



Director de la colección: Jenaro Talens

Marcos Marcos Arza



CUARTA EDICIÓN ACTUALIZADA

Cátedra



Signo e Imagen / Cineastas

Diseño de la colección: Manuel Bonsoms

1.<sup>a</sup> edición, 2004  
2.<sup>a</sup> edición actualizada, 2007  
3.<sup>a</sup> edición actualizada, 2010  
4.<sup>a</sup> edición actualizada, 2013

Documentación gráfica: Marcos Marcos Arza

Diseño de cubierta: aderal

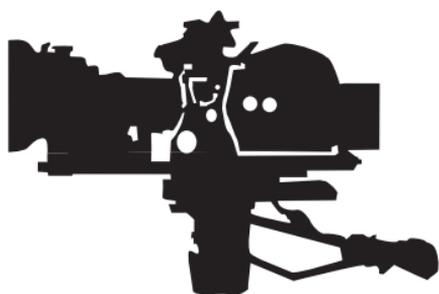
Ilustración de cubierta: Fotograma de *Frankenweenie* (2012)

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Marcos Marcos Arza, 2004  
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2004, 2013  
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid  
Depósito legal: M. 20.810-2013  
I.S.B.N.: 978-84-376-3154-7  
*Printed in Spain*

*A mis padres*





El secreto está en hacer películas que agraden al público y que revelen al mismo tiempo la personalidad del director. Eso no es fácil.

JOHN FORD

## Reinventando viejos mundos

Si existe una palabra que pueda definir con la máxima precisión la trayectoria cinematográfica de Tim Burton hasta la fecha, esa palabra es libertad. Cineasta inclasificable y libre de prejuicios, Burton ha desarrollado a lo largo de los últimos dieciocho años un compendio de filmes en los que,

por encima de cualquier consideración, destaca sobremanera el hecho de tratarse de un catálogo de películas que en nada (salvo el estrepitoso fraude a su estilo perpetrado con *El planeta de los simios*) parece seguir los cánones comerciales que imperan en el cine manufacturado en serie en los Estados Unidos, lo que viene a reafirmar su propia tesis acerca de que «el público puede aceptar películas que se salen de los convencionalismos de Hollywood»<sup>1</sup>.

Original y por completo alejada de los clichés y los estereotipos imperantes en la mayoría de los títulos actuales, la obra de Burton se muestra como uno de los proyectos más personales y coherentes de cuantos existen en el cine de estos tiempos. Creador de filmes como *Bitelchús*, las dos primeras entregas de *Batman*, *Ed Wood* o *Eduardo Manostijeras*, Burton ha ido labrando, desde sus inicios como animador en la todopoderosa Disney, una serie de títulos convertidos por méritos propios en un soplo de aire fresco dentro del anquilosado panorama del género fantástico.

Ya sea porque se le ve como a un manierista inofensivo o como un creador de extrañas, pero eficaces y rentables, películas para el gran público, lo cierto es que este director constituye uno de los pocos ejemplos del cine actual en el que la personal mirada del autor cohabita en pacífica existencia con la lógica empresarial del cine a gran escala. Adscrito desde su primer filme a grandes productoras, Burton es consciente del marco empresarial en el que está inmerso, pero al mismo tiempo afirma sentirse como pez en el agua dentro de éste, lo que, sin duda, le otorga una privilegiada situación a la hora de afrontar la realización de sus películas.

Como él mismo señala:

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 como de preocupación, preocupación por qué es o qué quiero hacer. Pero también hay una gran fuerza en eso, está bien trabajar dentro de

---

<sup>1</sup> Burton, en Mark Salisbury, *Tim Burton por Tim Burton*, Barcelona, Alba, 1995, pág. 185.

ese sistema y luego acercarte a las cosas como quieres. Tiene una especie de encanto perverso<sup>2</sup>.

Sea como fuere, también es preciso tener en cuenta la débil línea que separa el éxito del fracaso<sup>3</sup> en un mundo como Hollywood, un lugar, no lo olvidemos, en el que las oportunidades se conceden con cuentagotas y en el que no se duda un instante el marginar a un director, y encumbrar a otro, en función de la taquilla cosechada con sus filmes.

