


TRADICIÓN Y SUBVERSIÓN EN EL CINE GÓTICO DE ANIMACIÓN DE TIM BURTON: DE LA RISA AL ESCALOFRÍO

TRADITION AND SUBVERSION IN TIM BURTON'S ANIMATED GOTHIC CINEMA: FROM LAUGHTER TO CHILLS

Miriam LÓPEZ-SANTOS 
mlops@unileon.es
Universidad de León, España

RESUMEN: El director estadounidense Tim Burton, desde sus primeras producciones, se inserta en esta corriente de terror contemporáneo con tintes góticos, para descubrirnos un mundo extraño, oscuro y terrible, aunque amable, paródico y tierno al mismo tiempo. Es en sus películas de animación, en las que emplea la técnica de stop-motion, en una incesante búsqueda del expresionismo gótico, donde se fijan todas sus constantes y se establecen las pautas que escindirán su producción en dos mundos: el real y el sobrenatural, el mundo paralelo que recrea su imaginación, y un mundo ordinario. A través de algunas de sus producciones (*Vicent*, *Pesadilla antes de Navidad*, *La novia cadáver*, *Frankenweenie*), se fijarán las claves de esta dualidad, desde los elementos cotidianos que aparecen al lado de otros grotescos e inquietantes, junto con el horror y la oscuridad, que se tornan en parodia gracias a un sorprendente juego visual, hasta su particular sentido de lo macabro y la nueva consideración de la monstruosidad.

PALABRAS CLAVE: gótico; fantástico; grotesco; Tim Burton.

ABSTRACT: Already in his early films, the American director Tim Burton set himself in the contemporary horror trend with gothic hints, to unveil, before us, a strange, dark and horrible world, although kind, parodied, and tender, at the same time. It is in his stop-motion animated films, ceaselessly searching for gothic expressionism, where all his features were set and the rules that would

split his production up in two worlds were established. These two worlds: the real and the supernatural, this one world that recreates his imagination and that other ordinary one. The key of this duality will be established through some of his productions (*Vincent*, *The Nightmare before Christmas*, *Corpse Bride*, *Frankenweenie*), from the everyday elements that go along with those other grotesque and disturbing ones, in addition to the horror and darkness, even his sense of the macabre and the new meaning of monstrosity.

KEYWORDS: cinema; fantastic; grotesque; Tim Burton.

Del mismo modo que las novelas góticas articulaban los miedos de la sociedad inglesa ilustrada, los filmes de terror contemporáneos han definido y descubierto las fobias de un «nuevo» mundo caracterizado por una lógica de determinismo industrial, tecnológico y económico. Desde *Nosferatu* a *Frankenstein*, del período gótico de la Hammer y de los Estudios Corman, desde *La noche de los muertos vivientes* a las producciones de Jesús Franco y Alejandro Jodorowsky, el género ha sido empleado para explorar mundos ocultos, para hurgar en nuestros terrores más atávicos y para desestabilizar conciencias, como una terrible y dulce catarsis de los sentidos.

Timothy Burton (Panadero y Parra, 15) manifiesta ya desde su primera infancia dos obsesiones que se forjaron entre las cuatro paredes de su oscura habitación: Edgar Allan Poe, y su alter ego en el cine de los sesenta, Vincent Price, que se materializaron en su primer corte de animación: *Vincent* (1982). Al fin y al cabo y como el propio Burton afirma «todos acabamos por caminar junto a nuestros fantasmas de la infancia», y, añadido, hasta algunos terminan por configurar lo que hacemos y lo que somos.

Tim Burton rodó *Vincent* mientras trabajaba como artista conceptual en Walt Disney Animation. Estamos ante la historia de un niño que, hastiado de su vida en una monótona zona residencial, opta por el mundo imaginario creado por su fantasiosa mente, inundada por los fotogramas de las películas de Vincent Price. El pequeño Vincent, sueña con ser aquel, se aparta del mundo de sus padres y crea su propia esfera de fantasía basada en las películas de terror. El niño se refugia en su subconsciente y se adentra en una realidad expresionista de fantasía y horror (García 31). En estos cinco minutos de «sinfonía macabra», oscura y gótica (Rodríguez 104), Burton es capaz de condensar sus influencias y la fórmula de su cine, repleto de constantes y lugares comunes. A caballo entre la realidad banal de su existencia suburbana y su mundo

