no hace más que cerrar las grietas abiertas, en el relato, por su irrupción. Frente a esta normativa se define el interés de los films dirigidos por Burton. Si bien en éstos se reproduce el intento de anular al representante de la otredad, los films concluyen con su reclusión, no con su exterminio. Y la exclusión es tanto impuesta por la persecución como elegida por los *monstruos*. Las regiones oscuras en las que se recluyen son, al mismo tiempo, lugares de riesgo y desventura, pero también horizontes de liberación.

El *monstruo* escapa a sus propios territorios. La aventura de adentrarse en el espacio social concluye con el más atroz de los fracasos. La crueldad de las sociedades en las que pretenden incluirse los atemoriza. Su aislamiento final, su reclusión en los castillos, o en sus espacios sustitutos, implica una derrota, pero también un triunfo. La soledad se percibe como la evidencia de la imposibilidad de la aceptación de la diferencia. Al mismo tiempo, el aislamiento permite la consecución de un margen de libertad

inimaginable en el espacio normativizado. El precio que los personajes deben pagar por disponer de su libertad, por la conservación de su diferencia, es el alejamiento de los otros, de sus otros.

TERCERA PARTE

LA OTREDAD INCLUIDA

## VII- El saber de los excéntricos

En el capítulo previo se analizaron las estrategias de *focalización* que articulan los films que conforman la primera etapa de la filmografía de Tim Burton. En el presente, se analizará la configuración de la *focalización* en los films pertenecientes a la segunda etapa. Sin embargo, es necesario aclarar que no se planteará una relación de oposición. No se pretende señalar que en los textos filmicos de esta fase se procede a invertir las estrategias señaladas anteriormente. El desafío del análisis reside, precisamente, en proponer un abordaje de sus particularidades sin concebirlas como un gesto de confrontación. Una de las principales dificultades que surge del estudio de un *corpus* segmentado en dos grupos es la necesidad de pensar la diferencia fuera del dominio de la oposición. El análisis se centrará en los procesos de desplazamiento, de conservación y de ruptura, sin proponer una diferenciación término a término.

Dado que en el capítulo anterior se propuso una explicación de las categorías narratológicas vinculadas con la construcción del punto de vista, no se insistirá en estas descripciones. Se conservará, vale aclararlo, el privilegio asignado al estudio de la *focalización*, es decir, del plano cognitivo del punto de vista y no de sus dimensiones perceptivas.

El análisis de la *focalización* también tendrá en cuenta la adscripción genérica de los films. En este caso, no se partirá de las estrategias de inversión introducidas en relación con un único género cinematográfico, sino de los mecanismos de hibridación genérica presentes en los films. Éstos se articulan a través de la apropiación de tradiciones y convenciones genéricas heterogéneas.

Finalmente, el análisis de la *focalización* permitirá apreciar el funcionamiento de la *localización estratégica*, es decir, del espacio desde el cual se enuncia el relato y desde el que se configuran las figuras de la otredad. La *localización estratégica* permite estudiar la relación que la enunciación establece con el enunciado. Por este motivo, de su estudio derivará la posibilidad de pensar si las estrategias señaladas se ponen al servicio de la irrupción de una nueva mirada. Debería develarse, por último, si ésta encuentra alguna correspondencia con la emergencia de una nueva figura de la otredad,



distinta a la que se configuraba como organizadora de los relatos de la primera etapa de la filmografía de Burton.

### 1-*Ed Wood* y el saber biográfico

El análisis de la *focalización* no puede pensarse fuera de la relación que la misma establece con la tradición de los géneros cinematográficos a los que se adscriben los films. Como señalan Gaudreault y Jost (1995), el conocimiento de ésta implica la elección de estrategias focalizadoras de conservación o ruptura. El primero de los films de este período, *Ed Wood*<sup>1</sup> se entronca con el género del *biopic*. Si bien éste es uno de los menos estudiados por la teoría cinematográfica, Rick Altman, en su estudio de los géneros cinematográficos, señala que, en su origen<sup>2</sup>, se encuentra el interés por las historias “centradas en la biografía de figuras públicas excéntricas y a un tiempo muy célebres” (2000: 238). En el momento de su surgimiento y afianzamiento, los films biográficos se basaban en la recurrencia de una serie de características, fundamentalmente, en el plano narrativo. Entre ellas, se destacaba que el protagonista solía ser un extranjero; se lo definía como un pensador independiente, que debía desafiar cierto estado de situación hostil a sus propósitos; era caracterizado como un luchador por los derechos humanos; y se lo concebía como un personaje notable, pero, al mismo tiempo, excéntrico.

A lo largo de los años, el perfil de los personajes elegidos se modificó. Uno de los primeros rasgos en relativizarse fue el de su procedencia. Ya no era necesario que se tratase de extranjeros. Por el contrario, comenzaron a realizarse biografías de sujetos históricos relevantes en la conformación de las diferentes historias nacionales. La importancia que la dimensión política detentaba en ese primer período también se

---

<sup>1</sup> *Ed Wood* se destaca en la filmografía de Tim Burton por tratarse de su único film biográfico hasta la fecha. Sin embargo, escapa a la pretensión de apego a la realidad histórica característica del género. El interés por Edward D. Wood Jr., un director con poco éxito que realizó la mayor parte de su filmografía en el cine clase z de la década del cincuenta, surgió en los años ochenta. En ese momento, se lo comenzó a considerar una leyenda a partir de publicaciones como *The Goleen Turkey Awards*, de Michael y Harry Medveds, que eligieron una de sus películas, *Plan 9 from Outer Space* (1959), como la peor película de la historia del cine. El film de Burton está basado en un guión de Scott Alexander y Larry Karaszewski a partir de la biografía sobre Ed Wood escrita por Rudolph Grey, *Nightmare of Ecstasy*.

<sup>2</sup> El cine biográfico se inaugura con el rodaje de *Disraeli* (Alfred Green, 1929), aunque sólo a fines de la década del treinta llegó a consolidarse como género.

relativizó, dado que se rodaban biografías de personajes célebres pertenecientes a otros órdenes, como el artístico o el deportivo.

Finalmente, el último giro se produjo cuando se comenzaron a rodar films que no estuviesen centrados en sujetos históricos exitosos y reconocidos, sino en aquéllos que pudiesen representar una dimensión más cotidiana. No sólo los grandes protagonistas de la historia podían ameritar una biografía, sino también los pequeños sujetos que quedaron a un costado de la corriente central. En este último giro debe posicionarse una biografía de Edward D. Wood Jr. En una de las últimas escenas del film, Wood se encuentra accidentalmente con Orson Welles<sup>3</sup>. El encuentro resulta significativo porque implica una declaración programática: no se elige narrar la vida de uno de los cineastas más prestigiosos de la historia de este arte, sino de uno que no obtuvo ningún reconocimiento durante su vida y que sólo póstumamente accedió a una aceptación tan ambigua como la de ser considerado el peor director de la historia del cine. Lo que transforma a Wood en un personaje interesante no es el éxito alcanzado, ni el valor cinematográfico de sus films, sino la pasión con la que los realizaba y su carácter sintomático del cine clase z de su época.

Más allá de los desplazamientos que atravesó el género, debe señalarse que, en una gran segmentación del mismo, se encontrarían dos modalidades: aquellos *biopics* narrados desde el punto de vista del biografiado y aquéllos narrados desde el punto de vista de alguno de los miembros de su entorno (familiares, parejas, amigos). Esta división permite señalar parte del interés de *Ed Wood*. Debe señalarse que el film se estructura como un relato enmarcado. Se inicia con un prólogo en el que uno de los personajes de la diégesis, Criswell, interpela a los espectadores. Este *narrador homodieético*, sin embargo, no tiene a su cargo la organización del relato. Su inclusión parece justificarse sólo como una referencia al inicio de uno de los films más célebres de Wood<sup>4</sup> y de los tradicionales prólogos en los que se advertía a los espectadores, en los films de terror producidos por Universal en la década del treinta, acerca del peligro que implicaba su visión. Las diferencias entre aquellos prólogos y éste, sin embargo, son muy pronunciadas. Por un lado, porque no se trata de un film de terror y nada justifica la

---

<sup>3</sup> De hecho, debe señalarse una notoria anacronía presente en esta escena. El encuentro, que nunca existió, se produce a fines de la década del cincuenta. Sin embargo, Welles tiene la apariencia que lo hizo famoso en *El Ciudadano* (*Citizen Kane*, 1941). De todos modos, la anacronía parece justificarse porque éste era el film más admirado por Wood.

<sup>4</sup> La presentación de Criswell conserva semejanzas con la que, en *Plan 9 from Outer Space*, realiza el verdadero Criswell.

clausura de la presentación: “¿Acaso resistirá su corazón los impactantes hechos de la verdadera historias de Edward D. Wood Jr.?” Para percibir la segunda diferencia es necesario contrastar este inicio con el de *Frankenstein* (Whale, 1931). Allí, la historia es presentada por el actor Eduard Von Sloane, quien había interpretado a Van Helsing en *Drácula* (Browning, 1931), es decir, al representante del discurso de la ciencia y la razón. En *Frankenstein* interpreta al Dr. Waldman, antiguo profesor de Victor Frankenstein, quien intenta imponer la razón y lucha contra el monstruo. Por lo tanto, sus palabras iniciales eran interpretadas como una delegación de la autoridad moral. Por el contrario, *Ed Wood* es introducida por Criswell, es decir, por un falso e irrisorio prestidigitador cuya palabra está particularmente devaluada. No sólo no es un narrador constante, dado que nunca recupera este rol, sino que en ningún momento es quien focaliza el relato.

Luego de este prólogo, seguido por los créditos de presentación, se muestra a Ed Wood en la puerta de un teatro el día en el que estrena allí una obra. A partir de allí, él será el centro focal del relato. El film se organiza a través de una *focalización interna* centrada en este personaje. Como señala Robert Stam, la *focalización interna* es aquella en la cual “un relato se presenta íntegramente desde la perspectiva de un determinado personaje, con las limitaciones y las restricciones que esto implica” (1999: 111). En este caso, la *focalización interna* se presenta como *fija*, dado que no se desplaza a otros personajes de la diégesis. Es a través de Ed, y junto con él, que se adquieren ciertos saberes: el fracaso de su obra; las dudas acerca de sus habilidades artísticas; el descubrimiento del caso de Christine Jorgensen, la travesti cuya historia funcionará como disparador del rodaje de *Glen or Glenda*; el contacto con la productora Screen Classics, en la que obtiene la posibilidad de dirigir este film; el contacto y la posterior amistad con Bela Lugosi. Esta relación resulta interesante, dado que la enunciación impide el acceso a todo saber sobre Lugosi que no esté filtrado por el saber al que accede, Ed Wood. La escena en la que Lugosi se inyecta morfina está filmada desde el posicionamiento de Ed, lo cual evita que se explicité lo que Lugosi hace detrás de una cortina.

A lo largo del relato sólo hay dos situaciones en las que se abandona la *focalización interna* y se recurre a las otras dos modalidades. Por una parte, existe una *focalización externa* cuando la novia del protagonista, Dolores Fuller, pregunta “¿Dónde está mi sweater rosado?”. La escena concluye con un primer plano de Ed, que sabe, a diferencia del espectador, por qué su novia no encuentra su prenda. Sin embargo, el carácter

externo de la *focalización* es transitorio y no tiene efectos narrativos importantes, dado que, en la escena siguiente, Ed confiesa sus preferencias por el uso de ropa femenina y se restituye la relación de igualdad entre su conocimiento y el del espectador. Por otra parte, hay un breve ejemplo de *focalización espectral* cuando Ed lleva una copia de su film, *Glen or Glenda*, a los directivos de la empresa productora Warner para solicitar ser contratado como director. Los ejecutivos ven el film y, ante la pobreza estética del mismo, creen que se trata de una broma. En ese momento el espectador dispone de una ventaja cognitiva en relación con el *personaje focal*: sabe que no será contratado. Sin embargo, también en este caso el carácter espectral de la *focalización* es atenuado por la ausencia de efectos narrativos, ya que en la escena siguiente Ed se comunica con los directivos y accede a esa misma información.

La conclusión, entonces, es que la vida de Ed Wood se narra, fundamentalmente, a partir de la equiparación de su saber y el del espectador. Sólo breve y esporádicamente uno de ellos dispone de una parcial ventaja cognitiva. De esta manera, se imbrica el recorrido del personaje con del espectador y se produce una equiparación de las posiciones ocupadas por ambos. El acceso del espectador al universo diegético se produce a través de su saber y, por lo tanto, de su experiencia.

## 2- *¡Marcianos al ataque!* y el saber del desastre

*¡Marcianos al ataque!*<sup>5</sup> se entronca con la tradición del cine de ciencia ficción<sup>6</sup>. No es difícil percibir la importancia que detentan las historias sobre extraterrestres en un género que deriva su interés de la presentación de lo otro. En la ciencia ficción, como señala Daniel Link, se trata “de otros tiempos y otros mundos, se trata, sobre todo, de

---

<sup>5</sup> El guión de *¡Marcianos al ataque!* fue escrito por el guionista británico Jonathan Gems a partir de dos series de cromos publicadas en la década del sesenta: *Dinosaur Attacks!* y *Mars Attacks!* Ambas fueron publicadas por Topps Chewing Gun Company. De estas dos colecciones, Gems y Burton extrajeron el material icónico de partida. El diseño y la creación de los marcianos constituyeron las mayores dificultades del rodaje. En principio, Burton quería emplear la técnica del *stop motion*. Sin embargo, esta elección implicaba un notable incremento del presupuesto y una extensión de los tiempos del rodaje. Por estos motivos, esta alternativa fue descartada. Los marcianos, finalmente, fueron diseñados por los animadores de la productora Industrial Light & Magic.

<sup>6</sup> Es posible retomar la explicación de la génesis del género desarrollada por Pablo Capanna: “La ciencia ficción nace en plena expansión de la Revolución Industrial, cuando la ciencia pasa a ser un valor gravitante en la sociedad, y reemplaza a la religión. Se trata del positivismo, el culto a la ciencia, que genera una literatura basada en la ciencia que al mismo tiempo es una apología de la ciencia, es ciencia novelada para el gran público, para despertar una vocación científica” (citado en Link: 1994: 40).

otras formas de constitución de subjetividades” (1994: 12). Esta indagación de otras dimensiones temporales y espaciales permite enfrentar diversas modalidades de construcciones identitarias. De ahí procede la proliferación de relatos sobre la interacción de los humanos con seres procedentes del espacio exterior.

En su ensayo “La imaginación del desastre”, Susan Sontag analiza las películas de ciencia ficción realizadas en el período 1950-1965. Allí plantea que éstas “no tratan de ciencia. Tratan de la catástrofe”<sup>7</sup>. Ésta funciona como la articuladora del cine de ciencia ficción y su importancia se evalúa extensivamente. El cine de ciencia ficción se basa en una *estética de la destrucción*. Y colabora en la construcción de una *imaginería de la destrucción*. El placer estético suscitado por estos films se sustenta en esta conversión de la destrucción en una actividad estética. En la variante clásica del género el impulso destructivo, que surge en general de una amenaza exterior, se invierte finalmente sobre esa misma causa. Sontag señala con claridad que en “la figura del monstruo del espacio exterior, lo monstruoso, lo feo y lo rapaz convergen proporcionando un blanco de fantasía para que la turbia belicosidad se descargue, y para el goce estético ocasionado por el sufrimiento y el desastre” (1996: 281-282). Uno de los aspectos más notables de su ensayo reside en el señalamiento de esta confluencia de la ciencia ficción y la catástrofe. Y esto resulta particularmente importante en el análisis de *¡Marcianos al ataque!* dado que su mayor originalidad radica en la hibridación genérica que propone entre el cine de ciencia ficción y el cine catástrofe. Si bien Sontag postula que esta combinación es inherente al género, en este caso se extrema esta premisa y se promueve un cruce de los rasgos constitutivos de ambas tradiciones genéricas.

Esta hibridación posibilita, en primer lugar, la suspensión de ciertas características normativas de la ciencia ficción. La relectura de la misma que se lleva adelante en el film depende, en gran medida, de este cruce con otras tradiciones cinematográficas. Este gesto se percibe, por ejemplo, en el abandono de la figura del científico heroico. Por el contrario, el científico del film, el Profesor Kessler, sólo hace pronósticos fallidos y es víctima de los experimentos científicos de los marcianos. También se deja de lado la extrema simplificación moral, como la define Sontag, que opone a los humanos nobles frente a los marcianos despreciables. Tampoco se restituye el orden a través del uso

---

<sup>7</sup> Sontag escribe su ensayo en 1966 y relaciona esta producción cinematográfica con el período de la guerra fría y el terror nuclear. Se refiere, en particular, a la existencia de un trauma frente a las posibles futuras guerras nucleares. Por eso, indica que gran parte de “las películas de ciencia ficción dan testimonio de este trauma y, en cierto sentido, intentan exorcizarlo” (1996: 285).

correcto de la ciencia y la tecnología por parte de técnicos eficientes, sino por medio del recurso a la música popular llevado a cabo por personajes caracterizados, en principio, como alejados de todo marco de heroísmo. Finalmente, si es fundamental la *estética de la destrucción*, pero ésta sólo es ejercida por los invasores extraterrestres.

Más allá de las desviaciones que el film propone en relación con el acervo del género de la ciencia ficción, es posible señalar que su mayor alejamiento se produce en el terreno de la estructura narrativa y en las estrategias de *focalización*. Esto se debe, en gran medida, a la adopción de la estructura básica del cine catástrofe. Ésta se basa, de acuerdo con Jordi Sánchez Navarro (2000), en la inclusión de un reparto amplio, la proliferación de localizaciones y, fundamentalmente, en una narración centrada en las historias de “muchos personajes viviendo sus dramas privados mientras el mundo se convierte en un inmenso drama colectivo” (2000: 418). En concordancia con esta tradición<sup>8</sup>, *¡Marcianos al ataque!* adopta la forma de un film coral. Su estructura depende de la alternancia e imbricación de diversas líneas narrativas. Éstas se articulan en la distribución de personajes y espacios. La acción tiene lugar en cinco dominios: Las Vegas, Washington, Nueva York, Kansas y las naves extraterrestres. A su vez, en algunos de estos espacios se presenta más de una historia. La alternancia, superposición y cruce de estas líneas permite recomponer una mirada general sobre la invasión marciana a la Tierra (condensada en los Estados Unidos). Cada historia reconstruye la situación desde puntos de vista diferentes. Aquí se detecta el interés de la hibridación de la ciencia ficción con el cine catástrofe, dado que esta tendencia a lo coral es constitutiva de este último. Esta orientación a lo global, a la sumatoria de espacios, personajes y líneas narrativas, se relaciona con la elección de una particular estrategia focalizadora, ya que el film recurre a una *focalización espectral*. En esta modalidad, como ya se señaló, ningún personaje es privilegiado en la asignación de información o conocimiento. La narración dispone de una ventaja cognitiva y la comparte con los espectadores. La ubicuidad de la enunciación permite asistir a la acción de los distintos personajes y conocer aquello que cada uno de ellos desconoce. Como señala Josep Ribes, en su estudio sobre la narratología cinematográfica, es frecuente que surjan “dificultades para distinguir, en determinadas circunstancias, dentro de un relato las

---

<sup>8</sup> En el film se recupera, en particular, la vertiente del cine catástrofe de la década del setenta, ejemplificada por películas como: *Infierno en la torre* (*The Towering Inferno*, John Guillermin y Irwin Allen, 1974), *Terremoto* (*Earthquake*, Mark Robson, 1974) y *El enjambre* (*The Swarm*, Irwin Allen, 1978).

distintas modalidades de focalización, especialmente la focalización interna variable y la focalización cero” (2004: 66). Esta posible confusión de la *focalización interna variable* con la *espectatorial*, sin embargo, no puede producirse en este caso. Esto se debe a que el efecto buscado no es, como en la *focalización interna variable*, la equiparación del saber de un grupo de personajes con el del espectador, sino el señalamiento de la distancia mantenida por la enunciación respecto a los personajes. No sólo no se propone un punto de vista único, ni siquiera un punto de vista privilegiado, sino que ninguno de los personajes de la diégesis dispone de la posibilidad de constituirse como foco del relato. La enunciación mira a todos los personajes desde la misma distancia. Como señala Sánchez Navarro (2000: 456), los percibe como si todos fuesen marcianos.

### 3- La leyenda del jinete sin cabeza y el saber fantástico

*La leyenda del jinete sin cabeza*<sup>9</sup> se inscribe en el género del cine de terror<sup>10</sup>. Sin embargo, al igual que en *Marcianos al ataque!* también en este caso se presenta un ejemplo notable de hibridación genérica. Aquí se propone la confluencia del cine de terror y el detectivesco. Al mismo tiempo, es importante tener en cuenta la inscripción del film en el marco del modo fantástico.

En primer lugar, es importante tener en cuenta las características del género policial tal como se formuló en la literatura del siglo XIX. Según Román Gubern,

la novela policial nace a partir de la Revolución Industrial, cuando los flujos demográficos convierten a las ciudades en grandes concentraciones humanas, en las que se agazapa la delincuencia y el crimen, y en cuyo contexto las relaciones humanas se despersonalizan (2002: 206).

---

<sup>9</sup> A pesar del interés de Tim Burton por el cine de terror, *La leyenda del jinete sin cabeza* es el primero de sus films que puede adscribirse a este género. Está basado en un guión escrito por Kevin Yagher y Andrew Kevin Walter a partir de un cuento de Washington Irving, *El jinete sin cabeza* (*The Legend of Sleepy Hollow*, 1819). Una primera trasposición cinematográfica de este relato había sido realizada por los estudios Disney: *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* (James Algar y Clyde Geronimi, 1949).

<sup>10</sup> Este género ya fue analizado previamente, por lo cual no se repetirá lo ya señalado. Sólo vale recordar que se sostuvo que los films de la primera etapa de la filmografía de Burton promovían una inversión de las estrategias focalizadoras del género, dado que desplazaban el centro focal del relato de los representantes de los discursos de la normalidad social a los personajes monstruosos.

En ese contexto, se debe a Edgar Allan Poe la invención del “relato-problema de la literatura criminal moderna” (Gubern: 2002: 207). La ruptura introducida por este tipo de narrativa depende del proceso desacralizador que introduce en las historias de misterios. En la narrativa policial los elementos sobrenaturales ceden su lugar a las explicaciones racionales.

Sin lugar a dudas, el personaje de Ichabod Crane se entronca con la tradición de los detectives del siglo XIX. Su llegada a Sleepy Hollow implica el arribo de la razón a una comunidad en la que están arraigadas la magia y el misticismo. Como indica el linaje de personajes del cual descende, Ichabod se conduce de acuerdo con una lógica analítica que no se deja atravesar por las emociones. Los principios que guían su accionar son la observación y la reflexión. Y su lucha se establece contra un antagonista que pone en crisis el poder de la razón. Sin embargo, gran parte del interés del film depende del combate que se instaura en el protagonista entre la razón y las fuerzas irracionales.

El desplazamiento promovido por el film reside en la colocación de un personaje surgido de una *detective story* en un film de terror. Allí se marca el enfrentamiento entre el imperio de la razón y la supervivencia de las tradiciones irracionales. La tensión entre estos dos polos conduce a la participación del film en el modo fantástico<sup>11</sup>. La importancia que éste detenta en la producción cinematográfica de Burton, y en este film en particular, justifica una caracterización detallada.

En principio, debe señalarse que los análisis y las teorías sobre la literatura y el cine fantásticos deben enfrentarse con un desafío común: la dificultad para proponer definiciones rigurosas de sus objetos. Sin embargo, en la busca de un acercamiento preciso, es posible partir de las aproximaciones más simples y acotadas. Así, Alberto Manguel sostiene que la denominación literatura fantástica “se aplica al género literario que admite en la realidad de su texto la existencia, o la posibilidad de existencia, de elementos –seres, cosas, lugares o hechos- sobrenaturales que irrumpen en un mundo que es, aunque literario o ficticio, posible” (2003: 13). En este primer esbozo de definición se accede a la confluencia de dos componentes básicos: la gestación de un universo concebido como posible; y el surgimiento, en ese ámbito, de elementos imposibles. El primer aspecto se relaciona con una necesidad estructural del modo fantástico: el establecimiento de un marco realista. Los textos fantásticos recurren a

---

<sup>11</sup> Como ya fue señalado, gran parte de los films dirigidos por Burton se inscriben en este modo. Sin embargo, en este caso la pertenencia adquiere mayor relevancia, dado que se tematiza el enfrentamiento entre las explicaciones naturales y las sobrenaturales.



procedimientos miméticos para erigir un universo que responda a las coordenadas del realismo. Sin embargo, el fantástico inaugura una relación conflictiva con la realidad empírica. Esto se debe a que, como señala David Roas (2001), su objetivo fundamental es plantear la posibilidad de un quiebre de esa realidad. Esta ruptura de lo empírico se ejecuta, precisamente, a través de la irrupción de lo sobrenatural. Si bien esta primera definición anticipa los elementos fundamentales sobre los que se construye el fantástico, es necesario tener en cuenta su mayor complejidad y diversidad.