Director de culto para algunos, incapaz de contar una historia de forma visual para otros, lo cierto es que en Burton encontramos uno de los mejores ejemplos de lo que se ha dado en llamar «autoría posmoderna»<sup>4</sup>, etiqueta bajo la que se engloba a un determinado grupo de cineastas (de diversas procedencias y nacionalidades), entre los que podríamos incluir a los hermanos Coen, Quentin Tarantino, David Cronenberg o David Lynch, máximos representantes de esta tendencia en el cine comercial norteamericano reciente.

Varios son los rasgos que definen la posmodernidad cinematográfica, si bien podemos resumir adecuadamente esta tendencia siguiendo a José Enrique Monterde, cuando habla del mantenimiento de «una indudable autonomía respecto a las estructuras más rutinarias de la industria actual pero a la vez sin romper nunca del todo con ella —como hemos visto

---

<sup>2</sup> *Ibíd.*, págs. 143-144.

<sup>3</sup> El propio Burton lo ha podido comprobar con los fracasos de taquilla que obtuvieron sus películas *Ed Wood* o *Mars Attacks!*, por no mencionar la retirada de confianza en el director, motivada por temores económicos, por parte de la Warner, para poner definitivamente en manos de Burton el *remake* de *Superman*.

<sup>4</sup> O como ha señalado Vicente Molina Foix, «desordenación posmoderna» caracterizada, según este mismo autor, por «la desaparición de un cine referencial y —al menos en lo tocante a la industria— indiscutiblemente canónico (que en los años 50 o 60 habría sido el hollywoodiense), el troceamiento y posterior recuperación canibalizada del cuerpo de la narración y la relativización de ciertos patrones ideológicos o morales (la violencia, la sexualidad implícita, la masculinidad de los relatos)». En VV.AA., *Historia General del Cine*, vol. XII, *El cine en la era del audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 153.

en el caso de Burton líneas más arriba al opinar sobre su pertenencia al sistema de estudios— manejando presupuestos relativamente modestos pero sin las precariedades de los auténticos independientes —Burton en *Ed Wood*— preocupados por mantener una identidad autoral de neta filiación modernista, pero a la vez inscritos en unos planteamientos revisionistas tanto de la modernidad como del clasicismo cinematográfico...»<sup>5</sup>, es decir, cineastas que «tienen la inteligencia de hacer películas utilizando los géneros conocidos, a la vez que afirman su singularidad»<sup>6</sup>, como es del todo demostrable en el caso de nuestro director.

Así pues, junto a los Spielberg, Lucas, Scorsese o Coppola (santones de la Modernidad en el cine comercial americano), encontramos a este grupo de cineastas, partícipes todos ellos de una estética revisionista y desmitificadora empeñada en renovar, o al menos reactualizar, toda una tradición clásica desde el presupuesto básico de la autoconciencia lingüística, es decir, desde la asunción de que «toda obra es consciente de su carácter de lenguaje y lleva en sí los límites de ese lenguaje»<sup>7</sup>.

De esta forma el filme se presenta como un molde volátil y del todo permeable capaz de aglutinar las más variopintas e insospechadas propuesta autorales en un intento de redefinir la narración cinematográfica empeñada en cuestionar

la representación de la realidad: se pierde toda ingenuidad en la captación por la cámara de una realidad presuntamente preexistente (la representación como mimesis del cine clásico) para abundar en otros modos de realismo, sobre todo en la experimentación psicológica que tienen de la realidad los personajes, el cineasta y el espectador. No hay un observador impersonal y omnisciente de la realidad externa, sino que se trata de mostrar las vivencias interiores; de ahí un cine que

---

<sup>5</sup> José Enrique Monterde, «Particular revisionismo del género criminal», *Dirigido Por...*, núm. 310, marzo de 2002, pág. 68.