fantástico, el reino imaginario de Vincent nos llega en un crudo blanco y negro al estilo de los expresionistas alemanes de los años veinte, aunque no tenía a cineastas de la talla de Murnau como referentes, y sus diseños góticos son más un homenaje directo a *El gabinete del Dr. Caligari* y a las obras del Dr. Seuss, con sus perspectivas forzadas y atmósferas tenebrosas y enrarecidas, los claroscuros y las sombras amenazadoras.

Este efecto expresionista se intensifica a través de una técnica de animación, la del stop-motion, que, para los efectos buscados, se considera todo un acierto. Burton, entusiasta defensor de la misma, reivindica este tipo de animación aplicada al efecto especial precisamente porque se revela, de forma evidente, como un engaño. Y, aunque este ligero efecto estroboscópico característico de las escenas animadas con este procedimiento se asocia a una forma anticuada de ejecutar efectos especiales, Burton la incluye en sus trabajos siempre que le es posible, pues dicho efecto provoca que los modelos parezcan estáticos y torpes pese a una animación técnicamente perfecta.

Junto a la técnica de la stop-motion vinculada a la incesante búsqueda de un expresionismo gótico, que pasaremos a analizar a continuación, se fijan todas sus constantes y se establecen las pautas que a partir de ahora escindirán su producción en dos mundos: el real y el sobrenatural, el mundo paralelo que recrea su imaginación, y un mundo ordinario, de ambientes macabros, esencialmente gótico. *Vincent* es la representación de una mente escindida, incapaz de separar realidad y ficción, lo que le convierte en el protagonista de *El cuervo*, de *La caída de la casa Usber* y de *La máscara de la muerte roja*, todas películas góticas de los años 60 dirigidas por Corman, y determinantes, todas ellas de manera semejante, en la producción del propio Burton; en *Vincent* se fijan, de igual modo, los elementos cotidianos que aparecen junto a otros grotescos e inquietantes; el horror y la oscuridad, que se tornan en parodia gracias a un sorprendente juego visual; el particular sentido de lo macabro. Además se establecen sus patrones visuales: la ambientación de corte gótico, la predilección por la estética de lo sublime siniestro, la nueva consideración de la monstruosidad, sin dejar a un lado los personajes solitarios, que huyen del mundo y que se convierten en una especie de alter ego de su creador. Así lo afirma Marcos Arza (74): «*Vincent* es tan solo el primero de una galería de extraños personajes, inadaptados héroes: diferentes, solitarios, fantasiosos e inmersos en un mundo de tinieblas y sombras fantasmales donde todo, por absurdo que parezca, es perfectamente posible». Carolina Thompson afirma que Burton «es el poeta

de los emocionalmente excluidos» y él mismo lo confirma: «siempre me he sentido próximo a mis personajes. Siempre he pensado que tiene que ser así porque cuando estás haciendo algo estás poniendo tu vida en ello y tiene que haber aspectos de todos los personajes que, o son parte de ti, o tienen algo con lo que puedes identificarte o son simples símbolos de algo en tu interior» (Salisbury 208).

Pero ¿cómo comprender su filosofía? Original y por completo alejada de los clichés y de los estereotipos imperantes en la mayoría de los títulos actuales, la producción artística de Tim Burton y, especialmente su cine de animación, se corresponde con una visión estética revisionista y desmitificadora, empeñada en renovar y reactualizar, en subvertir y parodiar toda una tradición clásica que hunde sus raíces en el género gótico. La obra de Tim Burton se inserta dentro del «gothic tale» inglés al que se le une el gusto por lo siniestro y lo sublime, estéticas hijas de la Ilustración, y el primer cine de terror, que adquiere un énfasis especial en el llamado expresionismo. En el cineasta encontramos la impronta de este tipo de cine junto a la influencia de un modo más bien indirecto, de la literatura, la pintura y la arquitectura de inspiración gótica, a la manera de Edward Gorey, con su humor negro que afecta a personajes y escenarios a través de una mirada trágica a la vida y la muerte, Edward Lear, en el que destaca el surrealismo macabro vinculado a la canción infantil o Charles Addams, con sus perturbadoras viñetas en las que el mal se introduce de manera sutil en lo cotidiano, generando una atmósfera profundamente asfixiante.