Otra dificultad frecuente en el estudio de la literatura y el cine fantásticos reside en la problemática asignación de un estatuto definido. En *Introducción a la literatura fantástica*, publicado en 1968, Tzvetan Todorov (2003) señala que la dificultad para establecer su estatuto se relaciona con su ubicación liminal entre dos géneros: el maravilloso y el extraño. Esta posición se debe a que la especificidad de la literatura fantástica se encuentra en la instauración de una vacilación. La misma acontece cuando se busca dar una respuesta ante la ocurrencia de lo sobrenatural. Frente a esta irrupción, imprevista en la lógica realista previamente construida, el texto fantástico debe dejar abierta la posibilidad de elección entre dos clases de respuestas: una natural y una sobrenatural. Para Todorov, lo fantástico puro dura el tiempo de una vacilación. Una vez que se da respuesta a esa incertidumbre se abandona el terreno de lo fantástico para ingresar en alguno de sus territorios contiguos: si se acepta la respuesta sobrenatural se entra en el ámbito de lo maravilloso; si se aprueba la natural se accede al universo de lo extraño. A partir de esta doble posibilidad de lectura, Todorov propone una taxonomía. Los textos pueden ser clasificados como participantes de lo extraño puro, lo fantástico-extraño, lo fantástico puro, lo fantástico-maravilloso y lo maravilloso puro. A lo extraño puro pertenecen aquellos textos en los que se plantea una explicación racional para fenómenos o situaciones extraordinarias. No hay, en estos relatos, acontecimientos materiales que desafíen la razón. La sensación de extrañeza se debe a los temas abordados, a su infrecuencia o a su carácter aterrador. Lo fantástico extraño se encuentra en aquellos textos en los que los acontecimientos que durante el relato parecen sobrenaturales reciben finalmente una explicación racional, a través de recursos como los sueños, el azar, la influencia de las drogas, los juegos trucados o la locura. Todorov caracteriza a los relatos del maravilloso puro no por la actitud frente a los acontecimientos relatados, sino por la naturaleza de éstos. En estos relatos lo sobrenatural se acepta como constitutivo del universo de la narración. El fantástico maravilloso, finalmente, comprende a los relatos que más se acercan al fantástico puro.

En ellos, el elemento sobrenatural queda inexplicado desde el punto de vista racional. Por lo tanto, se sugiere su existencia y su aceptación.

Rosmary Jackson (1986) propone una alteración de la taxonomía elaborada por Todorov. Puntualiza que es necesario

definir lo fantástico como un *modo* literario antes que un género, y ubicarlo entre los modos opuestos de lo maravilloso y lo mimético. Las formas en que opera pueden entonces entenderse por su combinación de elementos de estos dos diferentes modos (1986: 30).

Para poder desarrollar su argumentación, describe brevemente los rasgos definitorios de los dos modos que rodean al fantástico. Por un lado, se encuentra la narrativa maravillosa, que está formada por el mundo de los cuentos de hadas, el romance y la magia. En estos relatos, el componente sobrenatural se acepta como un rasgo constitutivo del universo de la narración. Por otro lado, la narrativa mimética implica una “declaración implícita de equivalencia entre el mundo ficcional representado y el mundo “real” exterior al texto” (1986: 31). La transgresión operada por el modo fantástico reside en que afirma que es real lo que está contando, pero luego rompe ese supuesto realismo al introducir lo que es, en ese contexto, irreal. Esta concepción del fantástico como un modo permite resolver algunos aspectos problemáticos de la explicación propuesta por Todorov, como la imposibilidad de encontrar textos literarios que respondan a la exigencia del fantástico puro de conservar la vacilación aún después de su clausura<sup>12</sup>. Todorov había sido conciente de esta limitación al señalar que el fantástico se superpone a lo extraño y lo maravilloso y no puede escindirse claramente de ellos (2003: 39). Por otro lado, la noción de modo permite analizar la confluencia del fantástico con diversas adscripciones genéricas. Los textos pueden concebirse en la imbricación del modo fantástico con diferentes géneros literarios o cinematográficos. En el caso de *La leyenda del jinete sin cabeza*, el modo fantástico se encuentra hibridado con dos géneros: la historia de detectives y el cine de terror.

Todorov, como se señaló, define al modo fantástico a partir de la vacilación y deriva de ésta sus leyes constitutivas. Señala que hay tres condiciones que debe cumplir un texto fantástico: debe generar una doble posibilidad de lectura; el lector debe rechazar las

---

<sup>12</sup> Todorov sólo propone dos ejemplos del fantástico puro en la historia de la literatura: *El diablo enamorado* de Jacques Cazotte (*Le Diable amoureux*, 1772) y *Otra vuelta de tuerca* de Henry James (*The Turn of the Screw*, 1898).

interpretaciones poética y alegórica; y, finalmente, la vacilación debe ser sentida por un personaje al mismo tiempo que por el lector (2003: 30). Esta última condición se relaciona estrechamente con las estrategias de *focalización* que articulan el film. Esto se debe a que *La leyenda del jinete sin cabeza* se organiza en torno a una *focalización interna* en relación con el personaje de Ichabod Crane. Esta *focalización*, por un lado, se vincula con la pertenencia del personaje a la tradición de los detectives de las narraciones policiales. La *focalización interna* suele vincularse con éstas, dado que permite la dilucidación progresiva del caso tanto para el personaje como para el espectador. La simultaneidad en la resolución asegura la cercanía de la mirada del personaje y la del espectador. En este caso, esta simultaneidad es relevante porque consigue que las sospechas de Ichabod sean compartidas por los espectadores. Esto se manifiesta con claridad cuando, ante la certeza de Ichabod de que debe haber una explicación racional para los crímenes, la enunciación suprime la representación de la cabeza del jinete en el momento en que los comete. De esta manera, se logra suspender la resolución del caso: ni Ichabod ni los espectadores saben si quien realiza los asesinatos es efectivamente el mercenario hessiano. La incertidumbre, por lo tanto, acompaña al personaje y al espectador<sup>13</sup>. La *focalización interna* permite, al mismo tiempo, que la sospecha progresiva de Ichabod respecto de las explicaciones racionales también sea compartida por el espectador. El cuestionamiento de la razón lo afecta tanto como a los espectadores. El trayecto narrativo que recorre Ichabod también es acompañado por el espectador: su trabajo en Nueva York, su traslado a Sleepy Hollow, el contacto con los habitantes de la aldea, las sospechas sobre los miembros más poderosos de la comunidad, y, finalmente, el develamiento del caso.

Sin embargo, si bien la *focalización interna* es la dominante, es importante indicar, como señala Ribes que “un tipo de focalización no se tiene que mantener siempre durante todo el relato, sino que se puede variar y alternar las diversas modalidades en un mismo relato” (2004: 66). En este caso, la *focalización interna* se complementa con cierto recurso a la *focalización externa*, es decir, aquella en la que se propone una “restricción de nuestro saber en relación al del personaje que acabe produciendo efectos narrativos” (2004: 67). En el film esta *focalización* se reserva para su segunda línea

---

<sup>13</sup> Este rasgo también se relaciona con uno de los elementos constitutivos del modo fantástico: el cuestionamiento de lo visible. Rosmary Jackson (1986) señala que, si la modernidad se funda sobre la equiparación del ver y el saber, la literatura fantástica produce un quiebre de esta certeza al problematizar la confianza acordada a la visión.

narrativa, aquella que conduce a develar el trauma padecido por el protagonista en su infancia y que, parece sugerirse, tuvo consecuencias en su vida adulta y se relaciona con su confianza en el poder de la razón y su hostilidad hacia las explicaciones mágicas o religiosas. La introducción de esta línea narrativa implica un nuevo interrogante, dado que se produce a través de imágenes mentales que detentan un estatuto ambiguo. Las tres imágenes mentales que se presentan a lo largo del film se establecen en un territorio en el que confluyen el sueño, la pesadilla y los recuerdos. Por lo tanto, es difícil indicar con precisión si esto se relaciona o no con el ámbito del saber del personaje. Finalmente, una confesión de Ichabod da cuenta del acontecimiento que atormentó su infancia y en ese punto se restituye la equiparación de los saberes. Hasta allí, sin embargo, se articula una *focalización externa* debilitada.

De todos modos, lo que debe destacarse es el predominio que detenta la *focalización interna* en la estructuración del film. Esto se debe a que posibilita el cuestionamiento de la razón a través de la simultaneidad de las dudas y las sospechas del personaje y de los espectadores. La imposición final de la razón, sin embargo, parece anunciar la llegada del siglo positivista. El comienzo del siglo XIX y el retorno a la ciudad con los que concluye el film señalan la clausura de un período y el inicio de otro. La desaparición de los representantes del antiguo régimen coincide con la inauguración del imperio de la razón.

#### 4- *El cadáver de la novia* y el saber fantástico-maravilloso

El análisis de la adscripción genérica de *El cadáver de la novia*<sup>14</sup> implica un desafío, dado que en el film se condensan géneros cinematográficos tan disímiles como la comedia, el musical y el melodrama. También es posible concebir al cine de animación en el límite de la categoría de género. Sin embargo, ninguno de éstos impone una

---

<sup>14</sup> El rodaje de *El cadáver de la novia* le permitió a Burton continuar la experimentación con la animación en *stop motion* iniciada con *El extraño mundo de Jack* (*The Nightmare Before Christmas*, 1993, dirigida por Henry Selick a partir de una historia de Burton y producida por éste). Esta técnica, que consiste en el rodaje cuadro por cuadro, se creó en 1907 y se empleó regularmente a partir de 1908 con el rodaje de *El hotel eléctrico* (Segundo de Chomón, 1908). Se perfeccionó a partir de la década del veinte con películas como *El mundo perdido* (*The Lost World*, Harry Hoyt, 1925) y *King Kong* (*King Kong*, Merian Cooper y Ernest Schoedsack, 1933). Su representante más notable fue el diseñador de efectos especiales Ray Harryhausen, una de las mayores influencias en el cine de Burton, a partir de films como *Jasón y los argonautas* (*Jason and the Argonauts*, Don Chaffey, 1963) y *First Men in the Moon* (Nathan Juran, 1964).

estrategia focalizadora en particular, sino que todos suelen oscilar y alternar las tres modalidades.

Por este motivo, resulta más interesante analizar la pertenencia del film al modo fantástico y, en su interior, a la categoría del relato fantástico maravilloso. Como se señaló, se definen de esta manera aquellos textos en los cuales la vacilación establecida entre la respuesta racional y la sobrenatural se resuelve con la aceptación de la primacía de la segunda. En este caso, la vacilación no tiene una gran relevancia narrativa, dado que en el film se acepta sin conflictos la irrupción de lo sobrenatural. Sin embargo, el film pertenece al modo fantástico porque se inicia con el establecimiento de coordenadas espacio temporales de pretensión realista. De hecho, se inicia con el vuelo de una mariposa por las calles de Londres a fines del siglo XIX. Ese plano descriptivo es necesario en la dinámica de todo relato fantástico porque instaaura las pautas realistas que serán a continuación cuestionadas por la aparición de componentes que resultan, en ese marco, irreales. El elemento sobrenatural, en este film, es la irrupción de Emily, el cadáver que aparece en el bosque y conduce a Victor a la Tierra de los Muertos.

Al igual que en *La leyenda del jinete sin cabeza*, también aquí la *focalización interna* permite la travesía simultánea de personaje y espectador. El descubrimiento de esa otra dimensión que es la Tierra de los Muertos es simultáneo para ambos. Esto implica que se comparte su percepción de este ámbito, su sorpresa y su aprendizaje.

El film, de todos modos, también presenta cierto recurso a la *focalización espectral*. Esto se produce en aquellas escenas que narran qué ocurre en la Tierra de los Vivos mientras Victor se encuentra ausente. De esta manera, se asigna a los espectadores una ventaja cognitiva en relación con el saber del protagonista. Sin embargo, la narración se encarga de hacer que esta ventaja sea transitoria y no promueva efectos narrativos destacables. Victor descubre con poca demora esa misma información, como la futura boda de Victoria y Lord Barkis que conoce a través del relato del cochero muerto de sus padres.

La preponderancia de la *focalización interna* posibilita la equiparación de la travesía recorrida por Victor con la realizada por el espectador. La confrontación de los dos mundos, la puesta en crisis del universo conocido, de sus pautas sociales y de sus normativas, es acompañada por el proceso seguido por el espectador. Allí reside la importancia de la adscripción del film al modo fantástico, dado que éste se constituye sobre la interrogación continua de las bases del orden cultural.

## 5- El saber, la hibridación genérica y los *excéntricos*

Luego de analizar la construcción de las estrategias focalizadoras, es posible proponer alguna reflexión acerca de las diferencias que las distinguen de las características de la primera fase. En principio, es necesario recordar que en sus primeros films la *focalización* se centraba en personajes monstruosos. El interés de esta *focalización* dependía de la valoración del gesto de inversión que los films practicaban en relación con el cine de terror y sus mecanismos clásicos. En la segunda etapa, la *focalización* se concibe de una manera diferente. A pesar de esto, no es posible, ni deseable, establecer entre aquellos films y éstos una relación de confrontación. Por el contrario, deben analizarse a partir de la posibilidad de pensar una diferencia no contrastiva.

Los procesos de *focalización* de los films de la segunda etapa ya no se caracterizan por la proposición de una *lectura en contrapunto* a partir de un procedimiento de inversión, sino por la apropiación de recursos procedentes de tradiciones genéricas diversas<sup>15</sup>. La confluencia de elementos genéricos discrepantes posibilita que las estrategias de

---

<sup>15</sup> Esta tendencia a la hibridación es una de las características más notables del posmodernismo. La filmografía de Burton, por supuesto, puede pensarse con facilidad dentro de este paradigma. Sin embargo, no es el objetivo de esta tesis centrar el análisis en la relación del *corpus* con el posmodernismo. Es necesario, de todos modos, señalar, por ejemplo, que Fredric Jameson, quien puede ser considerado uno de sus mayores teóricos, lo concibe como una reacción ante el derrumbe del estilo del modernismo. Señala que en la actualidad, frente a la fragmentación lingüística de la sociedad, resulta imposible conservar la idea de una norma lingüística en términos de la cual pudieran concebirse las rupturas o parodias. De esto deriva que “los productores de la cultura no tienen hacia dónde volverse, sino al pasado: la imitación de estilos muertos, el discurso a través de todas las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que ya es global” (1991: 37). De este colapso del estilo modernista deriva la irrupción del *pastiche*. Para Jameson, éste “es la imitación de un estilo peculiar o único, el uso de una máscara estilística, discurso en una lengua muerta: pero es una práctica neutral de dicho remedo, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, la risa, esa sensación latente de que existe algo *normal* comparado con lo cual lo que se imita es más bien cómico” (1991: 20). Los artistas y escritores “de la hora actual no pueden ya inventar nuevos estilos y mundos: ya se han inventado; sólo son posibles una cantidad limitada de combinaciones; las singulares ya han sido pensadas” (1991: 22). De este derrumbe del modernismo y de la aparición de una nueva concepción del tiempo, consustancial del posmodernismo, también depende lo que Jameson denomina la *moda de la nostalgia*. En relación con *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977), caracterizada como un ejemplo destacado de esta tendencia, indica que su valoración depende del reconocimiento de la recuperación operada por este film de las series sobre vuelos espaciales de las décadas del treinta y cuarenta. La práctica llevada adelante por el film sería la reinención de “esa experiencia en la forma de un *pastiche*; la parodia de esas series no tiene sentido, dado que desaparecieron hace mucho. Lejos de ser una sátira inútil de dichas formas muertas, *La guerra de las galaxias* satisface un profundo anhelo de volver a experimentarlas”. La nostalgia surge porque “no reinventa una imagen del pasado en su totalidad vivida; antes bien, al reinventar la sensación y la forma de objetos artísticos característicos de un período anterior, procura reavivar un sentimiento del pasado asociado a ellos” (1991: 24). Esta caída del estilo del modernismo, la irrupción del *pastiche* y de la *moda de la nostalgia* son fenómenos que implican el afianzamiento de la hibridación genérica como uno de los recursos más notorios del arte posmoderno.

*focalización* no se piensan en la oposición manifiesta a una tradición en particular, sino a partir de una serie de desplazamientos en relación con los géneros en los que abrevia. Si los textos filmicos de esta etapa se caracterizan por el abandono de las estructuras binarias, no deja de percibirse la importancia que tiene, entonces, la adopción de un punto de vista que no se define en su oposición a otro, sino que se constituye en la intersección de distintos modelos y tradiciones. *Ed Wood* se inscribe en el cine biográfico; sin embargo, está atravesado por rupturas sistemáticas de las convenciones del género, al introducir en su interior una persistente hibridación con recursos de los films de ciencia ficción que realizaba Wood. En *¡Marcianos al ataque!* la hibridación se produce entre el cine de ciencia ficción y el cine catástrofe. La tendencia a las historias corales característica de éste se apropia de un género de individualidades como la ciencia ficción. En *La leyenda del jinete sin cabeza* confluyen rasgos del cine de detectives con el de terror, y ambos aparecen condensados dentro del modo fantástico. Finalmente, *El cadáver de la novia* se define en un espacio en el que se superponen la comedia, el romance y la animación dentro de un film fantástico maravilloso.

Estos procesos de hibridación resultan importantes porque permiten evadir las estrategias convencionales en la *focalización* de los relatos. Este desplazamiento en relación con los posicionamientos habituales permite la irrupción de nuevos personajes focales y, por lo tanto, la emergencia de nuevas miradas en los relatos. Los personajes que se configuran como centro focal de los textos filmicos surgen ellos mismos en la hibridación de géneros y tradiciones divergentes: un realizador cinematográfico cuya vida remeda sus películas; un grupo de humanos casi tan alienígenas como los invasores marcianos; un detective que vive una historia de terror y un joven victoriano que habita una Tierra de los Muertos.

Las estrategias de *focalización* habilitan la asimilación de la enunciación, el personaje y el espectador. Se produce, en las tres dimensiones, una equiparación que es, en principio, del orden del saber narrativo; pero que implica, a partir de allí, la igualación del posicionamiento desde el que se accede al relato. Esta asimilación permite, por ejemplo, que la historia de Ed Wood sea percibida desde su punto de vista, y, por lo tanto, que no se generen juicios acerca de sus preferencias o de las del grupo de extraños que lo rodean. La *focalización interna*, en estos casos, se establece como el basamento narrativo de las luchas por el reconocimiento de los personajes.

Edward Said planteaba la necesidad de analizar, en los textos surgidos del imperio, pero también en los producidos por los nativos, la *localización estratégica*, es decir, el

posicionamiento desde el cual se enunciaba a Oriente. La trasposición ya postulada de su categoría permite analizar el lugar desde el que se enuncia a las figuras de la otredad. En este punto, se destaca la importancia de la *focalización interna* en estos relatos<sup>16</sup>. Esta estrategia es la que consiente que la otredad se convierta en la articuladora del saber en el relato. Las figuras de la otredad acceden al rol de sujeto narrador y no de objeto narrado. Es necesario subrayar, de todos modos, que se trata de una figura de la otredad muy distinta a la que organizaba el punto de vista cognitivo de los films de la primera etapa. En este caso, la emergencia de una nueva mirada no tiene que ver con los monstruos, sino con una nueva modalidad de la otredad, híbrida y equívoca: los *excéntricos*.

---

<sup>16</sup> Con la excepción de *¡Marcianos al ataque!*, tal vez el film más crítico de esta etapa, en la que se postula una similar brutalidad en los invasores y en los humanos.



## VIII- La figura del excéntrico

### 1- La configuración apariencial y la escala de la otredad

Los capítulos centrados en la primera etapa de la producción cinematográfica de Burton intentaron demostrar que la problemática de la otredad se aborda, en aquellos textos filmicos, a partir de la estructura binaria que enfrenta las dimensiones de lo otro y lo mismo. El dualismo subraya la inextricable relación que define mutuamente a ambos dominios. No puede pensarse una concepción de lo mismo independiente de una concepción de lo otro. Al mismo tiempo, este binarismo se sustenta en una clara delimitación de ambas esferas. Esta demarcación, que funciona como la base a partir de la cual se construye la poética de los films, se manifiesta tanto en el dominio espacial como en la configuración de la apariencia de los personajes.

El análisis de los films que conforman la segunda etapa del *corpus* permite apreciar que muchos de los rasgos planteados previamente sufren una serie de transformaciones. La primera discrepancia notable se percibe en la resistencia a conservar las estructuras binarias. Es necesario recordar que en el plano de la caracterización de los personajes, la organización dual adquiriría la forma de una contraposición entre los representantes de la normalidad social y los personajes monstruosos. Una significativa alteración reside en el desplazamiento que se opera desde esta dualidad al establecimiento de una *escala de la otredad*<sup>1</sup>. No sólo no se propone una oposición entre lo normal y lo anormal, sino que se cuestiona la posibilidad misma de sostener esta distinción. Los personajes de esta segunda fase no pueden analizarse a partir de su pertenencia a dos categorías opuestas. Por el contrario, conforman una diseminación de figuras representativas de diversos grados de la otredad.

Esta suspensión de la dualidad adquiere su primera manifestación en la casi absoluta eliminación de la figura del *monstruo*. En relación con éste, que era el protagonista de las historias y el articulador del punto de vista en los primeros films analizados, esta segunda etapa introduce dos modificaciones. Por un lado, su aparición resulta

---

<sup>1</sup> En cierta medida, *Beetlejuice* anticipa esta posibilidad al proponer un continuo de las figuras de lo monstruoso. Sin embargo, en estos textos esta alternativa se altera y radicaliza.

esporádica. Se convierte en una figura periférica y los relatos pueden prescindir de su presencia. Por otro, ahora se trata de *monstruos* no particularizados. Carecen de rasgos que los identifiquen y sólo se los representa como pertenecientes a una instancia colectiva. Su caracterización se realiza a través de mecanismos de homogeneización.

El rol que desempeñaban los monstruos es cumplido ahora por una nueva figura: el *excéntrico*. Es necesario destacar que esta categoría se define en términos espaciales. El *excéntrico* es aquel sujeto alejado del centro. Es el habitante de la periferia, pero no de la exterioridad. Se lo concibe a partir de la discrepancia que manifiesta en función de un centro simbólico que constituye a las subjetividades centrales. Es un inadapto, alguien que no responde a las expectativas sociales. Su inadecuación se produce en relación con una normativa estipulada socialmente. No se trata de *monstruos*, sino de sujetos que se agazapan en los límites.

Dentro de esta categoría se producen, a su vez, discrepancias, superposiciones y conflictos. Esto se debe a que, como fue señalado, en los films se articula una *escala de la otredad*. Ésta se establece entre dos puntos enfrentados: la pretendida normalidad social, es decir, el ámbito de aquellas subjetividades que parecen responder a esas normativas que aseguran la pertenencia al centro del espacio social y la otredad radical, encarnada por la figura del *monstruo*. Si en los textos filmicos analizados en los primeros capítulos los personajes se localizaban, casi inevitablemente, en alguna de esas dos categorías, la distinción de los textos a analizar se percibe en la exploración no tanto de los límites de la escala, sino de sus instancias intermedias. Los dos confines, tanto el que ocupan los personajes de la otredad más radical como aquél al que pertenecen los representantes de una supuesta normalidad social, están habitados por personajes estereotipados y homogeneizados. Por el contrario, los territorios intermedios de la excentricidad son habitados por personajes de una mayor complejidad.

En el presente capítulo la conformación de este muestrario de los *excéntricos* se analizará a partir de la configuración de los personajes, haciendo hincapié en su caracterización apariencial. Por lo tanto, será necesario tener en cuenta la destacable función narrativa que desempeñan recursos como el maquillaje, el vestuario y los demás componentes vinculados con la composición de los personajes. Si, como ya se indicó, la función narrativa se cumple a través de dos mecanismos enfrentados, la *oposición* y la *repetición*, será importante observar cómo se cumple esta doble función en relación con los diferentes posicionamientos de los personajes en esta *escala de la otredad*.

En los films de esta etapa el análisis de la función narrativa desempeñada por el vestuario también se percibe como particularmente relevante dado que una parte considerable de ellos se postula como films de época. Por eso, será importante tener en cuenta la utilización del vestuario como informante<sup>2</sup>. Esta concepción del vestuario permite apreciar la relación que establecē con el período histórico representado. Ésta puede oscilar entre la pretensión documentalizante y la inclusión de anacronías.

El análisis de la caracterización apariencial de los personajes también deberá tener en cuenta la confluencia que se produce entre el cuerpo humano y los objetos que conforman la ornamentación directa y la indirecta. La primera depende de las intervenciones directas sobre el cuerpo; en tanto la segunda se vincula con la indumentaria y los accesorios que la complementan<sup>3</sup>. Estos elementos, al igual que en la primera etapa de la filmografía de Burton, resultan definatorios de los personajes. Sin embargo, se presenta una enorme distinción: la desaparición de las máscaras y de la mayor parte de los elementos que remitían a la poética expresionista.

El análisis se dirige, fundamentalmente, a estudiar cómo se configuran distintas figuras de la subjetividad a través de la caracterización apariencial. En ésta se percibe la gestación de un repertorio de lo *excéntrico* que se construye sobre los cuerpos de los personajes. La escala que se propondrá a continuación se orienta desde la homogeneización de la otredad radical hasta la construcción de estereotipos en la pretendida normalidad social, atravesando todos los grados intermedios de la excentricidad.

## 2- Figuras de la otredad

### 2.1- El primer confín: la otredad radical

A diferencia de la proliferación de *monstruos* que pueblan los films del primer período, en estos textos filmicos se encuentran pocos y esporádicos personajes que respondan a

---

<sup>2</sup> En *Introducción al análisis estructural del relato*, Roland Barthes define a los *informantes* como aquellas unidades narrativas que sirven "para situar en el tiempo y en el espacio" (1980: 125).

<sup>3</sup> Los diseñadores de maquillaje fueron: Ve Neil en *Ed Wood*, y Rick Baker para la caracterización de Martin Landau como Bela Lugosi; Julie Hewett en *Marcianos al ataque* y Tamsin Dorling en *La leyenda del jinete sin cabeza*. El vestuario, en los tres films, fue diseñado por Colleen Atwood, quien ya había desempeñado ese rol en *El joven manos de tijera*.

la concepción propuesta de lo monstruoso. Los *monstruos* de esta etapa adquieren este estatuto por su pertenencia a dimensiones excluidas de lo humano. Se trata de los representantes de la otredad en su manifestación más radical. Son figuras que se sitúan en una relación de exterioridad con lo humano: extraterrestres en *¡Marcianos al ataque!* y muertos que irrumpen entre los vivos en *El cadáver de la novia* y *La leyenda del jinete sin cabeza*.