<sup>6</sup> Nicolás Sada, *El cine americano actual*, Madrid, Ediciones JC, col. Imágenes, núm. 206, 1995, pág. 12.

<sup>7</sup> José Luis Sánchez Noriega, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2002, pág. 267.

pone en crisis la representación del espacio y el tiempo, la causalidad del relato y la lógica del discurso<sup>8</sup>.

Así, el filme pasa de ser un universo perfectamente delimitado a convertirse en un punto de partida, en una obra abierta en la que la puesta en escena se va a convertir en el elemento vertebrador en detrimento de la historia, con lo que el guión se transforma en «un apunte abierto a la improvisación y al hallazgo en el proceso de rodaje y montaje»<sup>9</sup>, lo que trae como consecuencia un cine «en primera persona [en el cual] el cineasta autor trata de plasmar sus preocupaciones, intereses, mundo interior, opciones estéticas...»<sup>10</sup>, como podremos comprobar en el caso de Burton, en las páginas dedicadas al análisis de sus películas.

Humor, ironía, revisionismo, mirada desmitificadora, referencias culturales de todo tipo..., en suma, características de una posmodernidad cinematográfica, una verdadera «feria de las licencias» que diría Bousquet, que da lugar a «narraciones desvertebradas por exceso o por defecto, sujetas a interpretaciones opuestas y hasta a la suspensión sobre cualquier interpretación»<sup>11</sup>. El relato lineal y lógico hecho añicos en aras de un discurso caracterizado por la «discontinuidad temporal, la heterogeneidad genérica, la hibridación de estilos, la polifonía de voces o la mezcolanza de elementos cotidianos con otros grotescos o inquietantes»<sup>12</sup>.

O lo que es lo mismo: un terreno propicio para la experimentación, más si cabe cuando el género escogido, como sucede en el caso de Burton, es el fantástico, receptáculo que, para algunos autores como Losilla, «se niega a sí mismo como género: traspasa fronteras, comparte reglas y se dispersa en múltiples iconografías»<sup>13</sup>, lo cual es harto observable

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 267.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pág. 265.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 265.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 270.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 271.

<sup>13</sup> Carlos Losilla, *El cine de terror. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1993, pág. 38.

en la actualidad, donde «las tradiciones que, lejos de contemplarse como esquemas inamovibles, se ven reducidas a simples bases sobre las que se aplican múltiples estrategias, de distanciamiento, exageración o humor»<sup>14</sup>, como podemos observar sin ir más lejos en los filmes de Burton *Bitelchús* o *Mars Attacks!*, en principio terror y ciencia ficción, respectivamente, en los que por medio del humor, el exceso visual y la mirada desmitificadora, el género queda reducido poco menos que a cenizas.

Asistimos así a «una sutil subversión del género (...), a partir de sus propias constantes sublimadas, modificadas por un simple giro irónico o un comentario a pie de página conscientemente dirigido al espectador, ya sea en forma de guiño, de referencia o de codazo en el estómago»<sup>15</sup>, con lo que el fantástico posmoderno se convierte en «un juego casi infantil con el propio género»<sup>16</sup>, en «un retorno sin solución de continuidad al primitivismo más absoluto, al cine entendido como espectáculo de barraca de feria»<sup>17</sup>.

Éste es, en líneas generales, el contexto artístico y temporal en el que se va a mover Tim Burton, director que ya desde su primer largo, *Pee-Wee's Big Adventure*, incluso desde la época de *Vincent*, su primer corto, aún como animador en Disney, va a demostrar haber asimilado a la perfección todo este cúmulo de rasgos e influencias, constituyéndose como un cineasta que, según Sánchez Navarro, «participa de la alusión al pasado, de la hibridación genérica y de la reformulación de modelos caducos, de ese equilibrio entre ironía distanciada y sinceridad reverente, tan propios de ese Hollywood reformado»<sup>18</sup>, un Hollywood del que Burton es hoy en día uno de sus máximos exponentes.

En el fondo, éste es el marco idóneo para un personaje como Burton, un típico producto de la cultura popular de

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 164.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pág. 164.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 164.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 168.

