



Desde el corazón de **Tim Burton** Espacios expresio- nistas

Tan odiado como adorado, Tim Burton despliega, en cada una de sus películas, una estética fuertemente influenciada por una corriente que se mantiene más viva que nunca. El autor escribe cómo esta no corresponde a un capricho del excéntrico personaje; es una forma de exaltar y hacer más humanas nuestras tenebrosas fantasías, plasmadas en su cine de escenarios que recuerdan a *El gabinete del Dr. Caligari* (1920).

Omar Rojas Rodríguez



El cadáver de la novia ◀

[...]

Pero algo raro había. Algo andaba muy mal.

No era humano el bebé que una tarde nació.

No era un bebé-bebé, que era un bebé-robot.

No estaba –ni de lejos– como para comérselo.

Tenía hecha la cabeza de material eléctrico.

No era tibio ni tierno ni cubierto de piel.

Era pura hojalata, aluminio, oropel.

Se quedaba tumbado con los ojos abiertos,

muy quieto y muy callado, y ni vivo ni muerto.

(*El chico robot*, Tim Burton)

Timothy William Burton, nacido en Burbank, California, el 25 de agosto de 1958, es portador no únicamente de una estética extravagante sino también de una personalidad algo excéntrica. Cuentan los rumores que –como en *Bolero de los celos*– perseguía a sus amigos con un hacha. Se agazapaba en algún rincón de la calle y, oculto ahí, esperaba impaciente el arribo de alguno de ellos. Una vez llegado el momento, se disponía a embrollarse en una persecución, hacha en mano, que sin lugar a dudas, más que sangrienta, era cómica –quizás no para las víctimas–. También cuentan que acostumbraba a hacerse pasar por muerto. Se embarraba con una sustancia que simulaba ser sangre, tal vez ketchup, y se tiraba en el suelo esperando a que alguien lo encontrara y se llevara una sorpresa. Como vemos, a Tim Burton no le sería fácil hacerse un lugar en el mundo de los vivos. Más adelante, aquel niño encontrará un aliado: el expresionismo.

La corriente expresionista surge en 1905 en Alemania. Entre otras cosas, como contrarrespuesta al academicismo aún imperante. La cuna de este nuevo movimiento será la pintura, y el primer grupo de artistas, procedentes de la arquitectura, se hace llamar *Die Brücke* (*El Puente*), como alusión a una frase de Nietzsche que mencionaremos más adelante. Conformados inicialmente por Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl y Karl Schmi-

dt-Rottluff, predicaban un manifiesto que exhortaba a buscar las emociones y sentimientos internos del autor, y no principalmente la realidad objetiva. La impresión interna es más significativa que la realidad externa. Como bien lo define el escritor alemán Kasimir Edschmid: “El expresionismo no mira: ve; el expresionismo no cuenta: vive; no reproduce: recrea; no encuentra: busca”. Podemos entender que los temas más comunes sean los que retraten la yema y el pensamiento humano, es decir, los estados del alma: miedos, fantasías y sueños. El estilo particular que unificaba a esta corriente era la distorsión de la forma, tanto de personajes como de espacios. Más adelante surgió otro grupo de expresionistas llamados *Der Blaue Reiter* (*El Jinete Azul*). Con el afán de adentrarse más en el espíritu humano, añadieron a los ideales antes mencionados el simbolismo. Esta corriente no se quedará estancada en la pintura y dará un salto al mundo del cine.

En 1919, año en el que Walt Disney y Ub Iwerks se unen para crear dibujos animados, el séptimo arte se empapa de expresionismo y, nuevamente en Alemania, surge una obra clásica titulada *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920). Gracias a la tecnología implementada por la *Universum Film Aktiengesellschaft* (U.F.A.), logran recrear el estado de pesadilla y locura que envuelve el alma de un asesino en serie suelto en la metrópolis moderna. Los decorados retorcidos y empequeñecidos y la iluminación en contrapicado retratan la condición interna de Cesare, el sonámbulo. Otras obras de esta corriente serán *Nosferatu, el vampiro* (1922), de Friedrich W. Murnau, y *El hombre de las figuras de cera* (1924), de Paul Leni.