El expresionismo gótico de Burton resulta más evidente en los aspectos visuales, tomados del cine gótico de terror que tanto le debe al cine de la República de Weimar (con un empleo de perspectivas distorsionadas, fuertes contrastes entre luz y oscuridad, iluminación estilizada, ángulos dentados), pero también se refleja en sus temas y actitud vital. No es de extrañar que el gótico atraiga a mentes románticas como la de Burton, con su tendencia irracionalista, su arquitectura de cuento de hadas macabro, su espíritu subversivo, su reacción contra el racionalismo y la supremacía de la ciencia, contra la imposición del orden y la cordura y su denuncia de la hipocresía social y de la sociedad que niega la libertad y la identidad individuales. De las novelas góticas tomará, como veremos, a modo de eje primordial y estructurador, el espacio, los decorados, la atmósfera, herencia permanente de los primeros góticos, como Horace Walpole o Ann Radcliffe, a la historia de la literatura; toda una galería de ambientes melancólicos, lugares solitarios y espantosos

que subrayan los aspectos más grotescos y macabros o más sublimes y patéticos: húmedas criptas, apartados cementerios en ruinas, paisajes escarpados, tormentas imposibles y castillos prohibidos, pero sin olvidar los personajes perturbados y ambiguos que, a partir de Lewis, configuraron el ideario de los grandes románticos: los villanos satánicos, los héroes enamoradizos, las damas sugestionadas por un dramatismo casi teatral y las mujeres fatales, junto a la larga colección de seres fantasmales y de ultratumba: vampiros, espíritus, momias, esqueletos y monstruos diversos. Tim Burton ha asumido no solo los aspectos formales del modo gótico y del cine a través de las películas de terror, sino también gran parte de su espíritu, apoyado en la rebeldía contra los férreos principios racionalistas de la Ilustración. Y así lo confirma Rodríguez Sanz (184) «es heredero de la tradición gótica clásica que recurre a la estética de lo siniestro, a la historia de final trágico, al dibujo y al poema para explorar obsesiones como lo desconocido, lo diferente, lo macabro, lo sublime o lo simplemente extraño».

El gótico abrió la caja de Pandora de los males de una sociedad puritana que trataba de esconder todo aquello que el decoro obligaba a mantener oculto. Y desde entonces, gótico y desestabilización han caminado de la mano. De hecho, los artistas expresionistas, como aquellos viejos góticos, se negaban a ver sólo el lado agradable de la vida y rechazaron el concepto clásico burgués de belleza. Consideraban que la armonía y la belleza no podían transmitir el sufrimiento, la violencia y la pasión porque la belleza se encuentra en formas no convencionales, en aspectos temidos por la mayoría de la sociedad occidental, de ahí la dicotomía entre lo encantador y lo repulsivo que se encuentra en cada faceta del expresionismo gótico. El expresionismo gótico nace entonces como reflejo del subconsciente convulso y desasosegado que subyace bajo la fachada de orden y normalidad de la sociedad: defiende el subjetivismo frente a la represión social y reivindica el derecho a la diferencia.

Burton retoma la tradición del gótico expresionista porque parte de su expresión, pero pasado por el filtro americano, que explora y expone el lado oscuro de la experiencia estadounidense y sus terribles ironías morales, especialmente la desolación acarreada por el progreso y el temor a fracasar en una cultura que tanto enfatiza y casi idolatra el éxito y el triunfo social. Como los artistas expresionistas, el cineasta pretende sacar a relucir el verdadero espíritu de las cosas y del mundo, que nunca son lo que parecen a primera vista; afirma la primacía de la subjetividad apasionada frente a las normas sociales, al

tiempo que enfatiza la intuición y lo irracional; y se muestra, por ello, deudor de la tradición expresionista desde el punto de vista de los personajes, en el sentido que propone Sánchez Noriega cuando afirma que «los protagonistas de estas películas remiten a los magos e ilusionistas de los espectáculos de feria» (Marcos Arza 16). Asimismo, se apropia de la estética del expresionismo como estilo decorativo y fotográfico: las luces y las sombras, la estilización escenográfica, incluso cierta exageración en el maquillaje, elementos que se convierten en perfectos ingredientes para ambientar sus imaginativas fantasías góticas