<sup>18</sup> Jordi Sánchez Navarro, *Tim Burton. Cuentos en sombras*, Barcelona, Ediciones Glenat, 2000, pág. 42.

los años cincuenta y sesenta de los Estados Unidos. Consumidor compulsivo de televisión, aficionado a los cómics, obsesionado con el mundo del juguete, cinéfilo obsesivo y libre de prejuicios hacia los títulos de terror y ciencia ficción (fuera de la serie que fueran), los filmes de Burton vienen a ser algo así como la reformulación de toda una tradición cultural filtrada a través de la óptica contemporánea en su vertiente posmodernista.

No sería erróneo afirmar que este director lleva hasta el paroxismo los presupuestos formales de géneros tan tipificados como la ciencia ficción, el terror o el fantástico, en lo que sin duda es una obra por completo novedosa, al tiempo que deudora de un pasado, en la que como influencias rectoras se encuentran los ambientes y diseños expresionistas, el cine de terror clásico de la Universal, el de Roger Corman, la ciencia ficción de los años cincuenta y sesenta, los trabajos de Ray Harryhausen en el campo de los efectos especiales, así como el universo decadente y transgresor de los filmes de la Hammer, en especial los dirigidos por el maestro del género Terence Fisher.

Aunque a lo largo de este libro volveremos una y otra vez sobre el tema de los rasgos heredados en la obra de Burton, sería bueno detenernos ya, aunque sea de forma breve, para trazar una breve panorámica acerca de esas corrientes de las que el director nacido en Burbank se va a mostrar deudor a lo largo de toda su filmografía. Así, por ejemplo, podemos comenzar por reconocer la fuerte carga expresionista evidenciada en algunos de sus filmes y cortometrajes, como sucede en el caso de *Vincent*, en las dos entregas de *Batman* o en *Bitelchús*, filme este último en el que la influencia expresionista lleva a Burton a copiar literalmente decorados del filme *El gabinete del Dr. Caligari*.

En principio, Burton se apropia de la estética del expresionismo con dos propósitos: por un lado, como «estilo decorativo y fotográfico: las luces y las sombras, la estilización

---

<sup>19</sup> Carlos Losilla, *op. cit.*, 1993, pág. 59.

escenográfica, incluso cierta exageración en el maquillaje»<sup>19</sup>, elementos que se convierten en perfectos ingredientes para ambientar sus imaginativas fantasías. De igual forma, se muestra deudor de la tradición expresionista desde el punto de vista de sus personajes, en el sentido que propone Sánchez Noriega cuando afirma que «los protagonistas de estas películas —de los filmes expresionistas— remiten a los magos e ilusionistas de los espectáculos de feria»<sup>20</sup>, observable en la ya mencionada *Bitelchús*; toda ella un juego de primitivismo cinematográfico, o en *Eduardo Manostijeras*, así como en el caso del Pingüino, versión alucinada y posmoderna del Dr. Caligari.

Decíamos que, a priori, Burton toma del expresionismo los dos motivos mencionados, y en efecto así es, pero la herencia es aún mayor, ya que en el fondo el propósito del director va más allá de la mera cita visual, es decir, lo que Burton busca por medio del expresionismo es el reflejo exterior de la mente de sus personajes, la proyección hacia fuera de su mundo interior. Jean Mitry, recogido por Sánchez Noriega, lo define a la perfección cuando afirma, a propósito de *El gabinete del Dr. Caligari*:

Aquí los decorados no embellecen. Crean un universo incoherente que subraya el desequilibrio mental del héroe (...). Se ve cuáles son los objetos del expresionismo: traducir simbólicamente, por medio de las líneas, las formas o el volumen, la mentalidad de los personajes, su estado anímico, también su intencionalidad, de tal forma que el decorado aparezca como la traducción plástica de su drama<sup>21</sup>,

como sucede, casi al pie de la letra, en los casos de las ya mencionadas *Vincent* y *Batman*.