Entre estas figuras, de todos modos, se señala una distinción. En tanto algunos personajes son caracterizados a través de la supresión de rasgos individuales, otros están caracterizados de manera particularizada. La escala que articula esta dimensión bascula entre la homogeneidad más extrema y la inclusión de determinados rasgos de individualización.

El punto más evidente de la homogeneización lo representan los extraterrestres de *¡Marcianos al ataque!*. Todos los marcianos tienen una misma apariencia: cuerpos verdes delgados y enjutos con enormes cabezas en las que quedan expuestos sus cerebros. La homogeneidad que los define se lleva a tal extremo que los científicos que analizan sus cuerpos señalan que no se detectan en ellos órganos genitales. Su homogeneización también se manifiesta en su lenguaje. Éste consiste en una repetición sistemática de un único sonido. Un científico humano inventa una máquina para traducir sus expresiones y el humor de la escena depende de la contraposición entre la serie repetida de sonidos y la complejidad de la traducción que supuestamente da cuenta de lo dicho<sup>4</sup>. En esta proliferación homogénea de marcianos, tres se destacan por incluir elementos que los particularizan. Por un lado, el marciano que se disfraza de humana para asesinar al Presidente de Estados Unidos. En este caso, se recupera el tópico de la capacidad alienígena para adquirir la apariencia humana. Pero debajo del disfraz se encuentra un marciano igual a todos los demás. Por otro lado, se ponen de relieve las figuras del Emperador y del General de los marcianos, que visten capas de un material suntuoso de colores estridentes. Este elemento de su indumentaria indica que también en Marte el vestuario permite el reconocimiento del espacio social que ocupa quien lo usa.

Dentro del mismo ámbito de la otredad radical homogeneizada se encuentran los muertos de *El cadáver de la novia*. También éstos están caracterizados a partir de un

---

<sup>4</sup> La máquina traductora funciona como una alusión a una semejante presente en *Plan 9 from Outer Space* (Ed Wood, 1959).

principio de homogeneización y repiten un mismo patrón en sus apariencias: se trata de simples calaveras, algunas de las cuales tienen específicos accesorios como sombreros o lentes. La recurrencia a estos elementos permite un grado de particularización mayor que el de los marcianos antes analizados. Pero, al mismo tiempo, no se produce una individualización, sino una sutil especificación de los roles que cumplen en la Tierra de los Muertos, como el pianista que, en una parodia de Ray Charles, toca el piano con lentes oscuros. El principio distintivo en estas calaveras es la capacidad de fragmentarse. Algunos pueden separarse en mitades para dejar pasar por el medio a un transeúnte. Otros, en una de las coreografías del film, intercambian sus cabezas, poniendo de manifiesto, nuevamente, no sólo su carácter fragmentario, sino, fundamentalmente, su capacidad de intercambio debida a la homogeneidad que parece constituirlos.

Las figuras analizadas hasta aquí se caracterizan por su carácter homogéneo y colectivo. No se trata de individuos particularizados, sino de miembros de alguna forma de entidad grupal. Un mayor grado de complejidad surge cuando, dentro de esta dimensión de la otredad radical, algunas figuras resultan individualizadas. La primera es la del jinete en *La leyenda del jinete sin cabeza*. De acuerdo con Marcos Arza, en este personaje se reconstruye la historia del *lansquenete*, un tipo militar alemán surgido en el siglo XV, que seguía en actividad a fines del siglo XVIII. Los “lansquenetes formaban un cuerpo de elite que sembraba el terror entre sus enemigos” (2004: 213). En el film al jinete se lo llama hessiano, debido a que gran parte de los *lansquenetes* procedían de la localidad alemana de Hesse. Muchos de ellos fueron reclutados por Inglaterra para combatir en la Guerra de Independencia en Estados Unidos (1775-1783).

Este personaje siniestro presenta dos características destacables. Por un lado, en las analepsis audiovisuales que representan su accionar durante la guerra, se muestra que este mercenario había afilado sus colmillos para que tuviesen una forma más amenazante (Ilustración 17). Esta intervención sobre su cuerpo manifiesta su necesidad de narrar su ferocidad a través de su propia apariencia. Por otro lado, una vez que lo resucitan para que cometa una serie de crímenes, lo caracteriza la ausencia de cabeza. Más allá de la relación, que se analizará en el próximo apartado, con el protagonista de la historia, es notable que lo que está ausente sea el lugar en el que, para fines del siglo XVIII, se encontraba el imperio de la razón. El jinete es puro instinto, su accionar no está atravesado por la razón. Este personaje tampoco habla. Nunca tiene acceso al

lenguaje, sólo acciona. Y repite una acción en particular, el asesinato a través de la precisa mutilación de las cabezas de sus víctimas.

Finalmente, en esta misma categoría de la otredad radical se encuentra Emily, la novia muerta de *El cadáver de la novia*. Por una parte, al igual que los demás cadáveres del film, su caracterización parte de un principio de fragmentación. Los miembros que conforman su cuerpo parecen disponer de cierta autonomía. Su brazo se independiza repetidamente y también sus ojos se separan del resto del cuerpo. Sin embargo, su interés no reside en este rasgo. Su valor depende de una serie de factores que la diferencian y particularizan dentro de los demás habitantes de su universo. El primero es que, a semejanza de los films de la primera etapa, este personaje da título al film (el título original es *Corpse Bride*). Al mismo tiempo, a diferencia tanto de los personajes colectivos analizados como del mercenario hessiano, en este caso el personaje tiene nombre. En segundo lugar, a diferencia del criterio del decoro que se impone para el resto de los personajes del film, Emily usa un vestido de novia sugerente y escotado. En medio del represivo ambiente victoriano que plantea la película, se destaca por mostrar su cuerpo y no sólo el vestuario que lo cubre. También se distingue por llevar el pelo azul suelto, en contraposición con la rigidez de los peinados del resto de los personajes femeninos. Finalmente, cuando decide renunciar a su casamiento con Victor, se convierte en un puñado de mariposas. Este principio de metamorfosis recupera un rasgo de los personajes de la primera etapa de las películas de Burton<sup>5</sup>. Este recorrido por las figuras de la otredad radical permite caracterizarlas en una escala que comienza por el extremo de la homogeneidad y que accede a figuras individualizadas: los marcianos se definen sólo por su pertenencia a una instancia colectiva, carecen de rasgos que los particularicen; los muertos de *El cadáver de la novia* también se definen por su homogeneidad, aunque incluyen pequeños y específicos accesorios que les dan cierto margen de particularidad. La mayor parte de estos objetos definen su función social con una intención paródica; el mercenario hessiano, si bien está impedido de acceder a una subjetividad como la definió la modernidad (no hay lenguaje, no hay razón, no hay nombre), puede cumplir un rol que lo particulariza; finalmente, Emily comparte rasgos con los muertos de su Tierra, pero presenta diversos componentes, como un nombre y

---

<sup>5</sup> El film comienza con un plano que sigue el vuelo de una mariposa por las calles de Londres en el período victoriano. Por lo tanto, la clausura narrativa con el vuelo de las mariposas recupera la figura con la cual se había iniciado.

un vestuario diferenciado, que la identifican. El criterio que permite recorrer esta primera escala es la pérdida progresiva de homogeneidad y la obtención de alguna forma de individualidad.

## 2.2- Los excéntricos

El muestrario de los *excéntricos* encuentra su representación más notable en *Ed Wood*. Una de las particularidades de este texto filmico reside en que la mayor parte de los personajes se ubican en este ámbito de la excentricidad. Las figuras que representan alguna dimensión de la normalidad social están desdibujadas y sólo sirven como un marco de referencia para acentuar las particularidades de los protagonistas.

El primer excéntrico es Ed Wood (Ilustración 18). La caracterización del personaje es la encargada de señalar su excentricidad: le gusta usar ropa femenina. La figura del travesti heterosexual implica una puesta en crisis de una serie de categorías, clasificaciones y convenciones socio-culturales vinculadas con la sexualidad. Dado que su diferencia se señala en esta preferencia, el vestuario del film es el encargado de manifestar esta variante de la otredad. El cuestionamiento de lo binario, que antes se había señalado en relación con la imposibilidad de recomponer dimensiones enfrentadas de lo otro y de lo mismo, se recupera aquí en otro plano. El vestuario femenino en un personaje masculino se presenta como un cuestionamiento de la distinción tradicional existente entre los dos sexos. En las primeras secuencias del film, Ed viste con vestuario masculino. Reserva su preferencia para la intimidad y la soledad y la enunciación elide estas situaciones. La primera transformación se produce cuando decide confesarle su predilección a su novia. A partir de allí, la distinción entre lo público y lo privado comienza a desvanecerse y se comienza a mostrar a Ed con vestuario femenino. Esto se justifica porque, simultáneamente a su confesión, inicia el rodaje de *Glen or Glenda*. En esa película interpreta a su protagonista, un hombre al que le gusta vestirse con indumentaria femenina. En ese punto, resulta cada vez más frecuente que Ed pueda vestir según su deseo en los espacios públicos.

En su preferencia hay un elemento que se destaca: encuentra particularmente placentero usar *sweaters* de angora. Y usa con regularidad uno que pertenece a su novia, de color rosa. Sin embargo, la alusión al color de la prenda sólo puede darse en el plano verbal,

dado que el film fue rodado en blanco y negro<sup>6</sup>. Al *sweater* se suma una peluca rubia, pantalones y zapatos femeninos, aros y maquillaje. La confluencia de esta apariencia y su heterosexualidad componen una de las figuras más complejas de la excentricidad, al huir de las clasificaciones que articulan el orden cultural.

Dentro del mismo film, surge otro personaje definido a partir de su excentricidad: Bela Lugosi. Desde su presentación se subraya el aspecto que marcará su diferencia, la imposibilidad de escindir la ficción de la realidad, la inextricable relación entre estos dos dominios. La primera vez que se lo presenta en el film, Lugosi finge estar muerto en un ataúd para probar su comodidad. Viste un traje negro, bastón y sombrero. La palidez de su rostro lo aproxima a Drácula, el personaje que lo hizo célebre<sup>7</sup>. El proceso de aproximación entre Bela Lugosi y Drácula conduce a una confusión de dos dimensiones, la ficción y la realidad (dentro de la ficción). El principio que guía esta configuración depende del carácter metaléptico del film<sup>8</sup>. La diégesis y la metadiégesis se hibridan progresivamente hasta que resultan inescindibles. Si en su presentación Lugosi condensa elementos que remiten a Drácula con otros que acentúan la diferencia, a partir de allí se acentúa progresivamente sólo la semejanza (Ilustración 19). En una escena, Lugosi se ve a sí mismo interpretando a Drácula en una emisión televisiva de su film. En el acto de verse, viste el mismo traje que en la pantalla. La confluencia es, así, casi absoluta. Finalmente, esta imposibilidad de escindir estos dos planos de realidad (o

---

<sup>6</sup> Esta elección partió de una incertidumbre planteada por Rick Baker, el encargado de caracterizar al actor Martin Landau como Bela Lugosi: de qué color eran sus ojos. Al comprender que todos sus films eran en blanco y negro, y que, por lo tanto, no era posible responder ese interrogante, decidieron filmar *Ed Wood* en blanco y negro. Más allá de esta primera explicación, de carácter contingente, es posible tener en cuenta el análisis del *lenguaje postmodernista de la nostalgia* desarrollado por Frederic Jameson. Jameson plantea la incompatibilidad de este lenguaje con la *historicidad genuina*. Señala que esta imposibilidad “obliga al modelo a avanzar hacia una compleja e interesante inventiva formal nueva: se da por sentado que el film nostálgico nunca fue una “representación” pasada de moda de un contenido histórico, sino que abordó el pasado mediante una connotación estilística, transmitiendo “lo pasado” mediante las cualidades brillosas de la imagen y la atmósfera de los años treinta o la de los años cincuenta” (1991: 40). El *lenguaje postmodernista del pasado* no se basa en la reconstrucción histórica, sino en la reconstrucción de ciertas configuraciones artísticas o culturales del período histórico. Esta tendencia del posmodernismo permite comprender por qué la biografía de Ed Wood se filma en blanco y negro, al igual que el cine clase z de la década del cincuenta.

<sup>7</sup> Bela Lugosi encarnó a Drácula por primera vez en *Drácula* (*Dracula*, Tod Browning, 1931). A partir de allí, lo interpretaría en una prolongada serie de films y obras teatrales a lo largo de las siguientes décadas.

<sup>8</sup> Es preciso recordar que Gérard Genette sostiene que la *metalepsis* articula una transgresión de los umbrales que suelen diferenciar la dimensión diegética de la metadiegética, es decir, “entre un (pretendido) nivel real y un nivel (asumido como) ficcional” (2004: 29). Entre los múltiples elementos del texto filmico que extreman su carácter metaléptico, pueden mencionarse dos: el monólogo inicial que dice Criswell está reproducido de *Plan 9 from Outer Space*; la música que se escucha cuando Wood ayuda a Lugosi, y cuando lo mira oliendo una flor, es la adaptación del segundo acto de *El lago de los cisnes* de Pyotr Tchaicovsky, realizada por Heinz Roemheld para los títulos de *Drácula*, película protagonizada por Bela Lugosi.



de ficción) se subraya con el último deseo proferido por Lugosi antes de morir: ser enterrado con la capa de Drácula. El que yace enterrado es, al mismo tiempo, Lugosi y Drácula. Ya nada parece diferenciarlos.

Más allá de la articulación del film en torno a la relación que se establece entre Ed Wood y Bela Lugosi, a lo largo del relato se introduce una serie de personajes conformados como diversas formas de lo excéntrico. La mayor parte de ellos son los integrantes de los equipos técnico y artístico de los films que dirige Wood<sup>9</sup>. Entre ellos, algunos merecen destacarse: Criswell, el prestidigitador, viste trajes con brillos porque sabe, y se lo comunica a sus compañeros, que la apariencia define la mirada de los otros; Tor, el luchador de *catch*, se destaca por su monumentalidad; Vampira usa sólo ropa negra y estrecha, oculta sus cejas para dibujar unas falsas casi en la mitad de la frente, conformando un atuendo de notables reminiscencias góticas. Este grupo de personajes resulta central porque es la primera vez, en la filmografía de Burton, que aparece una configuración que será recurrente a partir de allí, y que señala la mayor discrepancia entre las dos etapas de su filmografía: a diferencia del aislamiento que clausura las narraciones de la primera etapa, en la segunda se producen diversas cofradías de los excéntricos. La diferencia de cada uno de los personajes que conforman esta suerte de hermandad (para emplear una noción con claras connotaciones gótico-medievales), son absorbidas en un colectivo y no suprimidas por la exclusión comunitaria. La explicitación de esta característica se manifiesta cuando Ed Wood conoce a su segunda mujer, Kathy O'Hara, y ésta viste un sweater de angora. En esa cercanía se anuncia la solidaridad establecida entre los habitantes del universo de los *excéntricos*.

La proliferación de *excéntricos* encuentra una nueva figura en Ichabod Crane, el protagonista de *La leyenda del jinete sin cabeza*. La definición del personaje resulta inevitablemente relacional. Si ya se analizó la figura del jinete como representante de la vertiente más radical de la otredad, debe señalarse que aquella figura sólo puede analizarse en su oposición a Ichabod. En tanto el jinete se define por la ausencia de cabeza, Ichabod, como representante de la razón, sólo se define por el empleo de la suya. El enfrentamiento parece remitir a la lucha entre las fuerzas irracionales, violentas

---

<sup>9</sup> El film se centra en tres de los rodajes más emblemáticos de su carrera: *Glen or Glenda* (1953), *Bride of the Monster* (1955) y *Plan 9 from Outer Space* (1959).

y activas, frente a la actitud cerebral, y amparada en las leyes de las ciencias que, en la transición del siglo XVIII al XIX, se convertiría en hegemónica.

La caracterización del personaje subraya su vínculo con la razón a través de la inclusión de ciertos elementos que funcionan como *extensiones del yo*, es decir, aquellos “elementos de la indumentaria que mantienen una estrecha relación con el cuerpo” a través de los cuales “nuestras percepciones visuales y táctiles se prolongan más allá de nuestra figura, creando una ilusión de aumento” (Squicciarino: 1990: 104). En este caso, se trata de la aparición de los instrumentos ópticos y quirúrgicos empleados por Crane para desentrañar el origen de los crímenes cometidos en Sleepy Hollow (Ilustración 20). Estos artefactos remiten indudablemente a los descubrimientos científicos característicos de esa fase de la modernidad. De ellos se sirve para extraer información y para realizar una serie de experimentos que le permiten proponer hipótesis para resolver el caso. El empleo de estos recursos ópticos también se vincula con la importancia que la visión detenta en la mentalidad moderna. La visión es equiparada al conocimiento y a lo verdaderamente existente. Sólo adquiere estatuto de existente aquello que resulta visible. Por eso, Crane no deja de repetir, después de cruzarse con el jinete, que lo vio y, por lo tanto, que el jinete existe, cuando hasta ese momento había sostenido que debían buscarse explicaciones racionales a las muertes ocurridas en la aldea. Junto con el rol cumplido por estos artefactos, otros objetos desempeñan un valor notable: se trata de los libros que aparecen a lo largo del relato y que caracterizan a los personajes. En tanto Ichabod Crane viaja con un libro científico en el que se detallan procedimientos criminalísticos, estudios de anatomía humana y otra serie de conocimientos acompañados por ilustraciones detalladas, al llegar a la casa de la familia Van Tassel, la más poderosa de la aldea, le ofrecen una Biblia en la que consta el árbol genealógico familiar. Finalmente, la protagonista femenina, Katrina Von Tassel, lee un libro de magia blanca y su madrastra uno de magia negra. Entre estos cuatro libros se distribuyen no sólo las conductas de los personajes, sino los contornos de los conflictos que se suceden en el film. El combate entre la razón y su negación se cumple en la caracterización de los personajes y en los objetos a través de los cuales estos son configurados.

La pregunta que queda pendiente es por qué Ichabod puede ser considerado un *excéntrico*. Este carácter se le adjudica porque se lo asimila a la figura del *precursor*. Ichabod es un inadapto en Nueva York, porque intenta imponer criterios científicos en una sociedad aún apegada a la tradición; y es un inadapto en Sleepy Hollow

porque intenta dar respuestas racionales a situaciones explicadas en términos mágicos<sup>10</sup>. La diferencia que lo constituye también adquiere un carácter apariencial en las marcas que tiene en las manos<sup>11</sup>. En ellas se cifra su elección de la razón, el rechazo a las creencias mágico-místico-religiosas. Constituyen la marca de la diferencia.

Al igual que en *Ed Wood*, también en este caso se propone una forma de inclusión en la clausura. Aquí se trata de una variedad más tradicional que aquella, centrada en una hermandad de excéntricos. En este caso se vislumbra la conformación de una familia en la que se integran las diferencias. La llegada a Nueva York de Ichabod, Katrina y el joven huérfano que lo ayudaba en la resolución del caso, parece implicar que allí se manifiesta otra alternativa a la exclusión.

En la continuación de esta escala de lo excéntrico, aparecen dos formas debilitadas. Por un lado, se presenta a Victor en *El cadáver de la novia*. La diferencia que lo constituye sólo se percibe si se lo concibe en relación con el universo que lo rodea. En tanto habitante de la Inglaterra de fines del siglo XIX, Victor resulta indudablemente un *excéntrico*. Si bien desde su vestuario se lo caracteriza de acuerdo con su marco histórico, conservando la preferencia por la gama de los grises, con prendas cerradas que ocultan su cuerpo, regidas por el decoro, la austeridad y el monocromatismo, es en el ámbito actitudinal en el que se subraya su exclusión de las normas sociales. A los mecanismos de disciplinamiento sobre el cuerpo que se ejercen en el film, Victor se opone por su consuetudinaria torpeza. La notable enemistad que los objetos parecen manifestarle lo convierten en una suerte de marginal en el dominio social. Sus padres se avergüenzan y sus futuros suegros se escandalizan. Sólo Victoria, su futura mujer, puede conmoverse ante su figura. Su caracterización funciona como una réplica femenina de Victor. La repetición del nombre no hace más que reforzar la relación especular que se establece entre ellos. La formación de la pareja atestigua la constante de estos films: la exclusión cede su lugar a diversas configuraciones de la inclusión. En tanto ellos consuman su matrimonio, Emily, la novia cadáver, se convierte en un manojito de mariposas y se confunde con la naturaleza. En tanto los *excéntricos*

---

<sup>10</sup> El film recupera el tópico que vincula el universo femenino con las potencias de lo irracional. Los personajes femeninos se definen a partir de su relación con diversas expresiones de la magia: la madre de Ichabod y sus experiencias ópticas; Katrina y su práctica de la magia blanca; su madrastra y la magia negra; y la hermana de esta caracterizada como la bruja del bosque.

<sup>11</sup> En este punto es posible retomar la distinción entre los *monstruos* y los *excéntricos*. En tanto Edward es un autómatas que tiene tijeras en lugar de manos y Penguin es una confusa combinación de humano y pinguino dotado con garras, Ichabod sólo tiene unas marcas en las manos explicadas por la herida producida por una superficie cortante durante su infancia.

encuentran formas de integración, la otredad radical, el sujeto monstruoso, debe desaparecer.

La otra figura en la que se propone una representación debilitada de la excentricidad la constituyen algunos de los personajes humanos de *¡Marcianos al ataque!* Debe tenerse en cuenta que los personajes de este film no pueden distribuirse en dos grupos enfrentados. Esa estructura, que había sido la articuladora de la primera fase de la filmografía de Burton, se trastrueca ahora en una estructura de mayor complejidad. Los personajes deberían pensarse en su relación de pertenencia con, por lo menos, tres diversos grupos: los marcianos -ya analizados en el apartado anterior-, los representantes de los diversos centros de poder -que se analizarán en el siguiente apartado- y un grupo heterogéneo de humanos.

En éste, participa una variedad de *excéntricos* que conforman esta suerte de colectivo involuntario. El interés que detenta este grupo está dado porque no hay en ellos indicios aparienciales de su diferencia. Ésta no se establece, como en el resto de los casos, a través de su caracterización. Sólo dos cosas los particularizan: por un lado, su carácter representativo de quienes ocupan una posición marginal en una estructura social basada en el éxito. En la tradición de la sociedad americana, todos ellos serían asimilados a la figura difusa del *loser*: Byron Williams, un boxeador retirado que debe disfrazarse de romano para entretener a los huéspedes del hotel de Las Vegas en el que trabaja, su mujer, que conduce un autobús, y los hijos de ambos que dedican sus días a los juegos electrónicos; Taffy Dale, la hija del Presidente ignorada por la banalidad de su madre y la omnipotencia de su padre; Richie, un joven que padece la indiferencia de su familia *white trash*, que deposita en el hijo mayor, miembro del ejército, la posibilidad de redención familiar y su abuela internada en un geriátrico; Tom Jones, un cantante que representa una de las manifestaciones menos legitimadas de la cultura popular<sup>12</sup> y Barbara Land, una alcohólica en recuperación que busca en la *new age* una respuesta a sus incertidumbres. El segundo aspecto que los particulariza es que son los únicos personajes que sobreviven en la clausura narrativa del film. De esta manera, se cumple una particular forma de justicia poética, empeñada en rescatar a estos *excéntricos* perdedores. Uno de ellos, Richie, es el que recorre el camino del héroe. La travesía por los pasos que lo constituyen en el personaje heroico del film concluye cuando, accidentalmente, salva al mundo porque descubre que hay algo que vence a los

---

<sup>12</sup> Y que es interpretado por el mismo Tom Jones.

marcianos: la música *country* en su versión más degradada, interpretada por Slim Withman<sup>13</sup>. La supervivencia de estos *excéntricos* se perfila como una suerte de inversión frente a la derrota a la que son sometidos quienes representan a los diversos discursos del poder.

### 2.3- *El segundo confin: la normalidad social*

En este punto se produce la mayor cercanía entre los dos períodos analizados de la producción cinematográfica de Burton. Este dominio de la normalidad social vuelve a definirse a partir de la adecuación a las pautas socio-culturales dominantes. Para analizar la caracterización de los personajes que dan cuenta de este ámbito es necesario tener en cuenta dos factores. Por una parte, se deben estudiar sus apariencias a partir de la noción de *informante*, propuesta por Roland Barthes. Por otra, se debe abordar su relación con una serie de discursos. El primer aspecto recupera la definición de Barthes de los *informantes* como aquellas unidades narrativas que sitúan al relato en determinado marco espacio temporal. Esta definición implica pensar que un elemento como el vestuario permite localizar la diégesis en determinadas coordenadas sociales, históricas y culturales. Para que esto se cumpla, sin embargo, es necesario suponer que la caracterización de los personajes no introduce alguna forma de alteración del encuadre histórico propuesto<sup>14</sup>. Dos films en particular, *La leyenda del jinete sin cabeza* y *El cadáver de la novia*, se destacan por esta relación de pertinencia entre los atuendos y su marco histórico. El primero se localiza en Nueva York en el pasaje del siglo XVIII al XIX. El segundo en Londres a fines del siglo XIX. En ambos, se acentúa la importancia del decoro como criterio básico para definir el vestuario atinado. En el primero, se recurre a una serie de referencias plásticas para asegurar la adecuación de la vestimenta a las representaciones ya existentes de ese período. Un ejemplo notable se

---

<sup>13</sup> Una versión trágica de la imposibilidad de tolerar esta clase de música se presenta en *Standard Operating Procedure*, el documental de Erroll Morris (2008) sobre las torturas en Abu Ghraib. Allí se detalla que una de las torturas más frecuentes practicadas a los detenidos es poner música a un volumen atronador. Los detenidos, que toleraban escuchar rock a ese volumen, no podían, sin embargo, soportar música *country*, convertida en un efectivo mecanismo de tortura.