Es por ello que considero el espíritu que anima el gótico y el expresionismo, así como lo desarrollará el cine burtoniano, como una sensibilidad, un modo de percepción del mundo, una forma de ver el universo enterrado bajo las convenciones sociales. Sin embargo, debemos tener presente que el modo gótico y el expresionismo intentan minar las apariencias con el fin de conmocionar y agitar a la audiencia, socavar el conservadurismo y el sentido de quietud y tranquilidad que se deriva de reconocer lo familiar. Se trata de destruir la reconfortante ilusión de la audiencia de haber dominado conceptualmente o fijado la realidad. Y, si bien Burton persigue todo esto, y aunque su cine no es abiertamente revolucionario, el cineasta se encuentra inmerso en un sistema—el hollywoodiense— que, no olvidemos, no tolera manifestaciones radicales.

De esta manera, la pretendida postura revolucionaria de Burton, desdibujada por la industria de Hollywood, perderá un radicalismo en el mensaje que se recuperará en la estética en el momento en que el gótico y el expresionismo se fundan con un humor macabro y siniestro, dando lugar a una producción paródica que enlaza directamente con la posmodernidad. Esta incursión en la posmodernidad, que será analizada más adelante, se debe al predominio y exaltación de lo absurdo, lo irracional y lo ilógico, a través de escenarios y de personajes monstruosos, en aspecto, y profundamente humanos en su configuración moral y en sus actos. Estos personajes aparecen, no obstante, dominados por la risa, la ironía y el humor negro, aunque no abandonan nunca su condición de otros, en tanto que se presentan para el mundo, que los rechaza, como terribles y lo monstruosos. Subversión, transgresión y tradición, risas y escalofríos son conceptos y sensaciones que se entrecruzan sin oponerse a lo largo de todo el filme, desde la autoconciencia poética y cómica. Humor, revisionismo, ironía, mirada desmitificadora, referencias culturales de todo tipo. Asistimos a una subversión a partir de sus constantes sublimadas y llevadas al extremo hasta lograr la parodia, modificadas por un simple giro irónico, lo fantástico posmoderno, que teorizara David Roas (31).

Desde esta actitud posmodernista, observamos que no se levanta contra la tradición, sino que la asume, la hace suya y la reformula: no hablamos de una clara revolución, sino de un espíritu rebelde e inconformista que se manifiesta en una sutil subversión cargada de humor negro. Su reivindicación de lo diferente o su denuncia de la hipocresía de la sociedad no son violentas. Sus filmes no intentan, como el expresionismo, conmocionar al espectador, pero sí agitarlo suavemente, dejar caer la semilla de la duda, la posibilidad de una visión diferente, más amplia, profunda y tolerante.

Trata de reflejar, como los góticos, los lados más oscuros de la condición humana, lo que es tabú, lo innombrable, lo repulsivo, lo que dejamos al margen, solo que invierte los términos por su vinculación con la posmodernidad, poniendo el acento en los puntos más débiles de la sociedad contemporánea. Obsesionado con la fealdad y la monstruosidad, «su cine parece dominado por una especie de reivindicación de lo diferente, con individuos marginados que a la postre ofrecen más dignidad y coherencia que la de sus vecinos normales» (Marcos Arza 22). Y a este grupo pertenecerán nuestros protagonistas.