La tan alabada capacidad de Burton para poner en pie fastuosos mundos visuales como la pesadillesca Gotham, el castillo de *Eduardo Manostijeras*, el mundo de los simios o el tétrico pueblo de *Sleepy Hollow* se muestra de esta forma

---

<sup>20</sup> José Luis Sánchez Noriega, *op. cit.*, 2002, pág. 215.

<sup>21</sup> *Ibid.*

como un intento de reflejar visualmente el conflicto interior de sus héroes, inmersos en universos diseñados exclusivamente para ellos. La función del decorado sobrepasa de forma abismal la simple misión de contexto (en contra de lo opinado por buena parte de la crítica empeñada en etiquetar a Burton como un creador, por así decirlo, de asombrosas naturalezas muertas) para convertirse, como apunta Molina Foix, en un decorado entendido «como personaje fantástico dotado de voz»<sup>22</sup>.

En menor medida, aunque no por ello menos importante, es también necesario mencionar la importancia, en algunos de los filmes de Burton, de los títulos clásicos del terror, especialmente el conjunto de los filmes de la Universal en los años treinta. Figuras arquetípicas del género como el monstruo o el *mad doctor* son del todo evidentes en su cine, si bien, claro está, desde un punto de vista y con un tratamiento por completo diferentes a los de los clásicos.

Frankenstein, Drácula o el hombre lobo se convirtieron en la materia prima con la que el joven Burton, cinéfilo compulsivo, construía su imaginario infantil y adolescente, el cual posteriormente plasmará en sus películas. En ellas los guiños a estos personajes son constantes, haciendo especial hincapié en poner de manifiesto una no escondida predilección por el monstruo, al que una y otra vez a lo largo de su filmografía otorgará un estatus más humano que el de los personajes en apariencia normales, en un intento por reivindicar la humanidad de esos seres marginados e incomprendidos por la sociedad.

Como ejemplo podemos traer a colación los casos de Bela Lugosi, homenajeado de forma incondicional en *Ed Wood*, el de Eduardo Manostijeras o su inventor, el científico interpretado en la película por el mítico Vincent Price, dos figuras que remiten directamente a los filmes sobre Frankenstein, aunque como ya hemos mencionado más arriba, el rol asignado a estos personajes en sus filmes sea lo más alejado

---

<sup>22</sup> Vicente Molina Foix, en VV.AA., *Historia General del Cine*, vol. XII, *El cine en la era del audiovisual*, op. cit., 1995, pág. 163.

a lo que sucedía en los títulos de aquel período. Si bien Burton no duda en plantear inicialmente una puesta en escena prácticamente clasicista fundamentada en lo que Losilla denomina *dualidades estéticas*<sup>23</sup>, es decir, «un espacio de la normalidad enfrentado a la amenaza del movimiento, de lo que escapa a las leyes de lo razonable»<sup>24</sup>, creando un marco reconocible para el espectador, la estructura genérica, que a los pocos minutos será puesta patas arriba por completo, en lo que sin duda es una de las grandes virtudes del director: transgredir el género desde el propio género.

Transgresión que va a emparentar irremediabilmente el cine de este director con el de dos creadores básicos del género en los años sesenta: Roger Corman y Terence Fisher, abanderados de una renovación formal y estilística que va a dar lugar a un nuevo cine de terror caracterizado por «ficciones de formas más retorcidas que nunca, a historias que juegan con la ambigüedad y el misterio incluso en sus propios mecanismos narrativos, a dispositivos que recrean la tradición distanciándose de ella y convirtiendo al espectador en cómplice de sus manejos...»<sup>25</sup>. Pensemos por ejemplo en la serie de adaptaciones de la obra de Edgar Allan Poe, que Corman lleva a cabo entre 1960 y 1964, títulos que demostraron que la falta de presupuesto (no olvidemos la adscripción de Corman a la serie B) podía convertirse, más que en un lastre, en la vía de escape para la experimentación estética y narrativa a la hora de elaborar los filmes.