<sup>14</sup> La diferencia se hace manifiesta al contraponer esta definición a un film como *El joven manos de tijera*, en el cual la inclusión de recurrentes anacronías dificulta el establecimiento preciso del marco temporal, y en el cual el diseño de vestuario se basa en la yuxtaposición de atuendos que remiten a diferentes períodos históricos. En este caso, los informantes adquirirían un carácter conflictivo y serían los que permitirían analizar la anacronía que organiza el film.

encuentra en el vestido que luce Lady Van Tassel en las últimas secuencias de la película. Éste es una reconstrucción de *Sidonia Von Bork*, un cuadro de Edward Burne-Jones que retrata al personaje homónimo de la novela gótica *Sidonia la bruja* de Wilhem Meinhold. Se trata de un traje blanco con una malla negra a modo de tela de araña por encima. Más allá de esta referencia intertextual, el vestuario se apropia de los caracteres más notables de la vestimenta del período propuesto. Los vestidos femeninos incluyen una serie de elementos considerados básicos a fines del siglo XVIII como verdugados anchos y aplastados en dos frentes, corsés, escotes con gasas o encajes y mangas largas. Los colores son predominantemente claros y se emplean tejidos ligeros. También en *El cadáver de la novia* se produce esta correspondencia entre el vestuario dominante en la Inglaterra victoriana y los atuendos que lucen los personajes del film. El período victoriano extremó la importancia del decoro en la elección del vestuario. Esto desencadenó que se restringiese la gama cromática, privilegiando el empleo del color gris. La represión del período condujo al empleo de vestimenta que no resaltase el cuerpo, sino que lo escondiese efectivamente debajo de las prendas.

Pero el rasgo más notable de los representantes de esta pretendida normalidad social no es esta adecuación a los códigos sociales que regulan su apariencia, sino su carácter representativo de determinados discursos sociales. Estos personajes no están concebidos como individuos, de acuerdo con los preceptos del personaje de la narrativa realista, sino que cada uno de ellos aparece como el representante de poderosos discursos sociales. Si bien esta particularidad se hace presente en todos los films del período<sup>15</sup>, *¡Marcianos al ataque!* es el que lo incluye de manera más radical.

Los personajes que representan a los diversos centros de poder aparecen caracterizados exclusivamente por su pertenencia a los mismos. Se los concibe de manera estereotipada, reducidos simplemente a este rasgo caracterológico. Todos los elementos que los configuran resultan redundantes y se dirigen a subrayar esta representatividad. Entre los personajes contruidos de esta manera se destacan: James Dale, el Presidente de Estados Unidos y Jerry Ross, su Secretario de Prensa, caracterizados como encarnación del poder político y su capacidad retórica; el General Decker y el General

---

<sup>15</sup> En *La leyenda del jinete sin cabeza*, los sospechosos de cometer los crímenes, o de lucrar con ellos, son el juez, el notario, el médico y el pastor de la aldea; en *Ed Wood*, aparece, aunque de manera apenas esbozada, el representante de los estudios de Hollywood; en *El cadáver de la novia* los padres de los dos protagonistas detentan esta posibilidad de representar a las clases a las que pertenecen. Esto viene indicado desde sus denominaciones: en tanto los padres de Victor son Mr. y Mrs. Van Dort, los padres de Victoria son Lord y Lady Everglot.

Casey, los Jefes Militares representantes del poder bélico-militar; el Profesor Donald Kessler, que representa al discurso científico; Nathalie Lake y Jason Stone, conductores de programas televisivos, representantes del discurso de los medios masivos de comunicación<sup>16</sup>. En todos ellos puede destacarse la recurrencia de los uniformes. La mayor parte de estos personajes se definen por el rol que cumplen. Por ese motivo, el empleo de uniformes implica un componente básico en su construcción. Su forma de hablar resulta igualmente redundante: el General Decker sólo habla de la necesidad de utilizar arsenal nuclear para contrarrestar el ataque marciano; el Profesor Kessler se refiere a las causas científicas que le permiten sostener que los marcianos no son hostiles; el Presidente se preocupa por la reacción de la opinión pública, etc. Cada uno de ellos representa un discurso, cada uno conserva una relación de pertenencia con un centro de poder. Pero, al mismo tiempo, estos son los personajes humanos que mueren en la clausura narrativa del film. Aquí se subraya la intención subversiva del film, al invertir la distribución de premios y castigos habituales en el cine de ciencia ficción. El “triunfo de los perdedores” se acompaña con la derrota de los discursos del poder<sup>17</sup>. En ese gesto de inversión se cifra la intención del film.

### 3- La identidad intersticial de los excéntricos

El análisis de la caracterización de los personajes permitió presentar un desplazamiento entre las dos etapas de la producción filmica de Tim Burton. Si en la primera los personajes se articulaban en una estructura binaria que oponía un dominio de la normalidad social a un ámbito de la otredad radical representada por los monstruos, en la segunda se suspende ese binarismo y se postula una *escala de la otredad*.

Esta escala implica el establecimiento tentativo de una tipología. La misma se divide en tres dimensiones, cada una de las cuales puede, asimismo, segmentarse en su interior. El primer tipo está conformado por los *monstruos*. Los mismos, como ya se señaló, no se constituyen como los personajes nucleares de los films y están lejos de detentar

---

<sup>16</sup> El sarcasmo del film se vuelca particularmente sobre el medio televisivo. La representación paródica de la cobertura de la guerra realizada por el medio se relaciona, de acuerdo con Sánchez Navarro (2000), con la cercanía de la Guerra del Golfo, el primer conflicto concientemente espectacularizado.

<sup>17</sup> Y a cada uno de ellos se le reserva un fin no exento de humor, como la aparición del cadáver del Presidente yaciendo en el suelo con la bandera de Marte clavada en su cuerpo o la disminución del General Decker hasta que es tan pequeño que un marciano puede pisarlo.

atributos que los particularicen. Por el contrario, se trata de *monstruos* caracterizados a partir de la homogeneización. Este grupo incluye dos modalidades: de una participan aquellos personajes despojados de todo rasgo de individualidad, configurados a partir de su pertenencia a una instancia colectiva: los marcianos de *¡Marciano al ataque!* y los muertos de *El cadáver de la novia*; de la segunda forman parte aquellos monstruos que, aún conservando cierta homogeneización, incluyen aspectos que los identifican, como Emily y el jinete sin cabeza.

El extremo opuesto de la escala está ocupado por los representantes de la pretendida normalidad social. También estos personajes se definen a partir de su pertenencia a instancias colectivas. Se los caracteriza a través de *estereotipos*, es decir, de una construcción invariable de lo conocido y previsible. En esta dimensión se encuentran los familiares de *El cadáver de la novia*, los habitantes de la aldea de *La leyenda del jinete sin cabeza* y, particularmente, los representantes de los discursos de poder en *¡Marcianos al ataque!*

Tanto los *estereotipos* como los *monstruos* homogeneizados carecen de atributos que los individualicen. Allí reside la mayor distinción con los protagonistas de los relatos, que se instalan en una dimensión intermedia entre estos dos confines. La figura del *excéntrico* permite abordar el análisis de estos personajes a partir de sus diferencias con las figuras homogeneizadas y estereotipadas. El *excéntrico* se define por su ubicación marginal en relación con un centro desde el que se estipula, y se construye, la normalidad. Para pensar este tipo de subjetividades es posible recuperar algunos de los conceptos propuestos por Homi Bhabha. Es necesario aclarar que, en su mayor parte, sus análisis se dedican a estudiar la conformación de la subjetividad en las sociedades coloniales y poscoloniales. Sin embargo, es posible trasponer sus reflexiones a un espectro más amplio de posibilidades, dado que su trabajo, a partir de diversas producciones textuales, da cuenta de la disolución de las categorías tradicionales a través de las cuales se pensaba la subjetividad. Si bien las luchas anticolonialistas implicaron un cuestionamiento de la noción de subjetividad hegemónica, no fue el único fenómeno que ocasionó esta ruptura. En esta crisis coincidieron los desafíos que Occidente debió enfrentar desde el exterior con los que descubrió en su interior. Las irrupciones de esos otros, propios y ajenos, implicaron un quiebre que se percibe de diversas maneras. Bhabha señala que es necesario pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales. Por el contrario, es preciso



concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios “entre-medio” proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad (2002: 18).

El concepto de *entre-medio* resulta central en la que Bhabha denomina su *teoría anárquica*. La definición de la subjetividad no se produce solamente en las narrativas tradicionales (es decir, fundamentalmente, la clase, el género y la nacionalidad), sino en los espacios intersticiales que se encuentran en conflicto entre estas y otras dimensiones. La caída de las narrativas originarias de la subjetividad se caracteriza por la emergencia de los intersticios, por la dificultad de asignar la subjetividad a un relato privilegiado. De esta manera, Bhabha restituye la dimensión conflictiva de toda conformación identitaria. Al mismo tiempo, desplaza la lógica binaria mediante la cual suelen construirse las *identidades de la diferencia*. El resultado de esta práctica de puesta en crisis de las estructuras binarias es la supresión de las jerarquías. Las identidades constituidas en los intersticios no se sitúan en una relación jerárquica. Su condición fronteriza evade el riesgo del *fetichismo de las identidades*. Son identidades que representan lo híbrido, pero no como el territorio compartido por las diferencias, sino como el terreno en disputa en el que se conforman los procesos identitarios.

Los excéntricos de los textos filmicos de este período se definen, sin dudas, a partir de esta concepción conflictiva de las identidades. Ed Wood es el personaje que lleva al extremo esta identidad fronteriza. Su identidad se define a partir de la superposición de distintas dimensiones. Por un lado, en el espacio conflictivo abierto por el enfrentamiento entre la ficción y la realidad. Está, al mismo tiempo, en el plano de la diégesis y en el de la metadiégesis. Su identidad se construye en ese primer intersticio. Pero, fundamentalmente, se define en el conflicto entre la heterosexualidad y la elección de una apariencia femenina. Este espacio intermedio implica un cuestionamiento de las categorías tradicionales que pensaban la identidad. Ed Wood no puede reducirse a ninguna de las categorías existentes. Su propia identidad se postula como una frontera y, al hacerlo, implica la crisis de las distribuciones y asignaciones identitarias tradicionales y la supresión de las jerarquías.

Un último elemento debe ser ahora esbozado -aunque será desarrollado a continuación: estos *excéntricos* se definen en oposición a los dos confines que los rodean, a los *monstruos* homogéneos y a los representantes estereotipados de la normalidad. En

ambos casos, se evaden de la definición de una identidad basada en lo masificado. Sin embargo, a diferencia del aislamiento con el que concluían los relatos de la primera etapa, en la que los personajes monstruosos se reclusían, o eran reclusos, en estos films la clausura narrativa apunta a la formación de diversas modalidades de la inclusión. La figura del *excéntrico*, menos revulsiva que la del *monstruo*, puede acceder a formas marginales de inclusión social. El análisis de la configuración del espacio permitirá profundizar esta modificación.

## Ilustraciones



Ilustración 17: La figura amenazante del mercenario hessiano en *La leyenda del jinete sin cabeza*.



Ilustración 18: Ed Wood le confiesa a Dolores su predilección por el vestuario femenino.



Ilustración 19: Bela Lugosi probando un ataúd para interpretar a Drácula.



Ilustración 20: Ichabod Crane y sus extensiones del yo en *La leyenda del jinete sin cabeza*.

## IX- Espacio e inclusión

Uno de los rasgos más destacados de la producción cinematográfica de Tim Burton reside en la importancia que la configuración espacial adquiere en sus films. Sin embargo, es también allí donde se perciben algunas de las diferencias más notables existentes entre los textos filmicos de las dos etapas de su filmografía. En la primera fase, la construcción del espacio se vincula con una concepción binaria de la otredad. La topografía se define en la oposición manifiesta de dos ámbitos: el representante de la normalidad social; y el de la otredad radical. En la segunda fase, la desaparición de la estructura binaria de la otredad también se manifiesta en la dimensión espacial.

Por este motivo, gran parte de las figuras y tópicos que articulan la configuración espacial en los primeros films son abandonados, suspendidos o invertidos en este segundo segmento del *corpus*. La aplicación de estas diversas estrategias promueve un resultado heterogéneo. A diferencia de la homogeneidad de los textos filmicos iniciales, atravesados por recursos semejantes, esta segunda etapa manifiesta un mayor eclecticismo y un profuso repertorio de motivos y concepciones espaciales.

A pesar de este incremento de la heterogeneidad, es posible retomar la distinción, postulada anteriormente, entre dos modalidades de construcción del espacio: una comunicativa, basada en el establecimiento de una cartografía global precisa; y una opaca, elaborada a partir de una concepción laberíntica, fragmentada e inestable de la espacialidad. Sin embargo, aunque puedan inscribirse en estas modalidades, los films no lo hacen de la misma manera que en la primera etapa. Por el contrario, aparecen nuevos procedimientos que deberán ser estudiados. Por ello, se propondrá a continuación un análisis de cada texto filmico en el que confluirán la construcción del espacio y los rasgos que en cada caso resulten más pertinentes. La heterogeneidad antes mencionada implica que en cada film la problemática espacial, en su vínculo con la otredad, se presenta en diferentes términos.

Finalmente, es necesario tener en cuenta que la mayor alteración en relación con la primera etapa no se produce en el campo de las figuras topográficas específicas, ni en el de los procedimientos concretos a través de los cuales se configura el espacio, sino en un plano más significativo. Si en la primera etapa la noción que guiaba la configuración

espacial era la exclusión, en este caso ese lugar estará ocupado por la idea de la inclusión. Este capítulo se propone analizar de qué manera se postula, desde la configuración del espacio cinematográfico, la posibilidad de la inclusión.

## 1- Dos modalidades espaciales

Al igual que en los films pertenecientes a la primera etapa, en este caso también la configuración del espacio adquiere dos modalidades distintas. Por una parte, se recupera su construcción a partir de una intención comunicativa. La instauración de una cartografía transparente es la base de una concepción espacial basada en la claridad, la coherencia y una pretensión totalizadora. Por otra parte, se retoma una construcción sustentada en la fragmentación y la opacidad.

En ambos casos, la importancia del análisis espacial se vincula con su relevancia narrativa. La elección de diferentes estrategias en su configuración se relaciona estrechamente con los efectos narrativos que se promueven. El espacio constituye uno de los aspectos más destacados en la construcción de la narración y del sentido de todo texto filmico. Por este motivo, David Bordwell sostiene que “la presentación de la información en el argumento se puede ver facilitada u obstaculizada por la representación [...] del espacio” (1996: 99). Esta representación espacial, entonces, se constituye como una de las instancias fundamentales en la elaboración narrativa del film. Esta preponderancia se destaca, particularmente, en aquellos relatos en los que la problemática de la otredad adquiere un rol privilegiado. Esto se debe a que ésta se presenta, en general, en términos topográficos.

### 1.1- Comunicabilidad espacial

A la *modalidad de la comunicabilidad espacial* pertenecen dos textos filmicos de este período: *Ed Wood* y *¡Marcianos al ataque!*<sup>1</sup> Esta modalidad se caracteriza por la instauración de una topografía que da cuenta de las relaciones espaciales que se establecen en el interior del universo diegético. Su primera manifestación es la

---

<sup>1</sup> Los diseñadores de producción en estos films fueron: Tom Duffield (*Ed Wood*); Wynn Thomas (*¡Marcianos al ataque!*); Rick Heinrichs (*La leyenda del jinete sin cabeza*) y Alex McDowell (*El cadáver de la novia*).

presentación del *mapa del espacio escenográfico* (Bordwell: 1996). Su inclusión persigue la postulación de un espacio definido a partir de su transparencia. Ésta se basa en una serie de recursos característicos de la concepción espacial del relato cinematográfico clásico. Por una parte, es fundamental la inclusión de *establishing shots*. Estos cumplen con la función de proponer una representación global del espacio. En *Ed Wood* la mayor parte de las escenas se inician con estos planos que definen las relaciones espaciales que se establecerán en su interior. El primer plano del film es un plano secuencia que conforma el prólogo. Se trata de un *travelling* frontal hacia delante, que parte del encuadre de una casa ubicada en un entorno natural boscoso. La enunciación propone un acercamiento a la propiedad, atraviesa su ventana y accede a su interior. Allí, del ataúd que ocupa el centro del ambiente surge la figura de Criswell, quien introduce el relato que está comenzando. Cuando concluyen sus palabras, el plano retoma el movimiento y se aleja de la casa por la ventana posterior. Luego del fin de los créditos iniciales, se produce el más significativo de los planos de establecimiento. Se inicia con la imagen del cartel de Hollywood que se impone desde las colinas de Los Angeles. A partir de allí, se produce un desplazamiento descendente hasta que accede a la entrada de un pequeño teatro en el que Ed Wood dirige una de sus obras, *The Casual Company*. Este plano es central en la organización espacial, y en la construcción de sentido del film, porque plantea su cartografía. Señala la coexistencia de dos espacios que parecen excluirse mutuamente. Por un lado, se encuentra Hollywood. Ocupa una posición de poder, dado que se halla en una altura desde la cual parece dominar la ciudad. Por otro lado, y en contraposición, se encuentra el desmejorado teatro independiente. Éste se encuentra de espaldas a Hollywood, fuera de su perímetro, en la oscuridad y en una posición de inferioridad. En este punto inaugural queda distribuido, topográficamente, el combate que se desarrollará, a lo largo del film, entre Ed Wood y Hollywood como encarnación de la industria cultural.

A continuación, el relato incluye planos de establecimiento que sitúan en el espacio y que instauran una cartografía reconocible (Ilustración 21). La necesidad de generar un espacio claro, total y coherente supone la recurrencia a planos generales. La proliferación de planos de situación, sin embargo, podría dividirse en dos variedades. Por una parte, se encuentran aquellos que se ajustan a su versión clásica. Se trata de planos generales, fijos, frontales y en contrapicado, de la fachada de los lugares en los que se desarrollará la acción. A esta clase de planos pertenecen los planos que presentan, en *Ed Wood*, las oficinas de los estudios Screen Classics, los *platós* de

Larchmont Studios y la Iglesia bautista que subvenciona el rodaje de *Plan 9 from Outer Space*. Por otra parte, también se incluye una serie de planos de situación que presentan una mayor complejidad. Son planos en movimiento, que ponen de manifiesto que éste permite, en muchas ocasiones, el incremento de la comunicabilidad espacial. En esta variedad de planos se destacan dos. Uno es la llegada a la casa de Bela Lugosi (Ilustración 22). La enunciación parte de un *travelling* de acompañamiento de la llegada del automóvil en el que viajan Wood y Lugosi. Esto permite la inclusión del recorrido lateral por el barrio de casas bajas en los suburbios de Los Angeles. Finalmente, se presenta el frente de la propiedad de Lugosi. Su aspecto se opone al clima lúgubre que parece rodear al actor, que se hizo célebre por interpretar a Drácula. Se trata de una casa humilde, de una planta, semejante a otras muchas que la rodean en el vecindario obrero. El segundo plano destacable es el que muestra a Ed Wood en el estudio cinematográfico en el que trabaja. Este plano es relevante porque permite acentuar la ubicación compleja del personaje en ese universo. Por un lado, parece existir un vínculo de pertenencia. Pero, por otro, se lo excluye sistemáticamente de los rodajes y de los *platós*.

Más allá de esta diferencia entre los planos de situación convencionales y aquellos que suman una mayor complejidad enunciativa e informativa, se debe señalar que gran parte de los *establishing shots* poseen en su interior indicaciones precisas sobre su identidad mediante carteles intradieгéticos (Larchmont Studios, Screen Classics, Spook House). De esta manera, se señala dónde tiene lugar la acción, al mismo tiempo que se esclarecen las relaciones espaciales que se producirán en su interior.

En *¡Marcianos al ataque!* también se incluyen *establishing shots* destacados. Éstos tienen a su cargo la presentación de los espacios en los que se desarrollará la narración. Esta constante se cumple desde el plano inicial del prólogo. Se trata de una panorámica en plano general del frente de una granja. Un cartel extradieгético indica: “4 millas de Lockjaw, Kentucky. Martes 9 de mayo, 6:57 P.M.”. Este plano inaugural anticipa lo que será, a partir de allí, recurrente en el film: los planos de situación clásicos y la explicitación de las coordenadas espacio-temporales a través de carteles. A diferencia de este primer plano, que incluye movimiento, el resto de los planos de establecimiento son fijos. Están concebidos como planos generales de sitios característicos de los ámbitos en los que se desarrolla la historia. El primero en aparecer es el que se centra en Washington. La imagen muestra el frente de la Casa Blanca y el cartel precisa: “Washington D.C., 10 de mayo, 11:25 P.M.”. Luego se presenta la acción que transcurrirá en Las Vegas, precedida por un plano de establecimiento del Hotel Luxor.

Su fachada egipcia se representa, también, con un plano fijo, frontal y general. El cartel señala: "Las Vegas, Nevada. Miércoles 10 de mayo, 1:43 P.M.". La presentación de la historia neoyorquina parte del plano de establecimiento de las Torres Gemelas. Al igual que los demás, es un plano fijo, frontal y general. En el cartel se lee: "Nueva York. Miércoles 10 de mayo, 5:26 P.M.". Finalmente, en Kansas se muestra el frente de un local de *donuts*, Donut World. El cartel indica: "Perkinsville, Kansas. Miércoles 10 de mayo, 4:28 P.M.". Después de la presentación de los espacios, los planos de situación se repiten de manera sistemática al igual que los carteles que brindan precisiones temporales.

Podría pensarse que estos carteles responden a la categoría de *informantes* propuesta por Roland Barthes, es decir, que funcionan como unidades narrativas que cumplen el rol de ubicar en el tiempo y en el espacio. Es destacable que tanto *Ed Wood* como *¡Marcianos al ataque!* incluyen indicaciones espaciales específicas. Esto resulta relevante dado que implica una gran diferencia con las modalidades configuradoras del espacio de la primera etapa de la filmografía de Burton. En aquellos films no se estipulaba la ubicación de la diégesis de manera exacta. En tanto algunos, como *El joven manos de tijera* y *Beetlejuice*, se localizaban en poblaciones suburbanas no identificadas, otros, como *Batman* y *Batman vuelve*, se ubicaban en una ciudad ficticia, Gotham City. Por el contrario, en estos dos casos se persigue la construcción de coordenadas espaciales y temporales precisas.

Otra diferencia notable entre los textos filmicos de la primera etapa y éstos consiste en la oposición entre la escasez de espacios diegéticos de aquélla y su proliferación en *Ed Wood* y *¡Marcianos al ataque!* En tanto *Beetlejuice* se desarrolla casi en su totalidad en el interior de una casa y *El joven manos de tijera* en la contraposición de la mansión en la montaña y la casa de los suburbios, los films de esta etapa recorren una amplia variedad de espacios, que remiten, también, a una mayor heterogeneidad social y geográfica.

## 1.2- Opacidad espacial

La modalidad de la opacidad espacial rige la construcción espacial de *La leyenda del jinete sin cabeza* y de *El cadáver de la novia*. Se caracteriza por la generación de una serie de espacios definidos a partir de su carácter fragmentario y de la dificultad para



reconstruir un mapa global. A diferencia de la pretensión de totalidad de la modalidad previa, en este caso se presenta una topografía lacunar e incompleta.

Tres rasgos merecen destacarse en la construcción espacial de estos dos textos filmicos. Por una parte, es necesario analizar la presencia o ausencia de planos de situación. *La leyenda del jinete sin cabeza* se inicia con un prólogo en el que se narra el viaje en carruaje emprendido por uno de los habitantes de Sleepy Hollow. La escena no incluye, en ningún momento, un plano general que permita el establecimiento de una cartografía del terreno recorrido por el vehículo. El ambiente nocturno también se presenta como un obstáculo en el intento por identificar cierta distribución espacial. La ocupación del centro de la imagen por el cuerpo del personaje, el seguimiento de sus movimientos cuando huye de su perseguidor, impide que se incluyan en el campo indicaciones sobre el marco espacial en el que se inscribe la acción. De esta manera, se acentúa la incertidumbre del espectador, compartida con el personaje, acerca del lugar del cual procederá el agresor. Este desconocimiento, fundamental para la generación del *suspense* narrativo se logra a través del escamoteo de la representación del *mapa global del espacio escenográfico*. La representación de la ciudad de Nueva York, por el contrario, sí incluye un plano de situación. Se trata de un plano general, nocturno, de la ciudad. Sin embargo, la enunciación introduce una mirada extrañada de ese ambiente. Esto se debe, por un lado, a su carácter nocturno. En la imagen apenas son perceptibles los contornos de los edificios y se incluyen sombras que enrarecen el espacio. Por otro lado, las calles laberínticas, más que permitir la distinción clara y total del mapa de la ciudad, establecen un caos urbano acechado por el peligro.

En *El cadáver de la novia* se incluye, en la primera escena, un plano que organiza espacialmente el relato. Se trata de un *travelling* que acompaña el vuelo de una mariposa por las calles de Londres. El plano se caracteriza por cumplir tanto una función narrativa como una descriptiva. Esto se debe a que, al mismo tiempo que presenta a los personajes y los ámbitos privilegiados de la diégesis, propone una descripción de su marco social e histórico. Para conseguirlo, recurre a diferentes clases de *informantes* (vestuario, carruajes, arquitectura). Por el contrario, el otro universo en el que se localiza la acción, la Tierra de los Muertos, carece de toda claridad en su configuración. Sus espacios se yuxtaponen de manera azarosa, sin permitir en ningún caso el establecimiento imaginario de las relaciones existentes entre los diversos dominios, fragmentados, en los que transcurre la acción. La ausencia de planos de situación es uno de los recursos a los que apela la enunciación. Pero también se destaca

la oscuridad en la que quedan sumidos los ambientes y el carácter inextricable de los espacios.

El segundo aspecto destacable lo constituye la relevancia narrativa adquirida por las *figuras de la demarcación*. Estas figuras cumplían, en los textos filmicos de la primera etapa, el rol clave de separar con claridad los ámbitos de lo mismo y de lo otro. Su efectividad dependía de la distribución espacial propiciada. Por ello, adquirirían la forma de fronteras rigurosas y precisas. Por el contrario, en estos nuevos films, estos territorios no son un lugar de paso, un ámbito a atravesar, sino un dominio en el que es posible instalarse. Se trata de *territorios intersticiales*, que se definen en el punto de cruce entre espacios heterogéneos. Se constituyen, en la narración, como campos de batalla. Son el lugar en el que se dirimen los conflictos.