Cuando nuestro héroe vio aquel filme expresionista de Wiene, quedó enamorado. Fruto de este amor entre Burton y *Dr. Caligari* nacerá *Vincent*. A continuación nos proponemos comparar, a manera de ADN, las semejanzas e influencias entre el cine de Tim Burton y el expresionismo.

Vincent (1982)

Cortometraje realizado en *stop motion*. Fue escrito y dirigido por

Tim Burton, producido por Disney y narrado con la intrigante voz del célebre actor Vincent Price. Narra la vida de Vincent Malloy, un niño atormentado que vive junto a su madre y hermana. Parece un niño normal, pero en su interior se oculta la personalidad de un terrible hombre que cree ser Vincent Price. Lloro a su amada enterrada viva y no escatima en hacer experimentos con su pobre perro y su hermana; así como tampoco duda de echar a su tía en una caldera hirviendo y de crear monstruos en su laboratorio. También lee a Edgar Allan Poe, claro. Todo esto sucede únicamente en la mente de Vincent Malloy, ya que su madre no le da permiso para ser Vincent Price. En el fondo es un niño incomprendido. Digna radiografía de Burton, *like father, like son*. Para retratar ese lado atormentado del personaje, Burton se arma de expresionismo y, al igual que en *El gabinete del Dr. Caligari* y en *Nosferatu*, utiliza la distorsión del espacio y la sombra como medios directos de manifestación. La iluminación en clave baja muestra un marcado contraste entre luz y sombra, lo cual permite relucir ángulos poco convencionales, arbitrarios, que no corresponden claramente a una arquitectura del mundo real, sino que más bien hablan sobre un estado interno, dando por sentado el manifiesto expresionista.

La sombra, en este caso, evidencia una doble realidad, tema común en el expresionismo alemán desde sus inicios. Vemos a Vincent Malloy de pie frente a una pared en la cual se proyecta su sombra, pero esta no emite un reflejo fiel de la realidad, sino que, por el contrario, transmite el lado monstruoso del niño, su otro yo. También vemos un conjunto de cuadros distorsionados que se entremezclan, reforzando esta idea de un flanco paralelo.

En *Nosferatu, el vampiro*, la sombra, medio por el cual el vampiro acecha a sus víctimas, adquiere gran importancia. También aquí produce distorsiones: la sombra muestra una mano alargada, de dedos angulosos y desproporcionados, mientras que la original está empequeñecida. A pesar de que ese truco de distorsionar la sombra se puede lograr en la misma realidad con el manejo de la luz, es evidente que hay una inten-

► *El joven manos de tijera*



ción por hablarnos de un estado alterado que va más allá de la realidad objetiva.

La arquitectura está integrada a los personajes, quienes parecen haber surgido del mismo escenario y haber comenzado a moverse, o a la inversa. El espacio está tan torcido y entremezclado que por momentos se funde con los protagonistas. Esta idea sobre la arquitectura es un pensamiento netamente expresionista, ya que...

...concebe la arquitectura del porvenir como una prolongación imaginaria de la naturaleza, realizada a impulsos de fuerzas biológicas que encuentran en el arquitecto su vía de manifestación. De acuerdo con ello, realiza maquetas y dibujos de extrañas formas que parecen dotadas de vida orgánica y prestas a metamorfosearse, en un estado intermedio entre lo mineral, lo animal y lo vegetal. (Casals, 1982, p. 106)

Hasta la aparición de una mejora en la definición de la imagen en celuloide, los actores se veían forzados a portar un exagerado maquillaje que acentuara sus expresiones y definiera mejor

sus rasgos. Es por eso que vemos a los personajes excesivamente blancos. Sin embargo, podemos encontrar, adicionalmente al maquillaje tradicional, una intención por oscurecer los ojos y darles un aspecto hundido —lo cual es bastante visible en los protagonistas de *Vincenty El gabinete del Dr. Caligari*—, de tesitura pálida, aspecto demacrado y ojos extremadamente remarcados.