Por medio, como afirma Losilla, de una evidente «autoconciencia cómica y poética»<sup>26</sup>, Corman se erige, al igual que Fisher, en un consumado manierista abierto a todo tipo de innovaciones expresivas y formales en sus filmes. A través de la plasticidad de los decorados, los juegos expresivos con

---

<sup>23</sup> Carlos Losilla, *op. cit.*, 1993, pág. 73.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág. 72.

<sup>25</sup> Carlos Losilla, *La invención de Hollywood. O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*, Barcelona, Paidós, col. Sesión Continua, 2003, pág. 187.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pág. 186.

el color, sinuosos movimientos de cámara, la introducción de ciertas dosis de irónico humor, abundancia de detalles y situaciones morbosas, especialmente en el caso de la sexualidad, ambos directores van a poner de manifiesto dos tendencias que supondrán un nuevo rumbo para el género.

Por un lado, se busca «la representación perfecta de personalidades literalmente aturdidas en el interior de un tiempo inmóvil, inscrito, a su vez, en un mundo que se adivina en constante mutación»<sup>27</sup>, en lo que viene a ser una especie de obsesión por reflejar la decadencia de unas clases sociales convertidas en «un universo en descomposición que se convierte en polvo al contacto con su reflejo externo»<sup>28</sup>, reflejado en la pantalla por medio de relatos convertidos en «artefactos irrespirables, agobiantes, prestos a desplomarse narrativamente ante el más mínimo cambio en sus planteamientos...»<sup>29</sup>, herencia que bien puede ser rastreada en *Sleepy Hollow*, filme que parece seguir desde su primer fotograma una especie de manual invisible firmado por Fisher y Corman.

Por otra parte, también es preciso hacer notar la continuidad en la obra de Burton de la estrategia señalada por Losilla en el cine de Terence Fisher, consistente en «privar al monstruo de su monstruosidad, en convertirlo en una especie de espejo deformado de su entorno»<sup>30</sup>, como se puede observar hasta la saciedad en un filme como *Eduardo Manostijeras*, en donde el verdadero monstruo no es el joven habitante del castillo situado en la cima de la colina, sino los miembros de esa hipócrita e inmovilista comunidad de vecinos incapaz de ver más allá de las calles que circundan su hermético y descompuesto universo kitsch.

De igual manera, el fenómeno se repite en la ya mencionada *Sleepy Hollow*, en donde si bien nos topamos inicialmente con la figura del jinete sin cabeza, espectro infernal que lleva

---

<sup>27</sup> *Ibíd.*, pág. 185.

<sup>28</sup> *Ibíd.*

<sup>29</sup> *Ibíd.*

<sup>30</sup> *Ibíd.*, pág. 181.

el terror a la pequeña aldea que da título al filme, la trama acabará por demostrar que el verdadero monstruo es en realidad la codicia y la ambición humanas, reflejadas en una decadente y miserable burguesía rural incapaz de avanzar de manera acorde con los tiempos.

Expresionismo, clasicismo y modernismo manierista. Tres motivos que pueden ser rastreados sin dificultad en las obras burtonianas, en donde las referencias y alusiones a la cultura del pasado siglo se acumulan de tal forma que quizá fuera necesario todo un volumen para desentrañar el posmoderno gusto del director por el recurso intertextual. Corman, Fisher, Browning, Wiene, Lang, pero también Mario Bava, director de *La máscara del demonio*, uno de los filmes predilectos de Burton, o incluso alguien tan alejado al cine de nuestro protagonista como Fellini<sup>31</sup>, si bien el italiano siempre ha sido objeto de culto para el director californiano.

En Fellini, Burton ha visto un modelo, una fuente de inspiración, así como el ejemplo perfecto de lo que debe ser un cineasta. En sus propias palabras:

lo que me gustaba de Fellini, era que creaba imágenes que no sabías lo que significaban literalmente, pero te hacían sentir algo. No se trata de crear imágenes por crear imágenes. Pero aunque no comprendiera totalmente lo que estaba contando, sentía que había un corazón detrás. Eso es lo que su trabajo significaba para mí, que las cosas no tienen por qué ser literales, no es necesario entenderlo todo. Aunque sea una imagen extrema, algo sacado del territorio de la percepción personal, te hacen sentir algo. Ésa es la magia del cine<sup>32</sup>.