Por eso, estos espacios ya no pueden ser pensados como *figuras de la demarcación*, sino que deben concebirse como espacios intermedios en conflicto. Al mismo tiempo, se definen por su carácter reversible. Se trata de ámbitos ocupados alternativamente por distintas fuerzas, o personajes, y que cambian de sentido de acuerdo con quien detenta, en cada situación, su poder de dominación. Esta nueva figura aparece tanto en *La leyenda del jinete sin cabeza* como en *El cadáver de la novia*. En el primer caso se manifiesta en el bosque que rodea a Sleepy Hollow. Allí, se encuentra enterrado el cuerpo del jinete hessiano del que proceden las fuerzas de lo irracional. Es el territorio en el que se disputa la batalla entre la razón y el atavismo. En él tienen lugar tanto los experimentos científicistas de Ichabod Crane, como los rituales de las hechiceras de la aldea. Es el territorio intermedio entre la población rural y la dimensión de la cual surge el jinete para cometer sus crímenes. En *El cadáver de la novia*, también adquiere la forma de un bosque. En este caso, rodea la ciudad en la que vive Victor. Allí se recluye cuando fracasa el ensayo de su boda y en ese lugar, sobre un cementerio abandonado y olvidado, le pide accidentalmente matrimonio a Emily. El bosque es el lugar de cruce entre la Tierra de los Vivos y la Tierra de los Muertos, se presenta como el pasaje que debe atravesarse entre una y otra.

Finalmente, debe señalarse que en estos dos textos filmicos, a diferencia de los analizados en la modalidad anterior, se produce una sutil recuperación de la *poética gótica*. Sin embargo, esta reapropiación manifiesta una notable diferencia con el rol cumplido en la primera etapa. En aquella, la *poética gótica* definía el espacio de la otredad, permitía caracterizar los ámbitos reclusivos de las figuras monstruosas. Por el contrario, en estos films, caracteriza territorios ajenos a los protagonistas. En *La leyenda*

*del jinete sin cabeza*, se concibe de esta manera la llegada a la aldea de inmigrantes holandeses. En *El cadáver de la novia*, la Tierra de los Muertos presenta algunos de sus tópicos más definitorios. El análisis particular de cada texto filmico permitirá estudiar con mayor precisión la configuración del espacio y su intersección con la problemática de la otredad.

## **2- Ed Wood y el espacio metaléptico**

En una de las escenas iniciales de *Ed Wood*, el montajista del estudio en el que trabaja el protagonista le muestra una serie de fragmentos de películas encontrados azarosamente. Algunos contienen imágenes de pulpos, otros de enfrentamientos bélicos y otros de una manada de bisontes americanos. Frente a la extrañeza de los planos, Wood imagina un film en el que los tres fragmentos heterogéneos pudiesen confluir. En este momento inaugural del film, y de este modo tal vez oblicuo, se plantea una constante que regirá también la configuración espacial: el discurso cinematográfico se caracteriza por la creación de un espacio y un universo que no existen más que en su interior. No se trata solo de la expulsión del criterio de realidad en la evaluación de un texto filmico, sino de la proposición de que lo representado sólo surge de una actividad combinatoria, de la generación de un mundo que solo es resultado de la práctica cinematográfica.

La proposición de este universo creado por mediación de la técnica cinematográfica se duplica en el film por su carácter metaléptico. Éste se basa, como fue señalado, en la transgresión de los límites que existen entre las distintas dimensiones del relato (diegética y metadiegética). El desconocimiento de estas fronteras se manifiesta en distintos niveles. Uno de ellos es la de la configuración espacial. Esto se percibe, por un lado, en la decoración de gran parte de los ámbitos representados: los afiches cinematográficos presentes en el departamento en el que vive Ed Wood y en las oficinas de los productores con los que trabaja o con quienes quiere trabajar; el retrato de Lugosi en su papel de Drácula que se destaca en la casa del actor, promoviendo una duplicación de su imagen y una confusión de su identidad. Pero, por otro lado, y fundamentalmente, por la recurrencia de las escenas en las que se lleva a cabo el rodaje de los films de Ed Wood. En éstas, es notable el hincapié puesto en la explicitación del proceso de constitución de un espacio específicamente cinematográfico. En estos casos, la enunciación alterna planos que representan la filmación y otros en los que la imagen

coincide con lo que se está rodando en la diégesis (Ilustraciones 23 y 24). En los primeros, se incluyen los distintos elementos que forman parte de la realización de un film (cámara, micrófono, equipo técnico y artístico); en tanto, en los segundos, se representa sólo aquello que luego será visto por los espectadores dentro de la diégesis. Esta alternancia pone de manifiesto la importancia del encuadre. La amplitud de los diferentes planos permitirá o no la inclusión de los mecanismos de producción de un film. En algunos casos, estos permanecen fuera de campo, mientras en otros resultan actualizados. De esta manera, se dinamita la delimitación rigurosa de los niveles de la diégesis y de la metadiégesis. La confluencia de espacios propicia la hibridación del plano ficcional y del plano que se propone, en el interior de la diégesis, como doblemente ficcional. Las escenas de rodaje que se incluyen en el film (Glenda mirando una vidriera, el monólogo del narrador interpretado por Lugosi y la confesión del protagonista en *Glen or Glenda*; las escenas del laboratorio en *Bride of the Atom*; los enfrentamientos con los invasores en *Plan 9 from Outer Space*) repiten esta confusión de diégesis y metadiégesis. En todas se hace hincapié en el proceso a través del cual se genera un espacio, el ficcional, que no depende de una práctica reproductiva.

La importancia de esta reflexión acerca del proceso de constitución del espacio cinematográfico se pone de manifiesto cuando se percibe que esa generación se relaciona con la apertura inaugurada por los personajes del film en relación con el campo cinematográfico de los Estados Unidos de la época. Al igual que se insiste en que el cine crea un universo diferente del real, estos personajes habrían dado inicio a la tradición del *cine independiente* en Estados Unidos<sup>2</sup>. Éste se define, en gran medida, espacialmente. No sólo porque incluye aquellos films rodados fuera del sistema de estudios que imperaba en Hollywood, sino porque cobija en su interior una serie de temáticas, personajes y estilos expulsados por el sistema de estudios.

En la paraxial historia del cine propuesta por el film, se postula a Wood como un pionero en la gestación de un *cine independiente*. Esto se pone de manifiesto de diferentes maneras. Por un lado, su primera mujer, Dolores Fuller, le dice que quizás su cine no coincide con aquél en el que se interesan los grandes estudios y, por eso, le

---

<sup>2</sup> Uno de los aspectos más interesantes del film se encuentra, precisamente, en esta instauración de una genealogía alternativa del *cine independiente*. Si bien también aquí se presenta a Orson Welles como el iniciador de esta corriente, en concordancia con la explicación dominante, se plantea que los realizadores del cine clase B o, en este caso, clase Z, se suman a esa gesta de fundación de un campo cinematográfico heterodoxo, alejado de las condiciones de producción, de las pautas estéticas y de las normativas morales e ideológicas del cine industrial realizado en Hollywood.

recomienda buscar inversionistas de maneras heterodoxas. Por otro lado, se lo presenta como un discípulo de Orson Welles. En el encuentro entre los dos realizadores, que se halla en la clausura narrativa del film, Welles le dice que no vale la pena luchar por los sueños de otros. En esa lógica se condensa el camino recorrido por los realizadores independientes. Ed Wood, desde el inicio, se posiciona como la contracara de Hollywood. Su relación con ese centro de poder se concentra en una de las escenas finales. En ésta, se reproduce el rodaje de una escena de *Plan 9 from Outer Space* en la que las naves alienígenas incendian el cartel de Hollywood. Por supuesto, no deja de ser un comentario irónico sobre la opinión que le merece ese universo.

### 3- *¡Marcianos al ataque!* y la multiplicación espacial

*¡Marcianos al ataque!* introduce una de las modificaciones más notables de los films de este período en relación con la construcción del espacio. Esto se debe a que, hasta allí, la mayor parte de los textos filmicos estudiados se localizaban en ámbitos que podrían definirse como *comunidades*. No sólo los que conforman la primera parte del *corpus*, ya analizados en función de esta preponderancia de lo comunitario, sino que también *Ed Wood*, ya en la segunda, conserva este privilegio de los espacios pequeños, cerrados y autosuficientes. La alteración experimentada en este caso reside en la multiplicación de los espacios y en su carácter representativo.

La multiplicación se vincula con la estructura narrativa del film. Su organización coral facilita la ubicación de cada una de las líneas narrativas en diferentes localidades de los Estados Unidos. Los personajes se desplazan de una a otra, provocando, al mismo tiempo, el intercambio y la interacción de las diferentes historias que se entrecruzan en el relato. A diferencia de la elección de espacios únicos (*Beetlejuice*) o de la aparición de una cantidad limitada de estos (*El joven manos de tijera*, *Ed Wood*), en este caso, la acción se distribuye entre Kentucky, Kansas, Washington, Nueva York, Las Vegas, y las naves marcianas. Esta proliferación de espacios llevó a Fernández Valenti a señalar que en este film tiene lugar

una ampliación a escala total del escenario de la América de clase media que, hasta la fecha, era uno de los decorados favoritos de Tim Burton. Lo que [...] eran mundos pequeños, aislados y casi de juguete, universos filmicos de concentrada hipocresía y mal gusto, ahora en *Mars Attacks!* el escenario se ha

convertido nada menos que en todos los Estados Unidos y algunos otros puntos del globo terráqueo (1997b: 62).

El objetivo, entonces, de esta multiplicación, se orienta hacia la expansión de lo pequeño y comunitario hasta alcanzar una pretensión totalizadora. La multiplicación de territorios se relaciona con una búsqueda que excede el marco de las *comunidades* cerradas y se dirige a la representación de una cartografía social más amplia y abarcadora.

Esta multiplicación se vincula, al mismo tiempo, con el segundo aspecto mencionado, es decir, con el carácter representativo de los espacios. Por una parte, en una dimensión general, es importante tener en cuenta que los tres ámbitos privilegiados del film, Washington, Las Vegas y Kansas, se consideran como los tres centros de poder en los Estados Unidos: el político, el lúdico y el espiritual. De esta manera, se refuerza el punto anterior. No sólo se expande el mapa del film, sino que cada uno de estos territorios supone una reflexión sobre los campos de los que son representativos. Por otro lado, la presentación de cada uno incluye, en los planos de situación que los muestra por primera vez, algún elemento particularmente distintivo. El de Washington se centra en la Casa Blanca; el de Nueva York en las Torres Gemelas; el de Las Vegas en el Hotel Luxor y el de Kansas en una tienda de *donuts*. A lo largo del relato, se conserva esta preponderancia de los lugares representativos. Así, aparecen el Hotel Landmark en Las Vegas, el desierto de Pahrump en el que aterrizan los marcianos, el Monte Rushmore y una serie de ámbitos reconocibles en los breves *inserts* en los que se narra qué ocurre en el resto del mundo frente a la invasión: la Torre Eiffel, el Big Ben y la isla de Pascua.

La confluencia de la multiplicación espacial y de la elección de espacios representativos implica la definición del film como una cartografía paródica de la sociedad estadounidense. El relato describe una topografía de los Estados Unidos en la que se dibujan territorios diferentes, atravesados por una misma problemática. La sumatoria de estos territorios heterogéneos permite la reconstrucción imaginaria de un espacio definido por su pretensión totalizadora. Si la construcción de un espacio cinematográfico comunicativo se cimienta en el establecimiento de un mapa escenográfico, en este caso parece llevarse esta premisa a su extremo. No sólo se presenta un mapa de cada uno de los ámbitos que conforman el universo diegético, sino

que se dibuja, entre ellos, un mapa global que intenta dar cuenta de la totalidad de un territorio nacional.

#### **4- La leyenda del jinete sin cabeza y los territorios intersticiales**

En *La leyenda del jinete sin cabeza* se hace presente, nuevamente, el enfrentamiento entre diversos espacios. La gran oposición que articula el film se representa topográficamente: Nueva York - Sleepy Hollow. Sin embargo, esta contraposición alterna semejanzas y diferencias en las representaciones propuestas. Entre las similitudes, se destaca la ausencia de planos de situación o el extrañamiento de los que se incluyen. Los espacios se definen de un modo impreciso, oscuro y fragmentario. Si bien este recurso se plantea desde los planos iniciales de Nueva York, se refuerza con la llegada a la aldea. Los planos de establecimiento de Nueva York sufren una serie de procesos que los alejan de su forma habitual. El primero de ellos, un plano general de la ciudad, dificulta su función comunicativa por su carácter nocturno y por la elección de un paisaje urbano repleto de calles pequeñas e intrincadas. La enunciación también hace confuso el resto de los planos de situación a través de su representación en contrapicado y con angulaciones oblicuas.

El contraste entre estos dos primeros espacios dominantes debe atravesar un espacio intermedio: el viaje que realiza Ichabod Crane para llegar a la aldea. La travesía es relevante por dos motivos. Por un lado, porque permite apreciar la transformación del espacio urbano en rural. Ya no se trata, como en otros films dirigidos por Burton, de ámbitos suburbanos del siglo XX, sino de una pequeña comunidad rural a fines del siglo XVIII. Por otro, porque señala la mirada no bucólica de lo rural que se impone a lo largo del film. En oposición a las imágenes pastorales, el campo se representa de manera sombría y monocromática (Ilustración 25). La espesa niebla que lo atraviesa dificulta su visión. Su apariencia fragmentada, recortada por lo que puede verse desde el carruaje en el que se desplaza el agente Crane, genera un ámbito indiscernible y sórdido. La llegada al pueblo refuerza la opacidad de la configuración espacial. Es necesario señalar que el film fue rodado íntegramente en estudios. El valle del río Hudson, donde la población está emplazada, fue construido en un *set* cinematográfico. Rick Heinrichs, el director artístico del film, orientó su trabajo hacia la generación de un expresionismo colonial y natural. Para hacerlo, recuperó el imaginario rural de los grabados de Gustave

Doré<sup>3</sup>, ciertas representaciones de ese ambiente producidas por la Escuela del Río Hudson<sup>4</sup> e ilustraciones de Arthur Rackham<sup>5</sup>.

El espacio de la aldea se presenta a través de una serie de *marcos*. No sólo el trayecto que conduce hacia ella funciona como una suerte de recorrido preparatorio, sino que una vez en sus alrededores se presentan nuevas delimitaciones. Por un lado, se encuentran los dos pilares coronados con cabezas de ciervos esculpidas en piedra que indican el comienzo del territorio de la *comunidad*. Por otro, se halla el puente cubierto que debe atravesarse para entrar en sus dominios. Este puente señala la separación entre el pueblo y el bosque que lo rodea. Podría señalarse que allí se marca la división entre la débil civilización implantada en la aldea y las fuerzas de lo sobrenatural que comandan el bosque.

Estos *marcos*, a diferencia de las *figuras de la demarcación* que aparecían en la primera etapa de la filmografía de Burton, no cumplen tanto una función disyuntiva, sino una conjuntiva. Son los *territorios intersticiales* que participan al mismo tiempo de ambos espacios. Los límites forman parte de los dos dominios enfrentados. Son, de alguna manera, el terreno en el que las fuerzas se enfrentan. El puente es el lugar en el que el jinete comete algunos de sus crímenes y donde Crane intenta combatirlo.

Sleepy Hollow se define, nuevamente, por la ausencia de un mapa que permita el reconocimiento de la distribución espacial en su interior. Los planos de este espacio son fragmentados y acompañan el deambular de Ichabod Crane en su llegada. La enunciación propicia la equiparación de su mirada con la de los espectadores y, de esta manera, es semejante la confusión espacial experimentada. Las calles están invadidas por una niebla que parece formar parte del paisaje. Su presencia obstaculiza la visión de las propiedades y de los rostros de sus habitantes. La preeminencia de escenas nocturnas también supone una dificultad para percibir la cartografía exacta de la aldea. Sus casas, simplemente, emergen de modo inesperado. Al mismo tiempo, la aldea se encuentra alejada de todo centro urbano. La enorme distancia que la separa de la civilización genera parte del terror que acucia a sus habitantes. Dos lugares en particular son

---

<sup>3</sup> Gustave Doré (1832-1883) fue uno de los grabadores e ilustradores más notables del siglo XIX en Francia. En su vasta producción se destacan sus ilustraciones de la Biblia y de obras de Lord Byron, Cervantes, Rabelais y Poe.

<sup>4</sup> La Escuela del Río Hudson es una de las más importantes en la producción paisajística del siglo XIX en los Estados Unidos. Sus obras manifestaban una reconocible influencia del arte romántico. Sus representantes más sobresalientes fueron Albert Bierstadt y Thomas Cole.

<sup>5</sup> Arthur Rackham (1867-1939) fue uno de los más influyentes ilustradores en Inglaterra. Entre sus obras se destacan sus ilustraciones de los cuentos de los hermanos Grimm y de varios relatos de Poe.



destacables en esta aldea. Por una parte, la mansión de los Van Tassel, la familia más importante de la comarca. Ésta se impone desde un promontorio. Su elevación se refuerza mediante el recurso a un contrapicado en el plano que la presenta. Por otra, el molino en el que se desencadena la historia<sup>6</sup>. También éste presenta una notable tendencia ascensional. Y su representación en contrapicado genera la misma sensación de magnificencia y poderío. Este recorrido por los recursos a través de los cuales se presenta Sleepy Hollow resulta significativo porque los componentes encontrados remiten a la *poética gótica*. Estos rasgos (el aislamiento, la presencia de elementos naturales que dificultan la visión, la oscuridad como un componente definitorio del espacio, la tendencia ascensional) caracterizaban, en la primera etapa de la filmografía de Burton, los espacios de la otredad. Componían el lugar del que procedían los personajes monstruosos que poblaban sus relatos. Una inversión significativa ocurre, entonces, cuando se recurre a esa poética con una función opuesta. La *poética gótica* caracteriza ahora no al ámbito del que procede el protagonista del relato, sino a los lugares siniestros en los que éste desafía a sus oponentes. Ichabod Crane, el *excéntrico* que debe resolver los crímenes cometidos en la aldea, ya no es un habitante del espacio gótico, sino un miembro de la ciudad que debe aventurarse en esa superficie laberíntica intentando recomponer el orden perdido.

La multiplicación espacial que articula el film conduce a la aparición de un nuevo ámbito significativo: el bosque que rodea a Sleepy Hollow (Ilustración 26). En la economía espacial del texto filmico, este espacio se define como el dominio de lo sobrenatural y de lo irracional. Esto se debería, en la explicación de los habitantes del pueblo, a que el bosque contiene la tumba del mercenario hessiano. Ésta habría extendido su poder de tal manera que el bosque entero habría quedado sumido bajo su influencia. Por eso queda definido, en gran medida, como el territorio de la muerte. De hecho, el árbol del cual emerge el jinete es llamado el Árbol de la Muerte (Ilustración 27). Por su interior circula sangre y su tronco se encuentra ocupado por las cabezas que corta el jinete. El cuerpo de éste, enterrado allí, funciona como una semilla que expande su poder destructor en ese ámbito propio.

Pero éste cumple otra función. Es el lugar de cruce de dos dimensiones inconmensurables: la vida y la muerte. El bosque en general, y el árbol de la muerte en

---

<sup>6</sup> No puede dejar de señalarse la referencia que esta escena supone a *Frankenstein* (Whale, 1931). En ambas el desenlace ocurre en un molino en llamas. A lo largo de su producción, Burton remite recurrentemente a este film, considerado uno de los fundadores del cine de terror.

particular, constituyen una puerta entre dos mundos enfrentados. Una diferencia central en la representación de ambos espacios, sin embargo, radica en que el ámbito de la muerte permanece fuera de campo. Sólo se representa el umbral que señala su comienzo, pero nunca es incluido en el relato. Se trata de un fuera de campo nunca actualizado. El lugar de la otredad radical permanece exterior al espacio del film, aunque desde su ausencia persista en atormentar el mundo de los vivos.

El interés del bosque reside, entonces, no tanto en su rol demarcatorio, sino en su constitución como territorio en disputa. Allí se lleva a cabo la lucha por su apropiación. El jinete, representante de la muerte y la destrucción, intenta imponer allí su poderío; en tanto que el representante de la ciencia y la ley, el agente Crane, combate para restituir el orden perdido. El bosque es el escenario del enfrentamiento final. En él se dirime la disputa que da comienzo a la narración.

El triunfo de Ichabod Crane, no sobre el jinete, sino sobre el humano que lo comandaba, supone la restauración del equilibrio. El recorrido final que lo conduce a Nueva York atraviesa los mismos paisajes iniciales. Sin embargo, en esta ocasión, los márgenes del río Hudson sí responden a las convenciones de las imágenes pastorales. La clausura narrativa con la llegada a la gran metrópolis también permite vislumbrar una ciudad ordenada. El plano diurno supone la generación de una ciudad opuesta a la caótica e incierta del principio del film. Los dos espacios centrales, Nueva York y Sleepy Hollow, parecen haber ingresado al siglo XIX de la mano del orden y la claridad.

##### **5- *El cadáver de la novia* y la inclusión intersticial**

*El cadáver de la novia* retoma el principio de la proliferación espacial que articula esta segunda etapa de la producción de Burton. En este caso, se construye a través de la alternancia, oposición y superposición de tres dominios: la Tierra de los Vivos, el bosque y la Tierra de los Muertos. Cada uno de estos territorios se configura a través de diferentes recursos. En cada caso, el resultado depende no sólo de sus características individuales, sino de la definición relacional que surge entre ellos.

El primer ámbito que se presenta es la ciudad de Londres a fines del siglo XIX. Ésta se presenta, como ya se señaló, mediante un *travelling* que recorre sus calles. De esta manera, se introduce una serie de *informantes* que precisan su ubicación espacio-temporal. Una de las consecuencias de este desplazamiento es la explicitación de las

clases sociales a las que pertenecen los personajes. En tanto la familia Van Dort pertenece a la burguesía comercial enriquecida en ese momento, los Everglot forman parte de la aristocracia decadente. Si bien la propiedad de los nuevos ricos nunca es representada, la mansión de los aristócratas empobrecidos constituye uno de los ambientes privilegiados en la narración. Este espacio es caracterizado tanto por los elementos que se vinculan tradicionalmente con los espacios suntuosos de la aristocracia (retratos familiares, escaleras ornamentadas, multiplicación de salones y división de la propiedad en alas) como por la irrupción inesperada de la crisis económica (caja fuerte vacía, telas de arañas en los rincones).

El ambiente victoriano del texto filmico se refuerza por el recurso a un marcado monocromatismo<sup>7</sup>. El gris se destaca como el único color presente. No sólo el vestuario se compone exclusivamente de sus diversas variedades y combinaciones, sino que los espacios mismos se conciben en esta gama restringida. Las paredes de las casas, los objetos que las decoran y el mobiliario que las ocupan se presentan en este color. El resultado, por supuesto, es la generación de un marco sombrío. Los ambientes son oscuros y lúgubres.

Un elemento que debe ser tenido en cuenta es que si bien el film incluye elementos que permiten situar el relato (el Big Ben para denotar claramente la ubicación espacial) este espacio sólo es definido como la Tierra de los Vivos. Y esta denominación es atribuida por parte de los habitantes de la Tierra de los Muertos. Esto es significativo no sólo por su dimensión nominal, por la relatividad de los nombres en función de quién es el que detenta el poder de nombrar, sino porque el espacio construido parece repudiar, precisamente, la vitalidad que debería regir una Tierra de los Vivos. Por el contrario, la oscuridad imperante y la tristeza de sus colores remiten a una tierra de muerte y desolación.

También es importante señalar que la Tierra de los Vivos se ubica por encima de la de los Muertos. De esta manera, se incluye una paródica referencia a la vinculación del espacio con la distribución del poder. Los vivos se encuentran en la posición superior, dominan desde lo alto, en tanto los muertos se encuentran agazapados debajo de su superficie<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> El ambiente victoriano que se reconstruye también remite a los films de terror producidos por Universal en la década de 1930.

<sup>8</sup> Esta definición espacial podría, por supuesto, relacionarse con la diferencia de clases. El contraste entre lo bajo y lo alto parece remitir inevitablemente a una reflexión sobre las clases sociales.

El segundo espacio destacado lo constituye el bosque que rodea la ciudad. Al igual que en *La leyenda del jinete sin cabeza*, también acá aparece caracterizado como el lugar de lo mágico e irracional. Se encuentra fuera del orden de la civilización, pero, al mismo tiempo, está en sus límites. Es el lugar de intercambio entre los dos universos que contrapone la narración. En él se halla un cementerio que funciona como la puerta entre los dos mundos. El bosque se encuentra habitado por cuervos, animales que remiten necesariamente a la muerte, y por árboles sombríos que atestan su superficie. Se lo concibe como un lugar oscuro, levemente iluminado por la luz de la luna y sólo se lo representa en escenas nocturnas.

Finalmente, se encuentra la Tierra de los Muertos. La definición de este territorio se produce en relación con la Tierra de los Vivos. Por una parte, y como ya se señaló, no se presenta ningún plano de situación que funcione como un mapa del espacio global del universo diegético. Por lo tanto, no se presentan coordenadas espaciales claras y coherentes, sino confusas y laberínticas. En ningún momento resulta posible reconstruir el espacio en el que se desplazan los personajes. Esto facilita la identificación de la mirada del espectador con la de Victor, quien también desconoce el territorio en el que se encuentra sorpresivamente.