El joven manos de tijera (1990)

Este largometraje nos ha regalado a un personaje entrañable, uno de los más queridos por los admiradores de Burton, quienes ya lo consideran como una película de culto. Burton traza dos mundos para diferenciar el hábitat del joven manos de tijeras del resto. Para ello se vale de dos estéticas: la primera es una combinación entre el arte gótico y el expresionismo, que servirá de refugio para el protagonista, y la otra, el mundo de los 'normales', trazado con una estética llena de colores pasteles. Aquí podemos observar cómo el director invierte el estereotipo que relaciona el uso del color con el lado bueno de las cosas y el negro con el lado malvado.

Nuestro protagonista vive en un universo sombrío, oscuro y desolador, sin embargo es un personaje de buen corazón que rápidamente se gana el cariño del espectador. Nuevamente se trata de un ser incomprendido que no logra adaptarse al mundo tradicional y que, por ende, vive recluido en un espacio alejado de la urbe, el sello característico de los personajes de Burton, un elemento extraído de la propia biografía del autor.

Por el contrario, en el mundo del color, lejos del castillo del joven manos de tijera y en plena civilización, nos encontramos con personajes dotados de superficialidad, frivolidad y mezquindad. Esta inversión de matices la adoptará nuevamente en su adaptación de *Batman vuelve* (1992), donde el Pingüino, interpretado por Danny De Vito, hace una aparición festiva, llena de color y algarabía, pero para realizar una matanza. Sin embargo, esta no es una regla general, ya que en *El cadáver de la novia* (2005) Burton sí respeta este estereotipo que fácilmente relaciona la policromía con el lado bueno de algo, y lo monocromo con lo malvado.

El interior solitario y melancólico de nuestro héroe es plasmado en grandes ventanales ojivales propios del arte gótico, estilo que se extiende desde la isla de Francia hacia el norte de Europa, desde el siglo XII hasta el siglo XV. En este caso, el director se nutre únicamente de la forma y del manejo de la luz propios de este estilo, mas no del tema central –también discutido–, que hacía referencia a la grandeza y gloria de Dios. A su vez, siguiendo con el hilo expresionista, muestra una distorsión del espacio y de la forma, del ángulo de los vanos por donde ingresa la luz, de los escalones y de algunos elementos que adornan el lugar. De hecho, la colina sobre la cual descansa el castillo de

Edward es una clara referencia a la ciudad de Hallstendwald en *El gabinete del Dr. Caligari*.

El mundo gótico-expresionista creado por Burton ayuda a reforzar la fantasía existente en torno a su protagonista, por momentos melancólico, por momentos siniestro, un personaje mágico, de ensueño, perteneciente a otra realidad, sacado de un mundo paralelo que evoca los temas principales tan utilizados por los expresionistas: los miedos, los sueños, las fantasías, los estados del alma. De igual manera que en *Vincent*, el protagonista muestra una tésitura pálida, ojos hundidos y el cabello despeinado, y su similitud con Cesare también es evidente, tanto en

la interpretación del personaje como en la vestimenta. Edward, Vincent y Cesare son seres reclusos que no logran adaptarse a la sociedad por ser distintos al resto.

El extraño mundo de Jack (1993)

Otro personaje que se ha robado el cariño y la aceptación de la gente ha sido Jack Skellington, personaje central en este largometraje que une distintos géneros, entre ellos la animación y el musical. En el retorno de Burton al *stop motion* nuevamente aparecen los temas centrales de su filmografía: la muerte, la melancolía, la fantasía, la magia, las distin-



▶ ***El extraño mundo de Jack***

tas realidades, los mundos paralelos. Burton vuelve a jugar con la combinación de colores y luces para caracterizar y separar distintos mundos: *Halloween Town*, opaca y grisácea, e iluminada en clave baja; *Christmas Town*, llena de colores e iluminada en clave alta; y el mundo real, que mezcla ambas características. Los decorados de este largometraje son angulosos y asimétricos, ventanas y puertas deformadas, así como la utilización de sombras distorsionadas reflejadas en la pared. Los vampiros de este filme son referencia directa de *Nosferatu, el vampiro*, y el gueto judío diseñado en *El Golem* (1920) ha influenciado la creación de *Halloween Town*.



