



Universidad Nacional de Entre Ríos

Facultad de Ciencias de la Educación

Licenciatura en Comunicación Social

TESIS

ALICIA EN EL MUNDO DE TIM BURTON

DIRECTORA DE TESIS:
Mg. Sc. Mariela Herrera

TESISTA:
Ainelen Sedlacek

**Dedicada a mi sobrina Helena Sofía Sedlacek, que
logra crear una realidad fantástica.**

*“Todos somos diferentes,
las cosas nos afectarán
de forma diferente.
Entonces, por qué no puedes
dar tu propia opinión,
buscar distintos niveles si quieres,
incluso llegar a lo más profundo”.*

Tim Burton, en Salisbury, Mark.
“Batman vuelve”, en *Tim Burton por Tim Burton*.
Editorial: Liberdúplex S.L.U., 2009. Pág. 183.

	• CINE Y LITERATURA-----23 • DESCRIPCION DE LA PELICULA DE TIM BURTON-----27 • COMPARACION ENTRE LA PRODUCCION LITERARIA DE LEWIS CARROLL Y LA PRODUCCION CINEMATOGRAFICA DE ALICIA EN EL PAIS DE LAS MARAVILLAS DE TIM BURTON-----35 • PROCESOS DE HIBRIDACION-----48
	CAPITULO II: EL MUNDO DE BURTON Y LA ESTETICA POSMODERNA-----53
	• INTRODUCCION-----53 • EL MUNDO CREADO POR TIM BURTON-----57 1. Vincent-----60 2. Beetlejuice-----62 3. Batman-----65 4. Edward Scissorhands - Eduardo manos de tijera-----67 5. Ed Wood-----69 6. Sleepy Hollow o La leyenda del jinete sin cabeza-----70 7. The corpse bride o El cadáver de la novia-----73 • LA ESTETICA POSMODERNA Y EL MUNDO DE BURTON-----75 • PROBLEMATIZACION Y REFLEXION SOBRE EL ANALISIS REALIZADO-----84
	CAPITULO III: 3D E HIPERREALISMO-----93
	• INTRODUCCION-----93 • LA BUSQUEDA DE LA HIPERREALIDAD A TRAVES DE MEDIOS MECANICOS-----95 • CAMBIOS COGNITIVOS-----100 • HIPERREALISMO Y 3D-----111
	CONCLUSION-----119
	BIBLIOGRAFIA-----123

INDICE

INTRODUCCION-----9
CAPITULO I: ALICIAS-----13
• INTRODUCCION-----13 • CONTEXTUALIZACION-----14
1. La versión de <i>Alicia</i> de Cecil M. Hepworth y Percy Stow-16
2. La versión de <i>Alicia</i> de Walt Disney-----18
3. La versión de <i>Alicia</i> de Jan Svankmajer-----20
4. La versión de <i>Alicia</i> de Tim Burton-----23

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo significó el recorrido de un camino maravilloso e intenso. En ese transcurrir conocí, me reencontré y me acompañaron muchas personas queridas. Cuando comencé a preguntarme sobre el film de “Alicia en el país de las maravillas” de Tim Burton, leí los libros, miré los films, investigué en profundidad sobre el mundo del cine. Sentía la necesidad de explorarlo, sin embargo cuando comentaba en mi entorno sobre que quería realizar la tesis, me miraban con desconcierto y entonces me preguntaba si era viable. Por eso quiero agradecer en especial, a Mariela Herrera, por aceptar guiarme intelectualmente en este proceso y aventurarse en esta temática extravagante, como todo aquello que está vinculado con Tim Burton.

Quiero hacer una mención especial, a Andrea Benso, por sus sugerencias a nivel intelectual, su aliento y principalmente por su escucha.

Aprovecho para remitirme a los pilares de mi vida. A mis padres, Rosa María Piacenza y Omar Sedlacek por darme la opción a elegir, comenzando por no bautizarme. A mi madre por hacerme conocer la práctica auto reflexiva a través del psicoanálisis. A mis hermanos, Germán, Ariel y Federico Sedlacek por inculcarme el amor al conocimiento, y

demostrarme que con esfuerzo y dedicación es posible volar. A mi hermana melliza Jezabel Sedlacek, con quién compartí la mayor parte de mi vida, por caminar junto a mí, aprendiendo de nuestras diferencias.

A mi psicoanalista Silvina Puigjané, que abrió sus puertas y me introdujo en ese mundo maravilloso donde nos pensamos.