Burton habla de Fellini, pero sobre todo habla de sí mis-

---

<sup>31</sup> Aunque no ajeno al fantástico, ya que, como recuerda José María Latorre, «el filme que mejor se aproxima al espíritu que alienta la obra de Poe, llegó de manos de quien menos se esperaba: el italiano Federico Fellini con *Historias Extraordinarias*, 1968, coproducción franco-italiana en la que el director llevó a cabo la adaptación del relato *No apuestes tu cabeza con el diablo*, que sitúa en pleno siglo XX, con Terence Stamp de protagonista...», en José María Latorre, *El cine fantástico*, Barcelona, Fabregat, 1987.

<sup>32</sup> En Mark Salisbury, *op. cit.*, 1995, págs. 95-96.

mo. Se defiende ante el persistente reproche que se le viene haciendo desde su primera película: el peso de lo visual en detrimento de la narración, la incapacidad del director para contar la historia, casi siempre relegada a un segundo plano ante el arrollador poder de su imaginación visual. Un cine que, según muchos críticos y analistas, se recrea en los motivos visuales y estéticos que convierten a los filmes de Burton en un ejercicio de preciosistas y fantasiosas estampas carentes de significado.

Al respecto, el director se muestra tajante:

Es curioso, mucha gente cree que lo importante de las películas que he hecho es sobre todo la imagen. La gente no se da cuenta de que todo lo que he hecho tiene que significar algo: aunque no esté muy claro para nadie más, tengo que encontrar algo con lo que conecte y, la verdad, cuanto más absurdo sea el elemento, mayor será la sensación de tener que comprender lo que se oculta tras él. Por eso nos fascina el cine. Nos golpea en nuestros sueños y en nuestro subconsciente. Supongo que varía de generación en generación pero las películas son realmente una forma de terapia y operan sobre nuestro inconsciente del mismo modo que en su día los cuentos de hadas. En los cuentos indios no hay que tomar literalmente a la mujer-perro o al hombre-lagarto. Y eso pasa con las películas<sup>33</sup>.

Con todo, y pese a lo rotundo de sus palabras, hay que reconocer que la transparencia narrativa no es una de las virtudes del director. De hecho en buena parte de su filmografía es evidente la presencia de tiempos muertos que restan fuerza a la trama, provocando un desequilibrio en el ritmo global de la película, lo cual puede observarse sin ir más lejos en *Mars Attacks!* o en muchos pasajes de *Batman*. Pero quizá el problema no sea tanto el hecho de lograr el tono narrativo idóneo, quizá su cine, como el de otros posmodernos, especialmente David Lynch, no deba contemplarse ni analizarse tan sólo en términos de transparencia o claridad,

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, pág. 198.

sino que quizá debamos plantearnos el hecho de asistir a una obra abierta, a un todo artístico en el que el análisis queda por completo invalidado si se lleva a cabo desde una sola perspectiva.

Orson Welles afirmó en una ocasión que «una película sólo es buena cuando la cámara es ojo en la mente de un poeta»<sup>34</sup>. Es probable que estas palabras, por descabellado que pueda parecer a primera vista, sean la clave para entender la propuesta burtoniana, es decir, hay que situarse ante su cine al igual que lo haríamos ante el verso del poeta: sin límites, buceando a través de los significados, del mensaje, por muy sinuoso y oculto que se encuentre. No hay nuevas historias, sólo hay maneras de contarlas<sup>35</sup>. El cine de Burton no es un prodigio narrativo, cierto, pero al mismo tiempo, nadie puede negar que los filmes de este director han logrado lo que muy pocos consiguen hoy en día: despertar los elogios del público y de la crítica, como lo demuestran los resultados económicos de sus películas y los comentarios que éstas han suscitado entre los especialistas del séptimo arte.