Este universo, sin embargo, se destaca por la inclusión de todos los colores y vitalidad de los que carece el ambiente de los vivos. Este lugar recluso, pensado como el dominio de los cadáveres, se encuentra atravesado por una corriente vital que se manifiesta en la gama cromática empleada para caracterizarlo. El espacio se encuentra definido por la proliferación de colores como el rojo y el verde. Por otra parte, la enunciación incluye marcados movimientos de cámara que generan un ambiente dinámico en el que es imposible la estabilidad y la quietud.

Otro rasgo destacado, como se indicó, es el recurso a procedimientos y tópicos del espacio gótico. Esto se manifiesta en la presencia de arcos y ojivas, en los contrastes pronunciados de sombras y luces en el interior de un mismo campo, en la recurrencia de pasadizos y callejuelas cerradas y en la aparición súbita, en la cumbre de una montaña, del laboratorio del *mad doctor*. Sin embargo, debe subrayarse una alteración manifiesta en relación con los films de la primera etapa. Si en aquellos, estos territorios góticos se configuraban como el refugio de la otredad, su lugar protector frente al avance de la normalidad social, en éste ese ámbito no es el hábitat del protagonista sino de los muertos, esos otros, estereotipados, a los que Victor no pertenece.

## 6- Espacio e inclusión

La configuración espacial de los films que constituyen la segunda etapa de la filmografía de Burton responde, como se indicó anteriormente, a dos modalidades. Cada una de ellas implica la apropiación de recursos y procedimientos diversos. Una se basa en la constitución de un espacio claro y coherente. La otra en la elaboración de un espacio confuso y laberíntico. Sin embargo, ambas modalidades coinciden en la estrecha relación que se establece entre espacio e inclusión. Allí se manifiesta no sólo la separación de los films respecto de los de la primera etapa, sino que en este rasgo se encuentra el elemento que cohesiona a los textos filmicos integrantes de esta segunda fase.

En cada uno de ellos, de todos modos, esta relación queda planteada de manera diversa. En *Ed Wood*, el proceso de inclusión debe pensarse a partir de su carácter metaléptico. De éste depende, en el film, la generación de un espacio específicamente cinematográfico. El espacio construido en el discurso cinematográfico no reproduce el existente en el exterior. Por el contrario, se basa en la proposición de un universo que sólo surge como resultado de la práctica de la técnica cinematográfica. Esta reflexión sobre la capacidad generativa del discurso cinematográfico se traslada a la praxis realizada por los personajes del film. Éstos promueven la creación de un nuevo espacio dentro del campo cinematográfico de los Estados Unidos que luego se denominará *cine independiente*.

El dominio del *cine independiente* se define en su oposición al cine producido industrialmente. Este enfrentamiento adquiere un carácter espacial desde los primeros planos del film, cuando se contraponen el cartel de Hollywood en las colinas de Los Angeles al pequeño teatro en el que se pone en escena la obra de Wood. Lo alto, iluminado y céntrico se opone a lo bajo, oscuro y periférico. La recurrencia a los planos de establecimiento cumple, en este sentido, un valioso rol cartográfico. Permite la instauración de un marco de referencia para comprender el combate que se desarrolla en el relato. La batalla se plantea, fundamentalmente, entre el centro y la periferia.

El *cine independiente*, es decir, el espacio constituido por Ed Wood y su cofradía, se propone como el lugar elegido como refugio ante el repudio que reciben por parte del *sistema de estudios*. Ante ese rechazo, los personajes disponen la creación de un ámbito propio. Resisten desde el margen del campo cinematográfico.

Desde este refugio, sin embargo, se manifiestan ante el mundo. Desde la periferia construida hacen acto de presencia. Su inclusión periférica no deja de hacerse perceptible. Por un lado, se torna pública en la entrada de Ed Wood vestido con ropa femenina en un bar de Los Angeles. Este gesto hace hincapié en su intento de ocupar el espacio social. Por otro, la resistencia espacial se percibe en el plano que clausura el relato. Se trata de un plano complementario al inicial. Si el plano inaugural se desplazaba desde las colinas de Hollywood hacia el pequeño teatro, el último comienza con la imagen del cine en el que se proyecta *Plan 9 from Outer Space* y termina en el mismo cartel. A diferencia de la ausencia de público del comienzo, el film concluye con la efusiva reacción pública ante el estreno de su película<sup>9</sup>. Si en el primer caso se evidenciaba el desprecio de Hollywood, en el último se subraya el rechazo de Wood, y su compañía, a los carteles luminosos de las colinas.

Este reconocimiento final se vincula con la política de inclusión marginal que sostiene el film. La primera mujer de Wood, Dolores Fuller, le dice: "Este no es el mundo real. Te has rodeado de un grupo de locos". Ese colectivo de *excéntricos*, sin embargo, logra disponer de un espacio propio. Es un ámbito periférico, alejado del centro y del territorio de lo alto, pero es un espacio desde el que, agazapados, esperan la oportunidad de manifestarse.

En *¡Marcianos al ataque!* la relación entre el espacio y la inclusión se establece en términos diferentes. En principio, la enunciación recurre a una serie de procedimientos que permiten la instauración de una cartografía del espacio geográfico y social de los Estados Unidos. La inclusión de planos de situación y de *informantes* reconocibles permite proponer un acercamiento del espacio ficcional al espacio extracinematógráfico. Dos recursos se ponen en funcionamiento en este film: la multiplicación espacial y la búsqueda de representatividad de los espacios representados. La combinación de estos dos principios implica la configuración de un mapa con pretensión de globalidad.

La topografía minuciosa del film señala no sólo el emplazamiento marginal del que surgen los protagonistas, su ubicación periférica, sino, en especial, el avance de estos sobre el espacio social. Su combate no se dirige sólo a la figura del enemigo exterior, los marcianos, sino también a los enemigos interiores, encarnado en los representantes

---

<sup>9</sup> El éxito final solo responde a la ficción. Ed Wood nunca gozó del reconocimiento del público ni de la crítica. La respuesta favorable de los espectadores en la clausura del film parece responder al deseo de celebrar sus intentos más allá de lo fallido de los resultados estéticos.

de los discursos de poder. La inclusión se manifiesta cuando los protagonistas, los *excéntricos* del film, ocupan, finalmente, los espacios que antes estaban vedados para ellos. En un gesto de notable ironía, las ruinas con las que concluye el relato no son la imagen de la derrota, sino el festejo por el derrumbe de un orden. El paródico *happy end* supone el aniquilamiento de los marcianos y de los humanos representantes de los discursos de poder. Los personajes despreciados, o ignorados, ocupan el espacio social. La inclusión, en este caso, no se realiza en los márgenes, en una posición periférica, sino que se produce en el centro mismo del espacio social y del terreno del poder político: Washington.

En *La leyenda del jinete sin cabeza*, el espacio fragmentado, regido por un principio de opacidad espacial, se concibe como un territorio en disputa. Se trata del film de este período en el que la espacialización de los conflictos se extrema de manera más significativa. Esto se manifiesta en la proliferación de enfrentamientos entre dominios distintos y en la existencia de un *territorio intersticial* en el que se desencadena la batalla. Más allá de esto, dos elementos espaciales definen el film. Por un lado, la reapropiación de la *poética gótica*. Este recurso es notable porque parece asemejar al film a los que componían la primera etapa de la filmografía de Burton. Sin embargo, en este caso se opera una transformación notable. El ámbito caracterizado mediante los tópicos y recursos de la *poética gótica* no es el *locus* en el que se refugia la otredad perseguida. Por el contrario, es el lugar del cual se aleja el protagonista. El espacio gótico no es su guarida, sino el dominio al cual llega para reestablecer el orden perdido. Las imágenes diurnas del final indican que el espacio gótico cedió su terreno al ambiente pastoral. Por otro lado, la abolición del mal reinante implica la reinstalación del orden en la aldea y la llegada a una ciudad en la que los espacios son, por primera vez, organizados. La resolución del caso llevada a cabo por Crane no sólo restituye el orden rural, también implica su retorno triunfal a una ciudad y una época en las que el *excéntrico* ocupa posiciones centrales (Ilustración 28).

Finalmente, en *El cadáver de la novia* la relación entre la construcción espacial y la inclusión se asemeja a la recién analizada. También en este caso los espacios se enfrentan en una estructura que escapa del binarismo por la irrupción de superficies intermedias que evaden el simple enfrentamiento entre opuestos. Aquí vuelve a aparecer la remisión a la *poética gótica* y, nuevamente, se articula una inversión en su reapropiación. El hábitat gótico no es el del protagonista. No es su refugio, ni su lugar de origen. Es sólo un territorio al cual llega accidentalmente y del cual quiere huir. El

lugar del protagonista es la Tierra de los Vivos, el oscuro y tenebroso espacio superior. Por este motivo, la inclusión final adquiere en este caso la apariencia de un retorno. No es una apropiación, sino una recuperación. No adquiere una nueva visibilidad, o una nueva espacialidad, como en los casos anteriores, sino que vuelve a posicionarse en un terreno perdido transitoriamente.

El interés del film no reside en este retorno, sino en la posibilidad de que vivos y muertos compartan un espacio. La boda de Victor es la excusa para ese reencuentro. La inclusión, por eso, no es la de Victor en su espacio, sino la de los muertos, los representantes de la otredad radical, en el dominio privilegiado de los vivos. También se destaca la reacción de estos, que no se orienta a la aniquilación, como en los textos filmicos de la primera etapa, sino a la convivencia, aunque sea transitoria e incompleta.

La representación de la inclusión de la otredad propicia la irrupción de ciertos problemas. Por un lado, es necesario analizar la ubicación excéntrica de los representantes de la otredad. Con la excepción de *¡Marcianos al ataque!*, la inclusión se produce en los márgenes de la cartografía social. La ocupación de los contornos implica un desdoblamiento de las lecturas posibles de los textos filmicos. Este emplazamiento puede concebirse como una práctica instaurada desde los mecanismos del poder. En ese caso, se estaría concibiendo la distribución espacial como uno de los procedimientos a través de los cuales el poder reticular posiciona a los cuerpos en su afán disciplinario. Pero esta misma ubicación puede entenderse como el lugar adquirido por los *excéntricos* en sus luchas por el reconocimiento. En este caso, no se trataría de una estrategia del poder, sino de un mecanismo de resistencia. Si la genealogía de la sociedad disciplinaria propuesta por Michel Foucault conduce a la primera interpretación, el privilegio asignado por Tim Burton a los personajes *excéntricos* se orienta a la segunda. Los textos filmicos de Burton no se proponen tanto el análisis de los mecanismos de control como el de las estrategias de resistencia. La colocación en los contornos se presenta, en estos films, como el inicio de procesos emancipatorios. Si la ubicación en los límites dependiese de las tecnologías de poder, sería un nuevo ejemplo de la *arquitectura de la vigilancia*. Si depende de la práctica subversiva de los personajes, manifiesta la constitución de un espacio que evade, desde la periferia, los mecanismos de control.

La práctica de los *excéntricos* se orienta al desmontaje de la *política del confinamiento* espacial y al establecimiento de una *política de la reapropiación territorial*. Esta reapropiación adquiere tanto la forma del arrebato como la del hospedaje. En todos los



casos, comienza desde los márgenes y en una acción llevada adelante por cofradías de *excéntricos*. La inclusión, sin embargo, adquiere formas heterogéneas que basculan entre el centro y la periferia, la aceptación y el enfrentamiento, el individuo y la colectividad.

## Ilustraciones



Ilustración 21: Los planos de situación en *Ed Wood*. En imagen, el departamento/oficina de Ed Wood.



Ilustración 22: La casa en el barrio obrero de Bela Lugosi en *Ed Wood*.



Ilustración 23: El encuadre metaléptico: Ed Wood durante el rodaje de sus films.



Ilustración 24: La coincidencia de encuadres en *Ed Wood*.



Ilustración 25: La oposición a las representaciones pastorales en *La leyenda del jinete sin cabeza*.



Ilustración 26: El bosque que rodea la comarca en *La leyenda del jinete sin cabeza*.



Ilustración 27: El Árbol de la Muerte que expande su poder sobre el bosque.



Ilustración 28: La consecución del orden en Nueva York a comienzos del siglo XIX.

## Conclusiones

La elección de una parte significativa de la filmografía de Tim Burton como *corpus* en el cual analizar la representación de la otredad dependió, fundamentalmente, de una convicción: en estos textos se encarnan diversas modalidades representativas de la otredad que resultan esclarecedoras de posicionamientos contemporáneos sobre esta temática. En los universos fantásticos de sus ficciones se ponen en escena algunas de las concepciones que pueden articularse discursivamente en la actualidad en torno a esta problemática.

Esta convicción condicionó dos aspectos nodales de la tesis. Por un lado, permitió estudiar la filmografía de un autor ensayando un acercamiento que se alejara de los habituales abordajes fomentados por la *política de los autores*. Por el contrario, el análisis partió de la preeminencia de las obras. El *autor* se consideró un efecto de sentido, configurado a través de un trabajo analítico sobre sus textos. Por otro lado, se tuvieron en cuenta las distintas transformaciones experimentadas por su producción cinematográfica. El primer film estudiado corresponde a 1988 y el último a 2005. Los diecisiete años que median entre uno y otro suponen un cambio notable. Al mismo tiempo, se prestó una particular dedicación a la labor realizada por los equipos técnico y artístico de los films. También se consideró la pertenencia del realizador al sistema de estudios que comanda el cine de Hollywood. Por último, se dedicó un espacio considerable a la adscripción genérica de los textos. No sólo se tuvo en cuenta la relación que la mayor parte de éstos establece con el modo fantástico, sino que se analizó su vínculo con diversas tradiciones genéricas relevantes para entender las estrategias de subversión y conservación incluidas en los textos filmicos.

Es necesario aclarar, al mismo tiempo, que si la tesis se centró en la producción filmica de Burton, esto no supuso la sumisión a sus intenciones. Es indudable que la recurrente aparición de figuras de la otredad en sus films parece sugerir un interés manifiesto en esta problemática. Sin embargo, la intención nunca fue la reconstrucción de sus propuestas al respecto, sino la proposición de un análisis que partiese de sus textos y no de sus declaraciones o intenciones explícitas.

En la tesis, la obra de Burton se segmentó en dos períodos. La decisión de proponer esta división se centró en la necesidad de pensar los desplazamientos encontrados en el interior del *corpus*. Por una parte, esta segmentación propició el análisis de las diversas modalidades representativas de la otredad. Por otra, implicó pensar la filmografía fuera del ámbito de lo homogéneo, unívoco y estable. La distribución de los textos filmicos en dos grandes fases constituyó un primer movimiento para pensar su carácter heterogéneo. Tampoco se sostuvo que los textos que conforman cada una de las etapas poseen una cohesión absoluta en su interior. Por el contrario, se manifestaron las discrepancias existentes entre los integrantes de cada período tanto en el plano de la construcción espacial como en el de la configuración del punto de vista. Esta atención a las discrepancias se basó en la voluntad de cuestionar la tendencia a encontrar recurrencias e invariables en la textualidad de los autores cinematográficos. El objetivo de esta mirada detallada a las diferencias y a las variables se orientó a la posibilidad de concebir la diferencia fuera del orden de la oposición. La proposición de la existencia de dos períodos no se dirigió a sostener un enfrentamiento término a término entre ambos, sino al análisis de los movimientos y deslizamientos, conservaciones, alteraciones e inversiones, existentes entre uno y otro. Si el análisis de los textos filmicos de Burton indica su alejamiento progresivo de los posicionamientos binarios en torno a la otredad, la elaboración de la tesis intentó reproducir este gesto de desprendimiento de las categorías y estructuras binarias.

Uno de los aspectos más destacados para pensar los desplazamientos producidos en el interior del *corpus* es el de la construcción de las estrategias de *focalización*. En principio, las dos etapas se articulan alrededor de un mismo procedimiento: la asignación del punto de vista cognitivo a los personajes considerados como representantes de la otredad. Éstos son los depositarios del saber y funcionan como los centros focales de los relatos. La elección de la *focalización interna* para regular el acceso al saber narrativo implica la equiparación de los procesos atravesados por los personajes y los espectadores.

En este punto, se destaca uno de los principales intereses de los films dirigidos por Burton, aunque debe valorarse una alteración entre las dos fases de su producción. La primera adopta la forma de la inversión. La importancia narrativa y semántica del punto de vista cognitivo se percibe al poner en relación estos textos con la tradición del cine de terror. En este acercamiento se manifiesta la inversión operada. En los relatos

cinematográficos clásicos del cine de terror se convirtió en consuetudinaria una determinada construcción del plano cognitivo, basada en la asignación del punto de vista a los defensores de la normalidad social. Esto implicaba la expulsión de los personajes monstruosos del centro focal del relato. Tim Burton instaura allí su primera transgresión. Los monstruos se configuran como los personajes que filtran el relato. Si en el cine de terror tradicional los monstruos son narrados y, por lo tanto, pensados y configurados, desde el punto de vista de la normalidad social amenazada por su accionar, o por su existencia, en los textos dirigidos por Burton éstos adquieren la posibilidad de narrarse a sí mismos. Sin embargo, esta construcción de las estrategias cognitivas queda bajo el dominio del binarismo. Las estrategias invierten las instauradas en el período del clasicismo cinematográfico. La segunda etapa de su producción ya no requiere ser definida en su oposición manifiesta a una estrategia previa. Por el contrario, se concibe en la intersección de géneros y acervos culturales diferentes. La *focalización* de esta segunda etapa recurre a la heterogeneidad genérica y encuentra sus estrategias en la intersección de géneros que le permiten posicionar a los *excéntricos* en el centro focal de los relatos.

En ambos casos, de todos modos, se puede detectar una misma *localización estratégica*. Para Edward Said, la *localización estratégica* es el lugar desde el que se enuncia al otro. Es posible precisar su ubicación a partir de un análisis exhaustivo de los recursos enunciativos y estilísticos. A partir de allí, se accede a la comprensión de la relación de interioridad o exterioridad que el texto establece con la otredad. La trasposición propuesta de la categoría de Said permite pensar los textos en una doble vertiente: como textos en los cuales las figuras de la otredad son configuradas como el foco del relato y tienen a su cargo el conocimiento y la capacidad narrativa o como textos en los cuales las figuras de la otredad son narradas desde el foco constituido por los personajes pertenecientes a, o representantes de, la normalidad social. La mayor parte de los textos estudiados en este caso, con la excepción de *¡Marcianos al ataque!*, se focalizan desde el punto de vista cognitivo de las diferentes figuras de la otredad. Una de las consecuencias de este procedimiento reside en que los universos diegéticos se articulan en función de esa mirada y ese saber. Otra consecuencia, tal vez más relevante, es que estas figuras son el foco que regula el acceso al saber narrativo de los espectadores y, por lo tanto, cumplen un rol central en la producción de sentido del film. En lugar de proponer un recorrido por el relato a través del saber de los personajes de la normalidad social, los textos de Burton propician lo que Said llama una *lectura en contrapunto*, es



decir, una revisión de las representaciones de la otredad habituales y la proposición de una nueva modalidad representativa.

Más allá de esta concordancia general, una diferencia notable entre ambos periodos radica en cuáles son las figuras de la otredad que acceden al rol de personaje focal. Es necesario recordar que, en tanto los *monstruos* protagonizan los films de la primera fase, los *excéntricos* protagonizan los de la segunda. En esta distinción se plantea uno de los puntos de mayor interés para reflexionar acerca de la representación de la otredad en el *corpus* en cuestión.

Los *monstruos* son los protagonistas de los textos filmicos de la primera etapa. Su presencia supone el establecimiento de un contraste pronunciado con los representantes del ámbito de la normalidad social. Los integrantes de ésta se caracterizan de manera desindividualizada. Se los define, exclusivamente, por su pertenencia y adecuación a los dominios de lo social. Son configurados como estereotipos, de manera homogénea, sin señalar ninguna forma de individualidad. Por el contrario, los *monstruos* se caracterizan a través de la recuperación de la poética expresionista. Se los presenta a través de la inclusión de una hipertrofia de la forma. De esta manera, se los define en su radical individualidad.

Los *monstruos* de este período (Beetlejuice, Batman, Joker, Edward, Catwoman, Penguin) proponen un doble desafío. Por un lado, establecen una representación de la otredad no alegórica. Los films no proponen una representación cifrada de la otredad. Los personajes no se constituyen como figuraciones alegóricas, sino como manifestaciones de la singularidad. Aquello que los constituye de manera más radical es que conforman grupos de uno. Son sujetos individualizados que no pertenecen a ningún grupo mayor que ellos mismos. No se conciben como representaciones de una otredad en particular, sino como la manifestación de la otredad en su versión más radical, la del individuo sin pertenencia.

Por otro lado, las figuras monstruosas se pueden pensar a partir de la figura del extranjero de acuerdo con la explicación propuesta por Derrida. El extranjero es quien formula una pregunta. Y, al hacerlo, pone en crisis la estabilidad del anfitrión. Esta pregunta lanzada por el extranjero puede ser acogida o puede no serlo. En ambos casos, ofrece al anfitrión la posibilidad de no encerrarse en su mismidad. El extranjero, para Derrida, impide a conceptos como *yo* y *otro* presentarse bajo una ley perpetuamente dual. El extranjero favorece el cuestionamiento de las concepciones estancas de lo

mismo y lo otro. Si la pregunta es escuchada, entonces el anfitrión dispone de la posibilidad de quebrar la prisión constituida por su lugar y su *ipseidad*. En el caso contrario, el extranjero es percibido sólo como una amenaza que debe ser controlada, combatida, expulsada o aniquilada.

En todos los casos, el extranjero, que en los films analizados adquiere la figura del *monstruo*, supone un interrogante de tipo identitario. Los monstruos de estos textos formulan una pregunta sobre la estabilidad de la identidad, al mismo tiempo que cuestionan las leyes que regulan la vida comunitaria. Al respecto, José Miguel Cortés precisa que los *monstruos*

vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Serían las huellas de lo no dicho y no mostrado de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar. Además, problematiza las categorías culturales, en tanto que muestra lo que la sociedad reprime (1997: 19).

La pregunta sobre la identidad es formulada desde los resquicios en los que se agazapan los *monstruos*. De ahí deriva su carácter subversivo. El cuestionamiento del carácter estable de la identidad comienza con la presentación misma de su ser monstruoso. Éste huye de las categorías conocidas y destruye la capacidad clasificatoria. Los monstruos que manifiestan este carácter polimórfico, poroso, inestable, son condenados a la exclusión. La exclusión exorciza el terror a la inestabilidad.

En el segundo período del *corpus* se destacan tres alteraciones notables. La primera se manifiesta en el significativo desplazamiento ocurrido en la figura de la otredad que articula los relatos. El rol desempeñado por el *monstruo*, lo cumple ahora el *excéntrico*. Esta modificación es importante porque de ella deriva la suspensión de la estructura binaria que se configuraba en los textos. Si los *monstruos* sólo podían concebirse en su oposición manifiesta a los representantes de la normalidad social, la irrupción de los *excéntricos* pone en crisis esa distribución de roles. Esto se debe a que, en la segunda etapa, se produce una proliferación de figuras que anula la posibilidad de pensar su repartición en clasificaciones binarias. Los excéntricos se encuentran delimitados por dos confines: la otredad radical y los representantes de los discursos de poder. Sin embargo, el interés no depende, únicamente, del quiebre de lo binario y de la introducción de una estructura triangular, sino de la multiplicación producida en el interior de cada una de estas categorías. La otredad radical incluye desde figuras



homogeneizadas hasta personajes con marcas de individualidad. Los representantes de los discursos de poder oscilan, también, entre los diferentes grados de lo homogéneo y lo particular. Finalmente, los *excéntricos* mismos basculan entre formas diferenciadas de la excentricidad (puede adquirir la forma del pionero, del travesti, de la derrota consuetudinaria, de la inadecuación con las pautas que regulan el funcionamiento social). Lo que distingue a los *excéntricos* de los dos confines que los delimitan es que su definición los particulariza. De esta manera, a través de la proliferación de categorías y de la multiplicación de figuras en su interior, se desarticula la lógica binaria de la primera fase de la filmografía de Burton. La otredad comienza a pensarse fuera del dominio de lo dual y del enfrentamiento entre dos dimensiones opuestas. Estos textos plantean la posibilidad de pensar las identidades de las diferencias fuera de las lógicas binarias.

La segunda alteración reside en el reemplazo de lo individual por lo colectivo que se opera en esta etapa. Los personajes monstruosos del primer período se construyen como representantes de sí mismos. Su definición es siempre individual. Por el contrario, en la segunda etapa, los *excéntricos* constituyen, a lo largo del relato, colectivos de pertenencia. A partir de *Ed Wood*, los *excéntricos* conforman cofradías integradas por otras figuras de la otredad. Sin embargo, estas cofradías no se conforman como *comunidades de mismidad*, sino como hermandades de otredades heterogéneas. La participación en éstas no implica la sumisión a una identidad compartida. En estos colectivos tiene lugar la hospitalidad que parece imposible en el resto del universo comunitario. Una hospitalidad que no persigue la anulación de la diferencia, sino, precisamente, su resguardo. Como sostiene Mónica Cragolini,

para que la hospitalidad exista, es necesario que en ella se dé también la hostilidad, hostilidad que mienta la radical extrañeza de la otredad, mantenida como tal extrañeza (y no homologada, homogeneizada o asimilada en los modos identificatorios de la modernidad) (2005: 19).

Finalmente, la tercera alteración gira en torno a cuál es la pregunta formulada por los *excéntricos*. Los *monstruos* interrogan la identidad, formulan una pregunta que pone en crisis la estabilidad de los relatos fundadores de las identidades primarias. Los *excéntricos* no cuestionan la identidad, sino la homogeneidad. Su definición intersticial orienta la pregunta hacia una reflexión sobre aquello que se comparte y aquello que señala la diferencia. Su carácter híbrido e intersticial promueve una pregunta sobre la

integración. Para pensar esta dimensión resulta necesario retomar el análisis de la construcción espacial y su relación con las figuras de la otredad.