También quiero agradecer el apoyo incondicional de mis amigas, principalmente del grupo de “Las Cotis”: M. Victoria Luengo, M. Fernanda Della Bianca, Lucrecia Quattrocchio, Luisina Moretti, Jorgelina Luengo, M. Emilia Valle, Rocío Fertonani y Paula Rodríguez. A los del grupo “G5”: M. Magdalena Teijeira, Carolina Capovilla, Juan Ignacio Carrara y Cecilia Aramburu. A una amiga que felizmente conocí en este trayecto, Carolina Silva, quién me brindó aliento y una comprensión que no muchas veces se puede encontrar. A mis amigas y compañeras de estudio de la carrera: a Lucía Stubrin y, en particular, a Leila Passerino quién me brindó información esencial para la concreción del trabajo y de quién destaco su calidad humana. A Belén Zalazar y Diego Vallejos por su incentivo constante. A mis cuñadas: Verónica Cardoso, Lorena Trabucco y principalmente a Marlene Roehrken a quién le significó una travesía conseguirme un libro fundamental para el desarrollo de la investigación. Y no puedo dejar de mencionar a Cecilia Capovilla y Melina Montú que convivieron conmigo y fueron testigos de todos mis estados emocionales, gracias por su contención y por compartir esta experiencia.

Y por último agradecer a todas las personas que de alguna forma fueron también parte de este proceso: a mis compañeros de trabajo, a mis amigos de militancia, a mis compañeros de actividades académicas extracurriculares y al resto de mi familia.

INTRODUCCION

Este trabajo de Tesina tiene por objeto analizar el film “Alicia en el país de las maravillas” de Tim Burton. El interés surgió porque esta versión cinematográfica de la novela original de Lewis Carroll presentaba grandes diferencias con otras versiones anteriores y con los cuentos del autor decimonónico. Se trata de un largometraje del cineasta Tim Burton, producido por la compañía Disney en el 2010. La película permite encontrarnos con una Alicia diferente, con un ícono literario y cultural que adquiere otro sentido no sólo al ser resituado en nuestro contexto histórico, sino

porque el cineasta nos lo presenta desde otra perspectiva.

El objetivo de esta investigación es realizar un recorrido que permita comprender algunos sentidos que se producen, recrean y despliegan en la película, en función de la apropiación que hace el cineasta Tim Burton, de la historia de *Alicia en el país de las maravillas* escrita por Lewis Carroll, considerando también el lenguaje audiovisual y las tecnologías usadas. Por lo tanto, el trabajo consistirá en determinar específicamente las características de los mensajes y sus discursividades visuales, los cambios significativos de la historia original escrita por Carroll, que introduce el film y describir de qué modo se relaciona con las condiciones de visibilidad de la época actual y la tecnología 3D.

El film se presenta como una interpretación de *Alicia en el país de las maravillas* y de su continuación en *A través del espejo* de Lewis Carroll, apropiándose del poema “Jabberwocky”, que está en el segundo libro mencionado. La película utiliza principalmente este poema para la construcción de una nueva historia, modificando características que son fundamentales en el argumento de la novela. De este modo, si bien Tim Burton utiliza como base estos relatos, produce nuevos sentidos, lo que hace que se modifique la

historia original. Esta versión cinematográfica se apropia de los personajes, constituidos a partir de cierta organización del imaginario social que representó la historia ideada por Carroll, reinventándola y construyendo una visión absolutamente diferente a las versiones anteriores.

El éxito mundial de una producción de este tipo plantea algunas cuestiones de gran interés para realizar un abordaje desde la comunicación social. El cine es un arte “popular”¹, primordialmente en aquellos films que impactan a nivel mundial, porque construyen subjetividades colectivas, en públicos diversos y anónimos. Por ende, las incidencias y las concepciones que genera son de suma importancia, porque reflejan y refractan prácticas sociales, valores, ideas y perspectivas. El interés de la investigación que se llevará a cabo es comprender y determinar los sentidos producidos por la película. De modo que, el objeto de estudio será propiamente el film.

¹ Néstor García Canclini plantea con respecto al término “popular” que “no es un concepto científico, con una serie de rasgos distintivos susceptibles de definirse unívocamente. Por lo mismo, no se agota en una visión épica de la propia historia de los grupos que la sustentan, en la que «lo popular» se opusiera compacta y enérgicamente a lo que no lo es. **Popular** designa la posición de ciertos actores en el drama de las luchas y las transacciones. Por eso, algunos hemos sugerido pasar de una caracterización épica a otra teatral o melodramática de lo popular”. En García Canclini, Néstor. “De la épica al melodrama”, en *Cultura popular: de la épica al simulacro*, Editorial Quaderns portàtils, Buenos Aires, 2000. Pág. 8.

Por los motivos mencionados, nuestra primera hipótesis es que los cambios que realizó el director fueron necesarios para que la novela *Alicia en el país de las maravillas* adquiriera sentido en nuestro contexto actual. Así, en el primer capítulo consideramos dicha hipótesis, a través de un recorrido y comparación con las versiones cinematográfica más conocidas que se han producido anteriormente tomando como base el libro de Carroll y sus cuentos, además de un análisis en profundidad de nuestro objeto de estudio, el film de Burton. Esto nos conduce hacia un estudio sobre la relación dinámica que se estableció entre el cine, la literatura y el teatro y nos permite comprender por qué Tim Burton pudo intervenir realizando grandes cambios en un clásico como es *Alicia en el país de las maravillas*. De esta forma, iremos detectando algunos de los sentidos que produce el film para ir descifrando los nuevos modos de producción de sentido y algunas lógicas de nuestra cultura actual.