Descendamos entonces un nivel para aplicar los conceptos comentados a las restantes producciones de animación. Mientras que *Pesadilla antes de Navidad* es un cuento típicamente norteamericano, *La novia cadáver* y *Frankenweenie* sintonizan más con la sensibilidad europea y conectan directamente con la tradición gótica victoriana. Estos largometrajes se estructuran siguiendo el modelo inicial de *Vincent*, es decir, en torno al personaje principal: Jack Skellington, en *Pesadilla antes de Navidad*, y Victor Van Dort y Emily en *La novia cadáver* y Víctor Frankenstein y Sparky de nuevo personajes solitarios, extraños y extravagantes, diferentes, en definitiva, excluidos por todos, pero más próximos a nosotros mismos de lo que creemos, los cuales, dentro de la dualidad posmoderna, horrorizan y enternecen, emocionan y hacen reír. Si Víctor se convierte de nuevo, en el alter ego de su creador, por su imaginación desatada y aspecto depresivo, lo mismo sucede con Jack, Emily y Sparky. Todos poseen la particularidad de ser monstruos, en la línea que teoriza David Roas (36) más cercanos a la normalidad, «en función del momento histórico y del horizonte cultural», aunque nunca alejados del todo de la tradición. Este hecho les acerca al tiempo que les excluye del denominado mundo «real». Los monstruos toman el protagonismo y son tratados desde una perspectiva posmoderna. Es decir, infunden terror, pero a través de una visión dulcificada por el director que insiste en «privar al monstruo de su monstruosidad, en convertirlo en una

especie de espejo deformado de su entorno» (Losilla 185); una corriente, que subvierte el valor que le otorgaron los góticos y la maniquea interpretación de esta figura arquetípica. Burton otorgará a los monstruos, desde esta visión, un estatus más humano que el de los personajes con apariencia normal, en un intento por reivindicar la humanidad de esos seres incomprendidos por la sociedad (Marcos Arza 17).

Es un hecho que los protagonistas de *Pesadilla antes de Navidad* y los habitantes de El País de la Muerte son monstruos; sin embargo, para Burton no hay en Halloween Town ni en el País de la Muerte ningún personaje realmente malvado. Todos estos personajes representan la más pura otredad. Lo monstruoso, tan característico del gótico, está íntimamente ligado al miedo, y el miedo está unido a lo desconocido, pero, si se desvirtúa, dulcificando y parodiando su imagen y sus comportamientos, el miedo se atenúa. Burton mitiga nuestros temores al mostrarnos el interior de ese mundo desconocido poblado de monstruos. Logra su cometido gracias a dos efectos: uno propiamente visual y otro temático. Para que estéticamente no infundieran demasiado miedo o se convirtieran en clichés, por tratarse de una película infantil, no lo olvidemos, Burton optó por basarse en los viejos arquetipos de la Universal y reinventarlos, consiguiendo hacer de ellos unos seres encantadores, simpáticos y atractivos. Emily, al igual que Rally, por ejemplo, fue fotografiada como las grandes estrellas femeninas de los años cuarenta, con una luz alta, especial para su rostro, y una difusión extra. Ahora son monstruos, aunque conservan las características de las damas góticas: belleza y sublimidad, bondad y comportamientos apasionados.

Pesadilla antes de Navidad comienza con una canción que resume lo que es Halloween Land y nos introduce directamente en su atmósfera macabra y paródica: criaturas bajo la cama, esqueletos, hombres lobo, espectros, momias, sombras siniestras, brujas, vampiros, fantasmas, etc. Lo mismo ocurre con el País de la Muerte. Burton reivindica el derecho a la diferencia en un mundo que impone la homogeneización como condición indispensable para la igualdad y la aceptación y, para ello, emplea el recurso del humor y la parodia. Precisamente el conflicto se desata cuando Jack, el Rey de las Calabazas, quiere dar la espalda a su lado tenebroso, dejando a un lado las fiestas macabras para alcanzar el espíritu de la Navidad. Por más que lo intente, aunque emplee métodos científicos, como abrir un peluche con un bisturí, no alcanza a comprender el espíritu de la Navidad, porque pertenece al mundo de las tinieblas con sus fiestas macabras.

Sin embargo, estas escenas, lejos de infundir terror, son las responsables de algunos de los momentos más paródicos del filme. El personaje se aleja de su lado más monstruoso y nos muestra su yo más entrañable. Las criaturas de Halloween Town, como las del País de la Muerte, completamente inconscientes de cómo los demás perciben su aspecto, son vistas como amenazadoras y terroríficas cuando en realidad no lo son. Su misión es asustar, pero no son mezquinos ni malvados. En realidad, bajo la mirada de Burton, no hay nadie perverso o malo en estos mundos. Nadie hace nada con maldad intencionada. Ni el Dr. Finkelstein ni tan siquiera Oogie Boggie, que únicamente cumpliría el papel de ser el «vecino raro en una ciudad muy rara» (Salisbury 2009).