***El cadáver de la novia* (2005)**

Burton vuelve a narrar una historia fantástica donde plasma una visión bastante particular: aparentemente es más divertido estar muerto que vivo. Nuestro héroe, Víctor, no encaja en el mundo grisáceo de los vivos, y accidentalmente le pide matrimonio a una muerta, Emily, quien lo perseguirá hasta que el matrimonio se lleve a cabo. Ella lo llevará al mundo de los muertos, para el cual Burton nos ha preparado una estética llena de color y de sombras duras. En este caso, como mencionamos anteriormente, hay una relación empática entre el uso del color y la alegría que se desborda en el lugar. Decapitados grotescos, calaveras danzantes, gusanos parlantes acompañan aquel mundo de angulaciones imposibles, ventanas y paredes retorcidas. Burton sigue creando espacios que remiten al cine expresionista de los años veinte. Mientras que el mundo de los vivos es retratado con una tendencia gótica y romántica.

En un inicio mencionamos la importancia que tenía el título *Die Brücke* (*El Puente*) con relación a una frase de Nietzsche, quien había fallecido apenas cinco años antes de la gestación del movimiento. Las ideas del superhombre parecen haber interesado a este grupo de artistas y tomaron como símbolo el puente que menciona este filósofo en su célebre obra *Así habló Zaratustra*: “La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso”. Así, este elemento estará presente en distintas obras cinematográficas expresionistas, separando dos mundos, dos realidades o dos circunstancias. En el caso de *El joven manos de tijera*, una gran escalinata, a manera de puente, lo eleva a su refugio. En *El cadáver de la novia* (2005), un puente divide la ciudad del bosque, y es en ese elemento simbólico en donde Víctor hace su entrada por primera vez al mundo de los muertos. En *El gabinete del Dr. Caligari* (1920), el puente es el lugar donde Cesare abandona a Jane.

En su libro *La melancólica muerte del chico ostra* (1997), Burton expone al extremo el tema de la desadaptación. Sus personajes están

imposibilitados de toda relación medianamente normal con la sociedad. No es simplemente un desacuerdo ideológico, sino también físico, a la manera del joven manos de tijera. Sus personajes, literalmente, no pueden ver, no pueden sentir, no pueden hablar o expresarse como humanos porque sencillamente no son humanos, en su mayoría. Están obligados a relacionarse con un mundo que no ha sido creado para ellos, o a la inversa. Son discriminados, apartados, humillados e insultados por ser distintos. Incluso algunos —al borde de la brutalidad— son asesinados por sus propios padres, que los rechazan como hijos. Curiosamente, todo es narrado festivamente en rima, de la misma forma que observamos en el cortometraje de *Vincent*, como demuestra el siguiente fragmento:

[...] Le dieron con tabla gruesa
hasta ver que el cráneo abierto
no tenía ni una sorpresa.
El chico momia había muerto.

La estética expuesta por Burton en sus películas remite claramente a la corriente expresionista. Para sus historias, también se nutre de ella, pero principalmente de su propia experiencia. Aquel niño que se hacía pasar por muerto y que perseguía a sus amigos con un hacha, logró encontrar en el expresionismo un aliado para dar forma a sus personajes, y en el cine, una forma de hacerlos vivir. ◉

Referencias

- Burton, T. (1997). *La melancólica muerte de Chico Ostra*. Barcelona: Anagrama.
- Casals, J. (1982). *El expresionismo: orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Barcelona: Montesinos.
- Edschmid, K. (1921). Über den Expressionismus in der Literatur und die Neue Dichtung.
- Espinós Escuder, P. (2008). Tim Burton y el expresionismo. En *Frame, revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla*, 3, 2-24.
- Nietzsche, F. (2007). *Así habló Zaratustra*. Buenos Aires: Gradifco.
- Sánchez-Biosca, V. (1996). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux.
- Taut, B. (1997). *Escritos expresionistas*. Madrid: El Croquis.
- Winston Dixon, W. & Audrey Foster, G. (2008). *A Short History of Film*. Barcelona: Robinbook.