En la dimensión espacial se plantea, de una manera más directa que en las analizadas hasta aquí, la problemática de la inclusión, de la exclusión y de la reclusión. Estas tres categorías se definen, principalmente, como categorías espaciales. Por lo tanto, es necesario pensar cómo se resuelve la diferencia entre la inclusión y la reclusión a través de la configuración del espacio. Éste, por otro lado, se define siempre en términos políticos. El espacio en estos textos filmicos se concibe como un territorio en disputa. Su rasgo definitorio es su valor como campo de batalla en el que tienen lugar los combates por el reconocimiento y las políticas de confinamiento y de reapropiación territorial.

En el primer período, el espacio se estructura de manera binaria. El eje que articula la construcción topográfica es la delimitación de dos dominios enfrentados: el ámbito de la otredad y el de la normalidad social. Por ello, las figuras de la demarcación constituyen el principio que regula la espacialidad. Estas figuras son las encargadas, en todas sus modalidades, de precisar la cercanía espacial y la distancia simbólica que se instaure entre estos dos dominios.

Al mismo tiempo, la efectividad de la estructura binaria también depende del recurso a distintas poéticas para caracterizar cada uno de estos lugares. Los espacios de los que proceden las figuras de la otredad se definen a través de la recuperación de las nociones espaciales y de los tópicos más notables de la *poética gótica*. De esta manera, se concibe una serie de moradas negras de las que surgen estos personajes representantes de la otredad radical. Los espacios en los que habitan retoman los rasgos centrales de los espacios góticos (su inclusión en la naturaleza, las anacronías, el arcaísmo, su irrupción sorpresiva, la dificultad de su visión, el aislamiento, la inclusión de áticos y maquetas).

El ámbito de la normalidad social, en cambio, se define en función de la noción de *comunidad*. Las comunidades de esta primera etapa se constituyen como universos cerrados. Se constituyen como *comunidades de mismidad* que deben cumplir con tres rasgos: ser distintivas, pequeñas y autosuficientes. Estos tres principios se basan en la exclusión de la diferencia, en la generación de un universo en el que resulte imposible la aceptación de algo exterior. La exclusión del otro, precisamente, es el acto violento sobre el que se funda el orden de la *comunidad*.

Por este motivo, el intento de inclusión llevado adelante por los *monstruos* se enfrenta con el repudio final de la *comunidad*. La convivencia es imposible y se ponen en acción un conjunto de procedimientos de exclusión (la prohibición, la separación y el rechazo). Sin embargo, la originalidad del planteo de estos films reside en sostener que la exclusión final, que conduce a la reclusión, es tanto forzada por los representantes comunitarios como elegida por los representantes de la otredad radical. La reclusión es el castigo impuesto por las normas sociales, pero es, también, la elección de los monstruos que deciden abandonar el intento de inclusión. Su reclusión es la entrada en una prisión y, al mismo tiempo, es la elección de un refugio en el que conservar la otredad que los define. La política de confinamiento implementada desde los espacios del poder es un mecanismo de defensa y resistencia al que recurren los propios monstruos en su afán de conservar su otredad fuera del ámbito corruptor de la normalidad social.

En el segundo período, la espacialidad y la otredad se relacionan en otros términos. En principio, puede señalarse que las categorías que permiten reflexionar sobre esta problemática no se estructuran en pares binarios. Ya no se propone un enfrentamiento entre las dimensiones de lo otro y de lo mismo. Los espacios se multiplican y se dividen en su interior. La proliferación espacial se relaciona con la necesidad de generar nuevos dominios en el interior de la cartografía social. La irrupción de territorios paraxiales e intersticiales depende de esta búsqueda topográfica.

La inclusión de los cuerpos en los márgenes del espacio social fue estudiada habitualmente a partir de las estrategias del poder. La colocación de los cuerpos en el interior de los confines de lo social suele analizarse mediante el estudio de los procesos de control y disciplinamiento. Desde este punto de vista, las tecnologías del poder se orientan al desarrollo de un sistema de normalización que permita conservar la asepsia del cuerpo sano de la sociedad.

Sin embargo, en los films de este segundo período, se recurre a una estrategia diversa. No se concibe la problemática de la inclusión de los cuerpos en el espacio social desde el punto de vista de las tecnologías del poder, sino desde los múltiples mecanismos de resistencia operados por los representantes de la otredad. Los films se construyen a partir de la valoración de la práctica de los excluidos.

Los *excéntricos* se agazapan en los contornos de la sociedad, esperando el instante de dar comienzo a su proceso de emancipación. Si la política espacial de la primera etapa se configura a partir del confinamiento, la segunda lo hace mediante la reapropiación

territorial. Los *excéntricos* gestan nuevos dominios desde los cuales resisten las avanzadas de los discursos de poder. La gestación de nuevos espacios y la reapropiación de ámbitos perdidos son las formas que adquiere, en estos textos, la lucha por el reconocimiento emprendida por estas figuras de la otredad.

Por este motivo, el desplazamiento que condensa las transformaciones en el interior del *corpus* es el que se dirige *de la reclusión a la inclusión*. Los primeros films hacen hincapié en la imposibilidad de las figuras de la otredad de incluirse en los márgenes de lo social. Los *monstruos*, representantes de la otredad radical, deben excluirse, y recluírse, para huir de la persecución de los integrantes de la normalidad social. Los *excéntricos*, figuras menos perturbadoras de la otredad, desarrollan mecanismos de resistencia que les permiten re-apropiarse de las superficies liminales de la sociedad. Su práctica subversiva abre una grieta en el cuerpo social. Y, en esa herida, instalan sus dominios.

**ANEXO**

**SINOPSIS**

## *Beetlejuice*

En una población rural en la década de 1980, los Maitland, un matrimonio joven, sufren un accidente automovilístico. Al retornar a su casa, descubren que ciertas cosas se modificaron. Comprenden que murieron en el accidente y se convirtieron en fantasmas. Sobre una mesa aparece un libro con instrucciones para los muertos recientes.

Poco tiempo después, llegan los nuevos propietarios de su casa. Se trata de una familia de neoyorquinos compuesta por un *yuppie*, Charles Deetz, su mujer Delia y su hija Lydia. A partir de aquí, los anteriores propietarios intentan expulsar a los nuevos habitantes. Sin embargo, no se lucen en su rol de fantasmas. Recurren a una burócrata de la muerte quien les explica que deben perfeccionar sus trucos. Y les advierte que no recurran a Beetlejuice, un bioexorcista que expulsa a los vivos, pero que ocasiona serios problemas.

Al mismo tiempo, los Deetz se dedican, con su decorador, Otho, a remodelar la casa. Lydia, que se lleva mal con su familia, es la única que puede ver a los fantasmas. Se acerca y establece una relación amigable con ellos. Sus padres no le creen cuando dice que la casa está habitada por fantasmas. Pero una noche, en la que reciben invitados, los fantasmas deciden asustarlos con un truco más perturbador. Sin embargo, el efecto es distinto al planeado. No sólo no logran asustarlos, sino que los neoyorquinos quieren hacer un parque de diversiones en el que los fantasmas sean la atracción principal.

Ante este fracaso deciden invocar a Beetlejuice. Allí confirman por qué les habían advertido de su peligro. Beetlejuice pone en riesgo la vida de los Deetz y los fantasmas deciden regresar al lugar en el que estaba recluso. Frente a esta situación, los Maitland piensan que es necesario aceptar la convivencia con los nuevos habitantes. Estos, por el contrario, persisten en la idea de explotar a los fantasmas como un recurso turístico. Desarrollan un plan con Otho para conseguir dominar a los Maitland. Estos comienzan a sufrir los efectos de este operativo y Lydia, preocupada, recurre a Beetlejuice para liberarlos. Beetlejuice desarticula el plan pero se apropia de la situación. Luego de una serie de aventuras, los Maitland logran dominarlo. En el epílogo del film, ambas familias conviven, aunque Lydia está con los fantasmas y no con sus padres. Beetlejuice, por su parte, está en la sala de espera de la muerte y continúa generando problemas.

## *Batman*

En Gotham City una familia sufre un robo. Mientras los delincuentes dividen su botín, aparece un hombre vestido como murciélago que los enfrenta y les pide que divulguen la noticia acerca de su existencia y su nombre: Batman. Un periodista, Knox, comienza una investigación sobre este personaje acompañado por una reportera gráfica: Vicky Vale. Ambos concurren a una fiesta a la que asisten las personalidades más influyentes de la ciudad. Allí conocen al excéntrico propietario de la mansión, Bruce Wayne. Entre éste y Vicky Vale surge una atracción inmediata. Sin embargo, él oculta que también es Batman.

Al mismo tiempo, el jefe de la mafia local, Carl Grissom, encomienda a uno de sus subalternos, Jack Napier, que realice un trabajo en una planta química. En realidad, se trata de una emboscada dado que Grissom quiere asesinarlo. Sin embargo, Batman acude esa noche a evitar el pretendido robo a la planta, pero genera un accidente en el que Jack Napier cae a un tanque con productos químicos. Aunque lo dan por muerto, Napier sobrevive. Se somete a una cirugía, pero le queda un rostro desfigurado en el que sobresale una risa fijada en su expresión. A partir de ahí surge su nueva personalidad: Joker. Luego de matar a Grissom, se convierte en el líder de la mafia. Se propone dos objetivos: destruir a Batman y vengar su apariencia deformando los rostros de los ciudadanos de Gotham City. Sus múltiples intentos son obstaculizados por Batman.

A Vicky Vale le sorprenden las reacciones inesperadas de Bruce Wayne, sus escapes inexplicables. Una noche, Alfred, el mayordomo de Bruce, la conduce al escondite de Batman y le revela el misterio.

Joker juega su plan más pretencioso: anuncia por televisión que piensa repartir una gran fortuna en las calles de Gotham City esa noche. Ese será el contexto para el enfrentamiento final con Batman. Sin embargo, oculta que su objetivo también es matar a los habitantes de la ciudad. Batman desbarata el plan. No sólo evita que los ciudadanos sean asesinados, sino que comprende, al escuchar una frase pronunciada por Joker que éste es el asesino de sus padres. Una analepsis permite asistir al asesinato de los padres de Bruce durante su infancia. Bruce fue testigo del crimen y escuchó la misma frase pronunciada por el asesino. Los dos se enfrentan, finalmente, en la catedral gótica de la ciudad. Batman vence a Joker, que muere en un accidente. Conserva el amor de Vicky Vale y se convierte en el héroe protector de la ciudad.

### *El joven manos de tijera*

Una abuela le cuenta a su nieta la historia de la nieve. Dice que todo comenzó en la mansión que está en la colina que rodea la ciudad. Allí vivía un inventor que creó un hombre. En este momento se introduce una analepsis en el relato acompañada por la voz off de la abuela.

En el pasado, en la pequeña comunidad, Peg Boggs vende productos de belleza a sus vecinas. Ante los pobres resultados, decide visitar la mansión de la colina. Allí, conoce a Edward, un joven creado por un inventor. Dado que su creador murió antes de concluirlo, Edward no tiene manos, sino tijeras. Peg, conmovida, decide llevarlo a su casa.

Edward vive con Peg y su familia: su marido Bill, su hijo Kevin y su hija Kim, de la que se enamora. Edward comienza un proceso de asimilación, tanto a la vida familiar como a la dinámica comunitaria. Dedicar parte de su tiempo a producir esculturas con árboles, a cortar el pelo a las mascotas y también a las vecinas. A medida que se produce esta asimilación, el relato introduce tres breves analepsis que permiten reconstruir el proceso de gestación de Edward (la decisión de inventarlo; su educación y la muerte del inventor).

A pesar de la facilidad inicial de su inclusión en la comunidad, pronto comienzan los problemas. Las trabas burocráticas frustran su deseo de tener una peluquería; sufre el acoso de Joyce, una vecina que, al sentirse rechazada, sostiene que fue él quien intentó abusarla; y finalmente, accede a un pedido de Jim, el novio de Kim: robar la casa de sus padres. Edward es detenido durante el robo y protege la identidad de los planificadores. Esto produce un cambio negativo de la opinión pública.

En la noche de Navidad, se produce una serie de confusiones. Mientras Edward hace una escultura con un bloque de hielo, Kim, que se siente atraída por él, se accidenta con sus tijeras. Esto hace que la comunidad acentúe la idea de peligro. Ante la persecución de los habitantes de la comunidad, Edward se refugia en su mansión. Allí se dirige Jim con la intención de matarlo. En el enfrentamiento, Edward protege a Kim y mata a su oponente. Kim le declara su amor, pero ambos comprenden que deben despedirse. Kim finge la muerte de Edward ante la multitud reunida.

En el retorno al presente de la narración, Kim, ahora anciana, continúa su relato. Ella cree que Edward aún vive porque antes de su llegada no nevaba en la ciudad. Una imagen de Edward esculpiendo en el presente un cubo de hielo concluye el relato.



## *Batman vuelve*

En una familia acomodada de Gotham City nace un bebé con aletas en lugar de manos. Sus padres deciden tirarlo a las alcantarillas. Treinta y tres años después, el niño se transformó en Penguin, el líder de una organización criminal que actúa desde los canales de la ciudad. Ésta tiene un habitante poderoso: el corrupto empresario Max Shreck. Su secretaria, Selina Kyle, descubre accidentalmente uno de sus planes y su jefe la asesina. Selina es revivida por los gatos y se convierte en Catwoman. Simultáneamente, Penguin chantajea a Shreck: a cambio de conservar ciertos secretos, exige ayuda para averiguar quienes son sus padres. Shreck cumple con este pedido, aunque oculta el objetivo de convertir a Penguin en el nuevo alcalde para tener más poder. El reclamo de Penguin también es un engaño, en realidad busca los datos de los primogénitos de la ciudad para vengar en ellos el abandono de sus padres. Sin embargo, lo seduce el plan de Shreck de ser alcalde. Para conseguir el cargo, desata una ola de violencia que compromete al alcalde.

Frente al caos, Batman intenta restaurar el orden. Lo hace como héroe y como ciudadano. En su doble rol conoce a Selina y a Catwoman. Entre ambos surge una atracción aunque cada uno desconoce la ambigüedad del otro. Si en sus identidades civiles surge un vínculo afectivo, sus identidades animales los enfrentan. Luego de una primera pelea, Catwoman decide vengarse de Batman y se suma al plan organizado por Shreck y Penguin.

Los planes políticos de Penguin, sin embargo, son interrumpidos por Batman. Ante este fracaso, Penguin se refugia en las alcantarillas y retoma su plan para asesinar a los primogénitos. Piensa hacerlo la noche en la que Shreck brinda una fiesta. En esta, se encuentran Bruce y Selina. En un diálogo se devela el desdoblamiento de cada uno. Allí, irrumpe Penguin para explicar que en ese momento los primogénitos de la ciudad están siendo secuestrados. Secuestra a Max Shreck con la intención de asesinarlo.

Batman logra desbaratar el plan de Penguin y se enfrenta con este, quien resulta gravemente herido. Al mismo tiempo, Selina va al escondite donde Penguin tiene su centro de operaciones para matar a Shreck. Batman intenta convencerla de que es mejor entregarlo a la policía y le ofrece una vida en común. Selina no puede aceptar ese falso final feliz. Mata a Max Shreck y se evade. Penguin, que había quedado herido, finalmente muere. Bruce Wayne pasea en su auto por las calles de Gotham City. Sobre el cielo de Gotham City se recorta la figura de Catwoman.

## *Ed Wood*

A mediados de la década del cincuenta, en Los Angeles, una compañía teatral estrena una obra en un pequeño teatro de la periferia. El poco público presente no parece disfrutar de la representación y las reseñas son demoledoras. A pesar de esto, su director, Ed Wood, no se desanima. Decide alentar a su equipo, en el que participa Dolores Füller, su pareja. En su trabajo, en un estudio cine, Wood se entera que una pequeña compañía productora realizará un film sobre el caso de un hombre que decidió cambiarse el sexo. Wood cree que es un proyecto ideal para él, dado que desde su infancia siente fascinación por el uso de ropa femenina. Contacta al productor, pero es rechazado por su inexperiencia en el universo cinematográfico.

Accidentalmente, conoce a Bela Lugosi, quien se halla involuntariamente retirado. A Wood se le ocurre proponerlo como parte del elenco, para convencer al productor. Consigue su objetivo y se lleva adelante el rodaje de *Glen or Glenda*, en el que Wood también es protagonista. El rodaje propicia que le confiese su predilección a su novia. Ésta se siente confundida, pero continúan la relación.

Una vez concluido el rodaje, Wood se enfrenta a nuevos fracasos: el film no se estrena en Los Angeles y es rechazado por otras compañías productoras. Sin embargo, persevera en su intención de ser director de cine. Forma un equipo de rodaje con el que lleva a cabo un nuevo film, *Bride of the Monster*. La realización es dificultosa debido a la ausencia de inversionistas. A pesar de esto, el proceso acentúa los vínculos personales entre los miembros del equipo, en especial la amistad entre Wood y Lugosi. La conclusión del rodaje coincide con la separación de Wood y Dolores. Lugosi debe ser internado por sus adicciones. En la clínica, Wood conoce a su próxima pareja, Kathy, quien acepta sus preferencias. El estreno del film también provoca opiniones negativas. La muerte de Bela Lugosi coincide con el comienzo del rodaje de *Plan 9 from Outer Space*. Wood cree que es su oportunidad de realizar un film de manera independiente. Recurre a una Iglesia evangélica para conseguir el dinero necesario. Durante la filmación, los miembros de la Iglesia deciden interferir con la realización. Ante esto, Wood recurre al único recurso que lo tranquiliza: vestir ropas femeninas. La reacción hostil de los evangelistas promueve que Wood huya a un bar. Allí, se encuentra con Orson Welles, quien le dice que sólo vale la pena luchar por los propios sueños, no por los de los demás. Wood regresa al set y concluye el rodaje de acuerdo con su criterio. La película es un gran éxito en su estreno y Wood le pide casamiento a Kathy.

### *¡Marcianos al ataque!*

En una granja en Kentucky algunos vecinos de una población rural asisten desconcertados a la visión de una manada de vacas corriendo incendiadas. A la mañana siguiente, el Presidente de Estados Unidos discute en Washington con sus asesores las medidas que se deben tomar ante la inminencia de una invasión marciana, dado que se registran imágenes de las naves espaciales. Al mismo tiempo, en Las Vegas, un ex boxeador, Byron Williams, que se emplea en un casino, arregla los detalles de su viaje del día próximo para visitar a su familia en Washington. También en Las Vegas vive el matrimonio conformado por Barbara y Art Land, una ex alcohólica y un empresario inescrupuloso. En Nueva York, se entera de estas noticias una pareja de conductores televisivos. Finalmente, en Kansas, la humilde familia Norris incluye a la abuela, los padres y los dos hijos.

A pesar de los pronósticos optimistas acerca de la motivación de la llegada de los marcianos, éstos sólo manifiestan una actitud destructiva. Incendian el Congreso y asesinan a gran parte de los personajes: Art Land muere en Las Vegas, la mujer del Presidente es asesinada en la Casa Blanca, también algunos de sus asesores militares, uno de los hermanos de Kansas muere en combate y sus padres son arrasados por los marcianos. Los conductores televisivos también mueren.

Los recursos emprendidos para enfrentar a los invasores fracasan sistemáticamente. Ni las armas nucleares ni los discursos pacifistas tienen ningún efecto. El planeta entero parece perdido. Sin embargo, en el asilo de Kansas en el que vive, la abuela Norris escucha música *country*. Los marcianos mueren al escucharla. Sus cerebros explotan ante esta manifestación de la cultura popular. El joven Norris emprende un recorrido por las calles propagando esta música. De esta manera, los marcianos son vencidos.

En las ciudades en ruinas, sólo algunos humanos sobreviven a la invasión: la hija del Presidente; el joven Norris y su abuela; la alcohólica recuperada, Barbara Land; el ex boxeador, Byron Williams, su mujer y sus hijos.

## *La leyenda del jinete sin cabeza*

En 1799, en la ciudad de Nueva York, el agente Ichabod Crane intenta convencer a las autoridades judiciales de la importancia de emplear procedimientos científicos. Su defensa de la racionalidad se enfrenta con el sistema de castigos vigente. Su actitud desafiante molesta a sus superiores, quienes lo envían a resolver una serie de crímenes ocurridos en una aldea de inmigrantes holandeses: Sleepy Hollow. Allí, tres de sus habitantes aparecieron asesinados y sus cabezas cortadas y desaparecidas.

Crane llega a Sleepy Hollow con la intención de apelar a la razón y la ciencia para encontrar al criminal. En el pueblo, los habitantes creen que el asesino es el fantasma de un mercenario alemán que había combatido a favor de Inglaterra en la Guerra de la Independencia. Aseguran que a su cuerpo, enterrado en el bosque, le fue arrancada su cabeza y que no dejará de matar hasta que ésta le sea restituida. Crane se opone a esta interpretación y asegura que el culpable debe ser un humano.

En la aldea, conoce a sus miembros más destacados: el juez, el médico, el pastor y Balthus Van Tassel, el hombre más rico de la aldea. En su casa se hospeda el agente, quien se enamora de la hija de este empresario, Katrina Von Tassel. Crane sostiene que los crímenes ocultan una conspiración y sospecha de sus miembros más poderosos, en particular de Balthus Van Tassel.

Un acontecimiento inesperado le ocurre a Crane: él mismo es testigo de un crimen del jinete sin cabeza. La visión de este hecho desafía todas sus certezas. Los delirios sufridos tras esta experiencia permiten asistir a la revelación del origen de su repudio a las explicaciones mágico-religiosas: su madre, practicante de la magia blanca, fue asesinada por su marido acusada de ser una hechicera. Crane fue testigo de la barbarie de esta muerte y desde allí se opone al dogmatismo irracionalista de la religión.

Luego del incremento de las muertes, que incluye a los depositarios de sus sospechas, Crane cree que la responsable es Katrina. Cree que el motivo era asesinar a quienes podían interferir con las posesiones de su padre y con su propia herencia. Desilusionado, decide regresar a Nueva York. Una vez en el carruaje comprende que Katrina no fue la culpable, sino su madrastra, Lady Von Tassel. Regresa a tiempo para evitar que ésta logre que el jinete mate a Katrina. Finalmente, Crane entiende que la madrastra de Katrina manejaba al jinete porque poseía su cabeza. Crane salva a Katrina, restituye la cabeza al jinete y éste se dirige a su tumba con Lady Tassel. Crane y Katrina llegan a Nueva York en el comienzo del 1800.

### *El cadáver de la novia*

Hacia fines del siglo XIX dos familias londinenses arreglan el matrimonio de sus hijos. Los Van Dort son unos comerciantes enriquecidos recientemente. El matrimonio de su hijo Victor con Victoria Everglot implica la entrada a la aristocracia. Los Everglot, unos aristócratas empobrecidos, depositan en la boda la posibilidad de recuperar el bienestar económico perdido. Los jóvenes se conocen durante el ensayo de la boda y se enamoran. Sin embargo, el ensayo es un fracaso por la torpeza de Victor.

Dispuesto a mejorar, decide practicar sus votos en el bosque. Accidentalmente, toma lo que cree una rama y finge que es el dedo de Victoria. Le pregunta si quiere ser su mujer. La rama comienza a moverse. Debajo de las hojas se encontraba un viejo cementerio y la rama era la mano de una muerta: Emily. Ésta se levanta de su tumba y persigue a Victor. Lo conduce a la Tierra de los Muertos. Allí, los muertos le explican la historia de Emily: se enamoró de un joven misterioso, pero sus padres se opusieron a la boda. Decidió huir con su enamorado. Cuando su pretendiente llegó al bosque, en lugar de huir con ella, la mató y escapó con su dinero. A partir de allí, Emily esperaba que llegara un novio para rescatarla de su espera interminable. Por eso la llaman la novia cadáver. Victor se compadece de la situación, pero quiere regresar a la Tierra de los Vivos para su boda del día siguiente. Durante su ausencia, los Everglot deciden que la boda se lleve a cabo y lo reemplazan por el misterioso *Lord Barkis*.

En la Tierra de los Muertos, Emily descubre que su matrimonio con Victor no es válido, porque él no está muerto. Victor, que se había enterado del casamiento de Victoria con Lord Barkis a través del cochero de sus padres, que acababa de morir, decide casarse con Emily. Para hacerlo, debe morir. La ceremonia se tiene que llevar a cabo en la Tierra de los Vivos. En ese momento, Victoria se está casando con Lord Barkis.

Los muertos ascienden a la Tierra de los Vivos. Luego del terror ocasionado por su presencia, los habitantes comprenden que se trata de sus seres queridos. Reconciliados, asisten a la Iglesia. En el momento de aceptar el matrimonio, Emily entiende que no puede casarse con un hombre que ama a otra mujer y que es amado por ésta. Decide dejar que los dos amantes estén juntos. Sin embargo, Lord Barkis irrumpe reclamando la posesión de Victoria. Allí, Emily se asombra al ver que este hombre es el mismo que la asesinó años antes. Lord Barkis muere al beber el vino envenenado que iba a tomar Victor. Victor y Victoria se casan. La maldición que retenía a Emily desaparece y su cuerpo se convierte en un manojito de mariposas que se funden con la naturaleza.

**ANEXO**

**FICHAS**

**TÉCNICAS**

*Beetlejuice (Beetlejuice, 1988)*

Producción: Warner & Geffen Films. Director: Tim Burton. Guión: Michael MacDowell, Warren Skaaren. Argumento: Larry Wilson, Michael MacDowell. Productores: Richard Hashimoto, Michael Bender, Larry Wilson. Música: Danny Elfman. Fotografía: Thomas E. Ackerman. Diseño de vestuario: Aggie Guerard Rogers. Diseño de producción: Bo Welch. Montaje: Jane Kurson. Efectos especiales: Joe Day, Elmer Hut, William Lee. Supervisor de efectos especiales: Alan Munro. Maquillaje: Ve Neill, Steve LaPorte. Elenco principal: Michael Keaton (Beetlejuice), Alec Baldwin (Adam Maitland), Geena Davis (Barbara Maitland), Winona Ryder (Lydia Deetz), Jeffrey Jones (Charles Deetz), Catherine O'Hara (Delia Deetz), Glen Sadix (Otho), Rachel Mittelman (Jane), Sylvia Sydney (Juno).