A su manera, el cine de Burton viene a ser algo así como un coherente y voluntarioso discurso en cuyo centro se alza la necesidad de reflejar los lados más oscuros de la condición humana. Amparado en el manto formal del fantástico, Burton disecciona en cada una de sus películas lo más representativo de la cultura popular, poniendo el acento en los puntos débiles de la sociedad contemporánea. Obsesionado con la fealdad y la monstruosidad, su cine parece dominado por una especie de reivindicación de lo diferente, expresado en los individuos que dan pie a sus fábulas, *freaks* desquiciados en apariencia, pero que a la postre ofrecen más dignidad y coherencia que la de sus vecinos «normales».

En este sentido, vemos en Burton a un autor que tiene algo que decir, haciéndolo a través de sus imágenes, es decir,

---

<sup>34</sup> En Alejo Carpentier, *Letra y solfa*, Barcelona, Mondadori, 1990.

<sup>35</sup> Como acertadamente afirma Román Gubern, en el cine actual «los cánones han sido dinamitados y todas las heterodoxias pueden considerarse definitivamente ortodoxias», en VV.AA., *Historia General del Cine*, vol. XII, *El cine en la era del audiovisual*, op. cit., 1995, pág. 277.

en palabras de André Bazin acerca de la autoría cinematográfica: «eligiendo en la creación artística el factor personal como criterio de referencia, y así postular su permanencia e incluso su progreso desde una obra a la siguiente»<sup>36</sup>, progreso más que evidente si tomamos en conjunto la filmografía de este director, que 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, desde la perspectiva, siguiendo las palabras de Roland Barthes sobre el placer del texto, de un «autor perverso, jugueteón, que pone ante un no menos perverso y jugueteón espectador un mecanismo sofisticado con el que poder delirar de manera contenida»<sup>37</sup>.

A la manera de un cuentacuentos que reúne a los niños junto al fuego, Burton reivindica un tipo de cine que entronca directamente con el mundo de lo tradicional, con el universo de las leyendas, los mitos y las fábulas, un universo evocado desde el presente multirreferencial de hoy en día y filtrado a través de la ilusión del cine, un medio mágico según sus propias palabras:

Hacer una película se convierte siempre en cocinar una poción de bruja. Es cierto que cuando se trabaja se pone la misma pasión, la misma locura que el Doctor Frankenstein de la primera película. Y cuando se hace una película nunca se sabe lo que uno va a parir. De hecho eso es lo más hermoso. Tienes una idea de lo que quieres hacer, trabajas como un loco y es genial. Se combinan toda clase de elementos sin saber muy bien cuál será el resultado final<sup>38</sup>.

Sólo de esta forma, con la mirada abierta y libre de prejuicios de un niño, es posible lanzarse de lleno al cine de Burton, un cine basado en demostrar, según él mismo, que

---

<sup>36</sup> En Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la Teoría del Cine*, Barcelona, Paidós, 1999, pág. 218.

<sup>37</sup> Citado en Luis Martín Arias, *El cine como experiencia estética*, León, Caja España, 1997, pág. 92.

<sup>38</sup> En Mark Salisbury, *op. cit.*, 1995, pág. 198.

«lo oscuro, lo macabro, lo diferente, no tiene por qué ser necesariamente malo. En la vida no todo resulta tan claro y meridiano como la noche y el día, negro o blanco. Más bien existen inmensas tonalidades de gris»<sup>39</sup>, tonalidades que en su caso han posibilitado que se le considere un director «que ha inventado su propio género en el corazón mismo de la industria»<sup>40</sup>, o que no resulte desmesurada la afirmación de Nicolás Sada cuando en 1995 escribía que «Tim Burton no ha rodado ni diez películas y ya se habla de una obra»<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Entrevista a Burton de Oskar Belategui, en [www.diarioelcorreo.es](http://www.diarioelcorreo.es)

<sup>40</sup> Pedro Peirano, «Tim Burton vs. las emociones», en [www.chile.primera pagina.com](http://www.chile.primera pagina.com)

<sup>41</sup> Nicolás Sada, *op. cit.*, 1995.