Estos factores constituyen el marco que define los principios y temas del género de terror en la era moderna. La alienación social, el derrumbamiento del orden moral y espiritual, la profunda crisis de la identidad evolutiva, la expresión abierta de los imperativos más íntimos de la humanidad y la necesidad de expresar las implicaciones de la existencia humana en una estética apropiada podrían ser vistas como las condiciones que apuntalan los escritores de terror contemporáneos desde Shirley Jackson, Angela Carter o Susan Hill, hasta ya más en la actualidad M. L. Ríos, Carol Goodman, Mona Awad, Tom Piccirilli, Donna Tartt, Jeffrey Eugenides, Finney Boylan, Stephen Snyder o Ben Dolnick —en lengua inglesa. Como autores más representativos en la corriente española destacamos a los predecesores Pilar Pedraza, José María Merino y Cristina Fernández Cubas y dentro de la siguiente generación a David Rosa, Patricia Estéban Erlés, Mariana Enríquez o Elvira Navarro. Los cineastas que siguieron la influyente estela de la posmodernidad del siglo XXI como Guillermo del Toro, Clive Barker, Joel Schumacher, Alex Proyas, Mark A. Z. Dippé o Stephen Norrington han explorado, por lo tanto, los miedos que surgen del mundo contemporáneo y aquello de lo que hay que estar asustado. Son los autores de las nuevas fábulas y cuentos de hadas que persisten en revelar la sabiduría primaria y el derrumbamiento de las jerarquías tradicionales. Por consiguiente, el cine de terror contemporáneo continúa su propia tradición genérica de jugar con «los límites entre formas ficticias y normas sociales, [...] que oscilan entre una acentuada crítica del mundo moderno y un juego con sus propias convenciones para facilitar sus libertades posmodernas» (Botting 90). Así, en estas películas, ni Emily ni Jack, ni tan siquiera Frankenweenie, son los verdaderos monstruos sino los miembros de una sociedad inmovilista, incapaz de ver más allá ni transigir en unas costumbres y unos hábitos inalterables a

los que se viene aferrando desde hace siglos. Los verdaderos monstruos habitan en el interior de lo cotidiano, donde se esconde la verdadera perversidad del ser humano.

El director nos dice que es posible superar el miedo a lo diferente, que podemos convivir con el monstruo y pensar en el Otro en términos de igualdad. Los monstruos no son una proyección de nuestros miedos y temores, no se perciben como una amenaza, sino que se presentan como la consecuencia directa, la triste creación de una sociedad entregada por completo a la superficialidad. Más allá de un posmodernismo estético aparente y / o superficial, que aún a el modo gótico y la parodia, el discurso que elabora tiene en el centro de su reflexión un motivo propiamente gótico, la consideración de «el otro». El discurso gótico plenamente nacionalista condenaba al diferente, lo apartaba convirtiéndolo en objeto de su crítica más voraz, la trasgresión del género entonces afectará también a la consideración de lo monstruoso, donde los denominados «otros» son seres afables y bondadosos mientras que los «normales» acaban por convertirse en los verdaderos «otros», amenazadores y perversos.

La inversión de términos supone una inversión de mundos. El universo que Burton ha configurado en cada uno de estos filmes de animación se constituye en esencia por dos mundos separados visual y temáticamente que se construyen a partir de las conductas de los personajes que los pueblan: un mundo «normal», sacado de la realidad circundante, y un mundo fantástico: los personajes fantásticos son, en un primer momento, aceptados por el otro lado, aunque siempre acaban rechazados o desahuciados, le pasa a Jack y le sucede a Emily. Jack no encaja en la Ciudad de la Navidad, pues destruye, sin pretenderlo y desde una indudable inocencia, cada elemento navideño que pasa por sus manos, induciendo terror en sus habitantes. Lo mismo sucede con Emily, Su apariencia fantasmal genera un rechazo inmediato y los habitantes del mundo de los vivos, aunque aterradores por sus conductas intransigentes, temen y rechazan a la protagonista. Burton plantea desde el comienzo de sus películas un mundo dividido, una puesta en escena prácticamente clasicista fundamentada en lo que Losilla (73-74) denomina dualidades estéticas, es decir «un espacio de la normalidad enfrentado a la amenaza del movimiento, de lo que escapa a las leyes de lo razonable, 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». «Lo oscuro y diferente no tiene por qué ser