*Batman (Batman, 1989)*

Producción: Warner Bros. Director: Tim Burton. Guión: Sam Hamm, Warren Skaaren, según el personaje original de DC Comics, creado por Bob Kane y Bill Finger. Argumento: Sam Hamm. Productores: Jon Peters, Peter Guber. Coproductor: Chris Kenny. Productores ejecutivos: Benjamin Milniker, Michael E. Uslan. Música: Danny Elfman, Prince. Fotografía: Roger Pratt. Montaje: Ray Lovejoy. Diseño de vestuario: Linda Henrickson, Bob Ringwood. Diseño de producción: Anton Furst. Asesor: Bob Kane. Elenco principal: Michael Keaton (Batman/Bruce Wayne), Jack Nicholson (The Joker/Jack Napier), Kim Basinger (Vicky Vale), Michael Gough (Alfred), Pat Hingle (Gordon), Jerry Hall (Alicia), Billy Dee Williams (Harvey Dent), Jack Palance (Carl Grissom).

*El joven manos de tijera (Edward Scissorhands, 1990)*

Producción: Twentieth Century Fox. Director: Tim Burton. Guión: Caroline Thompson. Argumento: Tim Burton, Caroline Thompson. Producción: Tim Burton, Denise Di Novi. Productor ejecutivo: Richard Hashimoto. Productor asociado: Caroline Thompson. Música: Danny Elfman. Fotografía: Stefan Czapsky. Diseño de vestuario:

Colleen Atwood. Diseño de producción: Bo Welch. Montaje: Richard Halsey. Efectos especiales y maquillaje de Edward: Stan Winston. Elenco principal: Johnny Depp (Edward), Winona Ryder (Kim Boggs), Diane Weist (Peg Boggs), Alan Arkin (Bill Boggs), Vincent Price (The Inventor), Anthony Michael Hall (Jim), Conchata Ferrell (Helen), Kathy Baker (Joyce).

*Batman vuelve (Batman Returns, 1992)*

Producción: Warner Bros. Director: Tim Burton. Guión: Daniel Waters. Argumento: Daniel Waters, Sam Hamm. Producción: Tim Burton, Denise Di Novi. Coproductor: Larry Franco. Jefe de producción y productor asociado: Ian Bryce. Productores ejecutivos: Jon Peters, Peter Guber, Benjamin Melniker, Michael E. Uslan. Música: Danny Elfman. Fotografía: Stefan Czapsky. Montaje: Chris Lebenzon. Dirección artística: Rick Heinrichs. Diseño de producción: Bo Welch. Diseño de vestuario: Bob Ringwood, Mary Vogt. Elenco principal: Michael Keaton (Batman/Bruce Wayne), Danny De Vito (Penguin), Michelle Pfeiffer (Catwoman/Selina Kyle), Christopher Walken (Max Shreck), Michael Gough (Alfred), Paul Reubens (padre de Penguin), Pat Hingle (Gordon).

*Ed Wood (Ed Wood, 1994)*

Producción: Touchstone Pictures. Director: Tim Burton. Guión: Scott Alexander, Larry Karaszewski, a partir del libro *Nightmare of Ectasy*, de Rudolph Grey. Productores: Tim Burton, Denise Di Novi. Coproductor: Michael Flynn. Productor ejecutivo: Michael Lehmann. Música: Howard Shore. Fotografía: Stefan Czapsky. Diseño de vestuario: Colleen Atwood. Diseño de producción: Tom Duffield. Montaje: Chris Lebenzon. Maquillaje: Ve Neill. Elenco principal: Johnny Depp (Ed Wood), Martin Landau (Bela Lugosi), Sarah Jessica Parker (Dolores Fuller), Patricia Arquette (Kathy O'Hara), Jeffrey Jones (Criswell), Bill Murray (Bunny Breckinridge), Vincent D'Onofrio (Orson Welles), Lisa Marie (Vampira), George Steele (Tor Jonson), Juliet Landau (Loretta King), Max Casella (Paul Marco), Mike Starr (George Weiss).



*¡Marcianos al ataque! (Mars Attacks!, 1996)*

Producción: Warner Bros. Director: Tim Burton. Guión: Jonathan Gems, Tim Burton. Productores: Tim Burton, Larry Franco. Productores asociados: Paul Deason, Mark S. Miller. Música: Danny Elfman. Fotografía: Peter Suschitzky. Diseño de vestuario: Colleen Atwood. Diseño de producción: Win Thomas. Montaje: Chris Lebenzon. Efectos especiales: Tom Pank, Loue Lantieri, Dan Osello, Brian Tipton, Tom Tokunaga. Elenco principal: Jack Nicholson (Presidente Dale/Art Land), Glen Close (Marsha Dale), Annette Bening (Barbara Land), Pierce Brosnan (Donald Kessler), Danny De Vito (Rude Glambert), Martin Short (Jerry Ross), Lisa Marie (marciana), Michael J. Fox (Jason Stone), Sarah Jessica Parker (Nathalie Lake), Rod Steiger (Decker), Natalie Portman (Taffy Dale), Sylvia Sydney (Norris), Lukas Hass (Richie Norris), Jack Black (Billy Glenn Norris), Tom Jones (Tom Jones), Jim Brown (Byron Williams), Paul Winfield (Casey), Pam Grier (Louise Williams).

*La leyenda del jinete sin cabeza (Sleepy Hollow, 1999)*

Producción: Paramount Pictures. Director: Tim Burton. Guión: Andrew Kevin Walter, a partir del relato de Washington Irving *La leyenda de Sleepy Hollow*. Productores: Scott Rudin, Adam Schroeder. Productores ejecutivos: Larry Franco, Francis Coppola. Coproductor: Kevin Yagher. Fotografía: Emmanuel Lubezki. Diseño de producción: Rick Heinrichs. Diseño de vestuario: Colleen Atwood. Efectos especiales: Kevin Yagher. Efectos visuales: Industrial Light & Magic. Música: Danny Elfman. Montaje: Chris Lebenzon. Elenco principal: Johnny Depp (Ichabod Crane), Cristina Ricci (Katrina Von Tassel), Miranda Richardson (Lady Von Tassel), Michael Gambon (Baltus Von Tassel), Richard Griffiths (Philips), Michael Gough (Handerbrook), Ian McDiarmind (Lancaster), Jeffrey Jones (Steenwyck), Casper Van Dien (Brom Van Brunt), Christopher Walken (jinete), Marck Pickering (Masbath), Lisa Marie (Madre de Ichabod).

*El cadáver de la novia (Corpse Bride, 2005)*

Producción: Warner Bros. Directores: Tim Burton, Mike Jhonson. Guión: Caroline Thompson, John August, Pamela Pettler. Argumento: Tim Burton, Carlos Grangel. Productores: Tim Burton, Allison Abatte. Productores ejecutivos: Jeffrey Auerbach, Joe Ranft. Productores asociados: Derek Frey, Tracy Shaw. Fotografía: Pete Kozachik. Diseño de producción: Alex McDowell. Diseño artístico: Nelson Lowry. Música: Danny Elfman. Montaje: Chris Lebenzon, Jonathan Lucas. Elenco principal (voces): Johnny Depp (Victor Van Dort), Helena Bonham Carter (Corpse Bride), Emily Watson (Victoria Everglot), Tracey Ullman (Nell Van Dort/Hildegarde), Paul Whitehouse (William Van Dort/Mayhew/Paul The Head Walter), Albert Finney (Finis Everglot), Richard E. Grant (Barkis Bittern), Christopher Lee (Galswells), Michael Gough (Elder Gutknecht).

# BIBLIOGRAFÍA

## *Otredad*

Bauman, Zygmunt (2006). *En busca de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción: Mirta Rosenberg.

(2005a). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Buenos Aires: Siglo veintiuno. Traducción: Jesús Alborés.

(2005b). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción: Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide Squirru.

(2004). *Ética posmoderna*. Buenos Aires: Siglo veintiuno. Traducción: Bertha Ruiz de la Concha.

Bhabha, Homi K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial. Traducción: César Aira.

Calabrese, Omar (1987). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra. Traducción: Anna Giordano.

Cortés, José Miguel (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.

Critchley, Simon (2004). "Introducción a Levinas". En Levinas, Emmanuel, *Difícil libertad. Ensayos sobre el judaísmo*. Buenos Aires: Lilmod. Traducción: Nilda Prados.

Deleuze, Gilles (1994). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós. Traducción: Irene Agoff.

Derrida, Jacques (2006). *La hospitalidad*. Buenos Aires: De la Flor. Traducción: Mirta Segoviano

(2005). "Adiós". En *Cada vez única, el fin del mundo*. Valencia: Pre-textos. Traducción: Manuel Arranz.

(2003). *De la gramatología*. México: Siglo veintiuno. Traducción: Oscar del Barco y Conrado Ceretti.

(1997). *El monolingüismo del otro. O la prótesis del origen*. Buenos Aires: Manantial. Traducción: Horacio Pons.

(1994). "Circonfesión". En *Jacques Derrida*. Madrid: Cátedra. Traducción: María Luisa Rodríguez Tapia.

(1989a). "Violencia y metafísica". En *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos. Traducción: Patricio Peñalver Gómez.

(1989b). "La retirada de la metáfora". En *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós. Traducción: Patricio Peñalver Gómez.

(1989c). "Envío". En *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós. Traducción: Patricio Peñalver Gómez.

Dufourmantelle, Anne (2006). "Invitación". En Jacques Derrida, *La hospitalidad*. Buenos Aires: De la Flor. Traducción: Mirta Segoviano.

Enaudeau, Corinne (2006). *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós. Traducción: Jorge Piatigorsky.

Fanon, Frantz (2007). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción: Julieta Campos.

Foucault, Michel (2007). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción: Horacio Pons.

(1996). *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Caronte.  
Traducción: Julia Varela y Fernández Álvarez-Uría.

Girard, René (1998). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama. Traducción:  
Joaquín Jordá.

Goldschmidt, Marc (2004). *Jacques Derrida, una introducción*. Buenos Aires: Nueva  
Visión. Traducción: Emilio Bernini.

Jerome Cohen, Jeffrey (1996). *Monster theory*. Minneapolis: University of Minnesota  
Press.

Levinas, Emmanuel (2005). *Difícil libertad. Ensayos sobre el judaísmo*. Buenos Aires:  
Lilmod. Traducción: Nilda Prados.

(2003). *Humanismo del otro hombre*. México: Siglo veintiuno.  
Traducción: Daniel Enrique Guillot.

(2002). *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Valencia:  
Pre-textos. Traducción: Antonio Pintor Ramos.

(2001). *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Valencia:  
Pre-textos. Traducción: Saúl Kaminer.

(1993). *El tiempo y el otro*. Barcelona: Paidós. Traducción: José  
Luis Pardo Torío.

(1977). *Totalidad e infinito. Ensayos sobre la exterioridad*.  
Salamanca: Sígueme. Traducción: Daniel Enrique Guillot.

Owens, Craig (1985). "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo". En  
*La posmodernidad*. Hal Foster (comp.). Barcelona: Kairós. Traducción: Jordi Fibla.

Said, Edward W. (2004). *Orientalismo*. Barcelona: De Bolsillo. Traducción: María Luisa Fuentes.

(1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama. Traducción: Nora Catelli.

Žižek, Slavoj (1994). *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva Visión. Traducción: Horacio Pons.

### ***Discurso cinematográfico***

Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós. Traducción de Carlos Roche Suárez.

Assayas, Olivier (2003). “¡Cuántos autores, cuántos autores! Sobre una política”. En *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Antoine de Baecque (comp.). Barcelona: Paidós. Traducción: Mariana Miracle.

Astruc, Alexandre (2003). “Cuando un hombre...”. En *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Antoine de Baecque (comp.). Barcelona: Paidós. Traducción: Mariana Miracle.

Aumont, Jacques, Michel Marie (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La marca. Traducción: Victor Goldstein y Marina Malfé.

Barthes, Roland (1980). “Introducción al análisis estructural del relato”. En Barthes, Roland y otros. *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Paidós. Traducción: Helena Casilmiglia.

Bazin, André (2000). “La política de los autores”. En *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, núm. 1, Buenos Aires. Traducción: Fernando La Valle.

Belluscio, Marta (1999). *Vestir a las estrellas. La moda en el cine*. Barcelona: Ediciones b. Traducción: Pedro Barbadillo.

Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós. Traducción: Pilar Vázquez Mota.

Bradley, Doug (1998). *Monstruos sagrados. Grandes actores y sus caracterizaciones en la historia del cine de terror*. Madrid: Nuer. Traducción: Eusebio Arias.

Burch, Noel (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra. Traducción: Antonio López Ruiz.

Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica. Traducción: Teófilo de Lozoya.

Comolli, Jean-Louis (2003). "Veinte años después. El cine norteamericano, sus autores y nuestra política al respecto. Una mesa redonda". En *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Antoine de Baecque (comp.). Barcelona: Paidós. Traducción: Mariana Miracle.

De Baecque, Antoine (2003). "Prólogo". En *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Antoine de Baecque (comp.). Barcelona: Paidós. Traducción: Mariana Miracle.

García Jiménez, Jesús (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.

Gaudreault, André, Francois José (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós. Traducción: Nuria Pujol.

Genette, Gérard (2004). *Metalepsis*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Luciano Padilla López.

(1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen. Traducción: Carlos Manzano.



Godard, Jean-Luc (2003). "Bergmanorama". En *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Antoine de Baecque (comp.). Barcelona: Paidós. Traducción: Mariana Miracle.

Heath, Stephen (1981). *Questions of cinema*. Bloomington: Indiana Univ. Press.

Jousse, Thierry (2003). "Política del cine, discreción de los autores". En *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Antoine de Baecque (comp.). Barcelona: Paidós. Traducción: Mariana Miracle.

Maingueneau, Dominique (2008). *Términos clave del análisis del discurso*. Buenos Aires: Nueva Visión. Traducción: Paula Mahler.

Mardore, Michel (2003). "Veinte años después. El cine norteamericano, sus autores y nuestra política al respecto. Una mesa redonda". En *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Antoine de Baecque (comp.). Barcelona: Paidós. Traducción: Mariana Miracle.

Metz, Christian (2002). "Observaciones para una fenomenología de lo narrativo". En *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós. Traducción: Carlos Roche.

Nadoolman, Deborah (2003). *Diseño de vestuario*. Barcelona: Océano. Traducción: Gonzalo Pavés.

Oudart, Jean-Pierre (2005). "La sutura". En *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Antoine de Baecque (comp.). Barcelona: Paidós. Traducción: Mariana Miracle.

Ribes, Josep Prósper (2004). *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Rivette, Jacques (2003). "Carta sobre Rossellini". En *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Antoine de Baecque (comp.). Barcelona: Paidós. Traducción: Mariana Miracle.

Rohmer, Eric (2003). "Los maestros de la aventura" y "Eric Rohmer le responde a Barthélemy Amengual". En *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Antoine de Baecque (comp.). Barcelona: Paidós. Traducción: Mariana Miracle.

Rossi, María José (2007). *El cine como texto. Hacia una hermenéutica de la imagen-movimiento*. Buenos Aires: Topía.

Squicciarino, Nicola (1990). *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Cátedra. Traducción: Enrique Tandeter.

Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman- Lewis (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós. Traducción: José Pavía Cogollos.

Truffaut, François (2003). "Pasión por Fritz Lang" y "Abel Gance, desorden y genio". En *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Antoine de Baecque (comp.). Barcelona: Paidós. Traducción: Mariana Miracle.

(1988). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza. Traducción: Ramón Redondo.

Zunzunegui, Santos (1998). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

(1994). *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.

### **Tim Burton**

Arza, Marcos (2004). *Tim Burton*. Madrid: Cátedra.

Casas, Quim (1996). *Batman/Duelo al sol*. Barcelona: Dirigido Por.

Cuéllar Alejandro, Carlos (2001). *Sleepy Hollow. El goce infantil de lo sobrenatural*. Valencia: de la Mirada.

Fernández Valenti, Tomás (1997a). "Estudio Tim Burton: Explorando otros mundos, I parte". En *Dirigido Por...*, núm. 254, Madrid.

(1997b). "Estudio Tim Burton: Explorando otros mundos, II parte". En *Dirigido Por...*, núm. 255, Madrid.

García, Isabel (1998). *Tim Burton, el universo insólito*. Valencia: Midons.

Hanke, Ken (2000). *Tim Burton: Unauthorized Biography of the Filmmaker*. Los Ángeles: Renaissance.

Merschmann, Helmut (1999). *Tim Burton: The Life and Films of a Visionary Filmmaker*. Londres: Titan Books.

Riambau, Esteve (1998). *Pulp Fiction/ Ed Wood*. Barcelona: Dirigido Por.

Rodríguez, Hilario (2006). *Tim Burton*. Toledo: Ediciones JC.

Salisbury, Mark (1995). *Tim Burton por Tim Burton*. Barcelona: Alba. Traducción: Manu Berástegui y Javier Lago.

Sánchez Navarro, Jordi (2000). *Tim Burton. Cuentos en sombras*. Barcelona: Glénat.

#### *Autor*

Bennington, Geoffrey y Jacques Derrida (1994). *Jacques Derrida*. Madrid: Cátedra. Traducción: María Luisa Rodríguez Tapia.

Bourdieu, Pierre (2002). "Campo intelectual y proyecto creador". En *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor. Traducción: Alberto de Ezscurdia.

Derrida, Jacques (1988). "Firma, acontecimiento, contexto". En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. Traducción: Carmen González Marín.

Foucault, Michel (1984). "¿Qué es un autor?". En *Conjetural*, núm. 4, Buenos Aires. Traducción: Fabio Marulanda.

Panesi, Jorge (2000). *Críticas*. Buenos Aires: Norma.

### ***Fantástico, expresionismo, poética gótica***

Aumont, Jacques (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós. Traducción: Antonio López Ruiz.

Barthes, Roland (2003). "Marcianos". En *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo veintiuno. Traducción: Héctor Schmucler.

De Micheli, Mario (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza. Traducción: Ángel Sánchez Gijón.

Eisner, Lotte H (1955). *La pantalla diabólica. Panorama del cine alemán. Influencia de Max Reinhardt y del expresionismo*. Buenos Aires: Losange. Traducción: E. M. Vázquez.

Grodecki, Louis (1977). *Arquitectura gótica*. Madrid: Aguilar. Traducción: Genoveva Dieterich.

Gubern, Román y Joan Prat Carós (1979). *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets.

Gubern, Román (2002). "La razón y los monstruos". En *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.

Hadjinicolaou, Nicos (1986). *Historia del arte y lucha de clases*. México: Siglo XXI. Traducción: Laura Malosetti.

Huysen, Andreas (2006). "La búsqueda de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años setenta". En *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Traducción: Pablo Gianera.

Jackson, Rosemary (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos. Traducción: Cecilia Absatz.

Jameson, Frederic (1999). "El posmodernismo y la sociedad de consumo". En *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial. Traducción: Horacio Pons.

(1991). "El posmodernismo y el pasado". En *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi. Traducción: Esther Pérez.

Kracauer, Siegfried (2002). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós. Traducción: Héctor Grossi.

Link, Daniel (1994). *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires: La Marca.

Losilla, Carlos (1993). *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona: Paidós.

Manguel, Alberto (2005). *La novia de Frankenstein*. Barcelona: Gedisa.

Manguel, Alberto (2003). "La literatura fantástica argentina". En *Antología de la literatura fantástica argentina*. VV. AA. Buenos Aires: Kapelusz.

McConnell, Frank (1977). *El cine y la imaginación romántica*. Barcelona: Gustavo Gili.  
Traducción: Ramón Font.

Negroni, María (1999). *Museo negro*. Buenos Aires: Norma.

Pareyson, Luigi (1988). *Estetica. Teoria della formatività*. Milán: Bompiani.

Pehnt, Wolfgang (1975). *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili.  
Traducción: Fernando Galiano.

Recht, Roland (1986). *El gótico*. Madrid: Alianza. Traducción: Ramón Rocabayera.

Roas, David (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco.

Sadoul, Georges (1956). *Historia del cine. Volumen I La época muda*. Buenos Aires: Losange. Traducción: José Agustín Mahieu.

Sánchez Biosca, Vicente (2004). *Cine y vanguardias históricas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.

(1990). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux.

Sontag, Susan (1996). "La imaginación del desastre". En *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara. Traducción: Horacio Vázquez Rial.

Todorov, Tzvetan (2003). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán.  
Traducción: Silvia Delpy.

Vila, Santiago (1997). *La escenografía. Cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra.

Wolf, Norbert (2007). *Expresionismo*. Madrid: Taschen. Traducción: Ambrosio Villanueva.

# Índice

**Introducción.....1**

**Primera Parte: Otredad y discurso cinematográfico.....6**

**Capítulo I: Otredad y representación.....7**

1-La otredad.....8

1.1- La ética imposible del otro.....8

1.2- La otredad representada.....11

2- La representación.....15

2.1- La representación originaria.....15

2.2- La representación de la otredad.....19

**Capítulo II: Otredad y texto filmico.....22**

1- Texto filmico.....22

2- Espacio cinematográfico y otredad.....24

2.1- Espacio cinematográfico.....24

2.2- Espacio y otredad.....26

2.3- Espacio cinematográfico y otredad.....28

3- Punto de vista y otredad.....29

3.1- Punto de vista cinematográfico.....29

3.2- Punto de vista y otredad.....31

3.3- Punto de vista cinematográfico y otredad.....35

**Capítulo III: El autor y los otros.....38**

1- La política de los autores.....39

2- Polémica en torno a la categoría de autor.....44

3- Burton y la revisión de la política de los autores.....48

4- Escritura, firma y muerte del autor.....55

5- Más allá de Tim Burton: la lectura de sus textos.....58



## Segunda Parte: La otredad reclusa.....60

### Capítulo IV: Espacio y reclusión.....61

#### 1- Dos modalidades espaciales.....62

- 1.1- Comunicabilidad espacial.....63
- 1.2- Figuras de la demarcación.....64
- 1.3- *El joven manos de tijera*.....65
- 1.4- *Beetlejuice*.....67
- 1.5- Opacidad espacial.....69
- 1.6- Figuras de la demarcación.....71
- 1.7- *Batman y Batman vuelve*.....72

#### 2- Espacio y poética gótica.....73

- 2.1- Concepción del espacio de la poética gótica.....73
- 2.2- Representación espacial en la literatura gótica.....77
- 2.3- Tópicos espaciales de la poética gótica.....79

#### 3- Espacio y reclusión.....82

- 3.1- Teoría de la comunidad.....82
- 3.2- Edward y la comunidad.....85

#### Ilustraciones.....88

### Capítulo V: Las máscaras de lo monstruoso.....90

#### 1- Máscaras y vestuario.....91

#### 2- Expresionismo.....93

- 2.1- Expresionismo plástico.....93
- 2.2- Expresionismo y cine.....95

#### 3- Estereotipo e individualización.....100

- 3.1-El vestuario estereotipado de los normales.....101
- 3.2- *Beetlejuice* y los grados de la otredad.....102
- 3.3- *Batman* y el desdoblamiento.....105
- 3.4- *Batman vuelve* y la animalización.....107
- 3.5- *El joven manos de tijera* y el automatismo.....110

#### 4- Primera definición de lo monstruoso.....112

Ilustraciones.....115

**Capítulo VI: El saber de los monstruos.....117**

- 1- Narratología cinematográfica y punto de vista.....118
- 2- Punto de vista en el cine de terror.....120
- 3- El punto de vista de los monstruos.....126
  - 3.1- *Beetlejuice* y la focalización fantasma.....128
  - 3.2- *Batman* y la focalización desdoblada.....129
  - 3.3- *Batman vuelve* y la focalización animal.....130
  - 3.4- *El joven manos de tijera* y la focalización del autómeta.....131
- 4- La reclusión de los monstruos.....133

**Tercera Parte: La otredad incluida.....137**

**Capítulo VII: El saber de los excéntricos.....138**

- 1- *Ed Wood* y el saber biográfico.....139
- 2- *¡Marcianos al ataque!* y el saber del desastre.....142
- 3- *La leyenda del jinete sin cabeza* y el saber fantástico.....145
- 4- *El cadáver de la novia* y el saber fantástico-maravilloso.....150
- 5- El saber, la hibridación genérica y los excéntricos.....152

**Capítulo VIII: La figura del excéntrico.....155**

- 1- La configuración apariencial y la escala de la otredad.....155
- 2- Figuras de la otredad.....157

- 2.1- El primer confin: la otredad radical.....157
- 2.2- Los excéntricos.....161
- 2.3- El segundo confin: la normalidad social.....167

3- La identidad intersticial de los excéntricos.....169

Ilustraciones.....173

## Capítulo IX: Espacio e inclusión.....174

1- Dos modalidades espaciales.....175

1.1- Comunicabilidad espacial.....175

1.2- Opacidad espacial.....178

2- *Ed Wood* y el espacio metaléptico.....181

3- *¡Marcianos al ataque!* y la multiplicación espacial.....183

4- *La leyenda del jinete sin cabeza* y los territorios intersticiales.....185

5- *El cadáver de la novia* y la inclusión intersticial.....188

6- Espacio e inclusión.....191

Ilustraciones.....196

**Conclusiones.....198**

**Anexo Sinopsis.....207**

*Beetlejuice*.....208

*Batman*.....209

*El joven manos de tijera*.....210

*Batman vuelve*.....211

*Ed Wood*.....212

*¡Marcianos al ataque!*.....213

*La leyenda del jinete sin cabeza*.....214

*El cadáver de la novia*.....215

**Anexo Fichas Técnicas**.....216

**Bibliografía**.....221

**Índice**.....234