malo», afirma el propio Burton (Salisbury 226), de tal manera que la clásica oposición gótica entre el bien y el mal será sustituida por dos mundos donde se quiebran y se invierten estos conceptos. Nos encontramos ante la subversión, la trasgresión de la cotidianidad, para mostrarnos su propia visión del mundo, basada en contradicciones: lo normal enfrentado a lo monstruoso, lo luminoso a lo oscuro, la Navidad a Halloween, el mundo de los vivos al Mundo de los muertos. Burton nos pues habla de dos mundos cuya existencia corre en paralelo, las tinieblas triunfan frente a la luz, el caos se impone al orden y se exaltan los cultos paganos frente a las creencias más conservadoras.

En *Pesadilla antes de Navidad*, el director nos sumerge, a través del narrador, en el fantástico universo que ha ideado, nos hace creer en él y nos transmite su amor por las extrañas criaturas que pueblan un mundo fabricado al margen de las normas comúnmente aceptadas. Envueltos en su atmósfera mágica, dejamos de identificar la oscuridad con la maldad. Esta división en dos mundos aparentemente opuestos a lo corriente sirve para desarrollar la idea de que el universo de Burton nos enseña una nueva moral que rompe con las fronteras trazadas y estereotipadas entre el bien y el mal.

En el Mundo de Halloween, un mundo oscuro y tétrico, pero terriblemente divertido, destaca frente a los demás escenarios el hogar de Jack Skellington, una oscura estancia sobrenatural dominada por el gris donde moran los protagonistas de las pesadillas infantiles (y no tan infantiles); junto a él se nos presenta, bajo la iluminación ultravioleta, una sala de tortura con una decoración inspirada en los juegos de azar, es la mansión de Oogie Boggie, basada en la estética de los casinos de Las Vegas en clave siniestra. Cuando las luces están encendidas podemos ver una serie de instrumentos de tortura, acero pesado y ángulos dentados. Cuando la luz desaparece, el diseño se vuelve más ingenuo, un poco más primitivo. Las abundantísimas luces de colores propias de los casinos lucen más apagadas y el motivo decorativo predominante son las calaveras. Hay murciélagos y esqueletos por doquier. El mundo opuesto lo encontramos en la ciudad de la Navidad, una explosión de color situada sobre una brillante y esponjosa capa de nieve, cuyo orden y estabilidad chocan con la desenfadada anarquía que reina en la tierra de Halloween. Una vez más, el mundo real aparece vulgar y aburrido mientras el mundo sobrenatural resulta mucho más atractivo y convincente. Tras un flash blanco, el Rey de Halloween aterriza sobre un mullido manto de nieve y observa con ojos maravillados un pueblecito nevado iluminado con alegres luces de colores por el que se

mueven simpáticos duendecillos de mejillas sonrosadas. Jack parece un personaje extraído de una película en blanco y negro repentinamente trasladado a un escenario en brillante technicolor. Imitando la estética de Disney y del Dr. Seuss, la Ciudad de la Navidad es completamente diferente. Este es un mundo tan dulce que hasta las patas de las camas parecen barritas de caramelo. Jack, encantado con lo que está ocurriendo ante sus ojos y, sin apenas poder creerlo, recorre la ciudad y se maravilla ante la nieve, las luces de colores, el tren repleto de regalos o las criaturas riendo felices.

En *La novia cadáver* se contraponen dos mundos totalmente opuestos: el de abajo, el de los muertos, completamente festivo y plagado de color, y el de arriba, el de los vivos, que ahora es monótono, frío, lóbrego y, sobre todo, siniestro. La ciudad victoriana está bañada por colores oscuros que dan al lugar una atmósfera sombría, funesta y terriblemente tenebrosa. Un ambiente enfermizo y gris. El mundo de los vivos es oscuro porque es terrible, espantoso, cruel. El mundo de los muertos, frente a este, se convierte en una alucinada fiesta «contemplado desde una perspectiva lúdica y pagana, pues los monstruos y los muertos trascienden el papel que los góticos les asignaron». (Panadero y, Parra 205).

Esta fusión de mundos, donde el bien y el mal no solo se invierten, sino que la oposición acaba por desvanecerse, donde nada es lo que parece y las sensaciones nos resultan extrañas y desconocidas, acentúa el carácter siniestro de las películas, evidenciado tanto desde el punto de vista temático como visual, donde se produce una transición gradual desde lo maravilloso hacia lo siniestro y que puede observarse en la propia evolución de la ficción gótica y en su desvirtualización en favor de lo fantástico. De este modo, lo familiar que ha quedado reprimido retorna transformándose en algo extraño, en algo siniestro. Y las películas de Burton son siniestras en la medida en que manifiestan aquello que «debía haber permanecido oculto», proporcionándonos indicios de mundos desconocidos más allá del nuestro.

En definitiva, y ya para concluir, tanto *Vincent*, como *Pesadilla antes de Navidad*, *La novia cadáver* y *Frankenweenie* son el resultado de la reformulación en clave burtoniana del terror gótico; un exquisito cine de animación, un cuento encantado, con notas de novela gótica al más puro estilo de Lewis, Radcliffe y Poe, en el que confluyen toda una serie de elementos tradicionales que se vuelven autónomos y acaban por convertirse, en una lectura alejada de convencionalismos, y precisamente por su misma condición, en tópicos subvertidos y reformulados (García 93). Sus filmes nos enseñan el lado más oscuro de la

normalidad y el más brillante de lo desconocido. Siempre bajo la premisa de que las cosas no son lo que parecen, Burton nos muestra la ambigüedad del mundo, el hecho de que lo que consideramos normal esconde zonas de profunda oscuridad y que lo que percibimos como extraño contiene en su interior maravillas insospechadas, con la sola pretensión de dar cuenta de nuestros fantasmas más ocultos sin que se nos congele la sonrisa. Las tinieblas, parece decirnos Burton a través de sus producciones, no son tan aterradoras porque, al fin y al cabo, ¿no vivimos permanentemente entre ellas?

Bibliografía

- Botting, Fred. *Gothic*. Routledge. Londres y Nueva York, 1996.
- García, Isabel. *Tim Burton y el universo insólito*. Valencia. Midons Editorial. 1995.
- Losilla, Carlos. *El cine de terror. Una introducción*. Paidós. Barcelona. 1993.
- Losilla, Carlos. *La invención de Hollywood. O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*, Paidós: Barcelona. 2003.
- Marcos Arza, Marcos. *Tim Burton*, Cátedra. Madrid. 2010.
- Molina Foix, Vicente. «El cine posmoderno: un nihilismo ilustrado». *Historia General del Cine. El cine en la era audiovisual*, XII, pp. 151-166. Madrid. Cátedra. 1995.
- Page, Edwin. *Gothic Fantasy. The films of Tim Burton*. London: Marion Boyars. 2019.
- Pandero, David G y Parra, Miguel A. *Tim Burton. Diario de un soñador*. Jaguar. Madrid. 2010.
- Roas, David. «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación». *Revista de Literatura*, vol. LXXXI, número 161, pp. 29-56. 2019.
- Rodríguez, Hilario P. *Tim Burton*, Madrid: JC, col. Directores de cine. 2006.
- Salisbury, Mark. *Tim Burton por Tim Burton*, Barcelona: Alba Editorial. 2006
- Solaz Frasquet, Lucía. *Guía para ver y analizar Pesadilla antes de Navidad*, Octaedro: Barcelona. 1993.

Filmografía

- Corpse Bride*. Dir. Tim Burton y Mike Johnson, Warner Bros, 2005.
- Frankenweenie*. Dir. Tim Burton, Walt Disney Pictures, 2012.
- The Nightmare before Christmas*. Dir. Tim Burton, Touchstone Pictures, 1993.
- Vincent*. Dir. Tim Burton, Walt Disney Productions, 1982.