En el segundo capítulo presentamos una segunda hipótesis, al considerar que el film transgrede todos los límites, ya que presenta una sucesión de episodios de tono melodramático, en la estética, en la adaptación de la historia y en el formato que utiliza. Esta descripción y su correspondiente reflexión estarán acompañadas por un análisis de

otras creaciones cinematográficas de Tim Burton. Recordemos que las películas de este director se distinguen del resto de los films porque tienen una estética propia, totalmente diferente a lo que han postulado las productoras de cine más grandes, como Warner Bros, Disney, Columbia y NBC. Sin embargo, muchos de sus films fueron financiados por estas compañías, aunque la mayoría de las veces, no hayan confiado en su éxito comercial. No obstante, al estrenarse estos films, muchas veces se han convertido en las películas más taquilleras y más vistas a nivel mundial. Estos resultados hicieron que ya se hable del cine burtonesco, como una marca y un estilo único. En los films de Burton hay una conexión entre un cine que recorre los circuitos comerciales, pero que no tiene las características de un film comercial. Con esto nos referimos a que, por lo general la crítica que se le ha hecho a los films de Hollywood es su relato previsible y un final anticipable desde el principio, por la repetición de estructuras narrativas. Por el contrario, en los films de Burton, los finales no son felices, ni cerrados, sus personajes exóticos están envueltos en una trama psicológica que los hace extravagantes e inigualables, sus historias y su estética es exagerada. La clave del éxito de sus películas es la consecuencia de una cultura que las ansía y se las apropia. Esto nos permitirá más aún descubrir algunas características de ciertas producciones

artísticas posmodernas, y con ello, seguimos insistiendo en la importancia de estudiar los nuevos modos de comunicación de nuestra época.

En este sentido, no podemos dejar de destacar una de las herramientas del lenguaje visual que utilizó el cineasta: el 3D. Este formato quizás sea uno de los instrumentos más determinantes en la producción de nuevos sentidos que alberga dicho film. El 3D se ha difundido a partir de 2009 y trajo como resultado salas de cine llenas de espectadores, ansiosos por experimentar las sensaciones que produce dicha tecnología. Por ello, resulta importante comprender lo que está comunicando y el por qué, la incidencia que tiene el 3D en el mensaje del film, ya que la elección de utilizar dicha tecnología no es casual. Por eso mismo, en el tercer capítulo examinaremos nuestra tercera y última hipótesis: el formato 3D permite al espectador llevar todos los sentidos y la imaginación a un nivel más real que el cine en 2D, en términos que pueden ser leídos desde la categoría de lo hiperreal.

Por último, el film de “Alicia en el país de las maravillas” de Burton como objeto de estudio, permitirá aproximarnos a algunas características y lógicas de construcción de la cultura posmoderna así como también de la sociedad y principalmente, de los modos nuevos de comunicación.

CAPITULO I: ALICIAS

INTRODUCCION

El objetivo del presente capítulo es confirmar nuestra primera hipótesis, esto es, que los cambios que realizó Tim Burton fueron necesarios para que la historia de “Alicia en el país de las maravillas” adquiriera sentido en el contexto actual. Para esto, analizaremos la construcción del film de Burton, a partir de un recorrido y comparación con las versiones cinematográficas anteriores más conocidas de “Alicia en el país de las maravillas” y los cuentos de Lewis Carroll. Intentaremos hacer visible lo invisible, encontrar contradicciones que conviven entre las distintas versiones, al poder llevar este producto cultural a un lugar en el que la imaginación y la reflexión nos permitan comprender y descubrir algo más de lo que él mismo explicita.



CONTEXTUALIZACION

Los libros *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo*, ambos publicados en Inglaterra en 1865 y 1871, respectivamente, fueron escritos bajo el seudónimo de Lewis Carroll. El verdadero nombre del escritor era Charles Lutwidge Dodgson, quien nació en Daresbury, Inglaterra, en 1832. Su padre era clérigo y él fue ordenado diácono en 1861, pero renunció a continuar con dicha carrera. Desde 1851 se dedicó a la docencia de matemáticas en Christ Church, Oxford, a la fotografía, y a escribir libros literarios y matemáticos, específicamente sobre la lógica simbólica. *Alicia en el país de las maravillas* nació el 4 de julio de 1862, durante un paseo en barca del escritor y las hermanas Liddells por el Támesis. Las niñas se llamaban Lorina (13 años), Alice (10 años) y Edith (8 años). El libro fue dedicado a la pequeña Alice Liddell.

La historia trata sobre una niña que se encontraba junto a su hermana, quien leía un libro que a Alicia

le parecía aburrido porque no tenía dibujos y diálogos. Mientras su hermana leía, la niña ve saltando por el bosque un conejo blanco, que al principio no le llama la atención, hasta que nota que tenía un reloj y habla, lo que le causa curiosidad. Cuando este animal extraño comienza a andar de prisa, ella decide seguirlo hasta la madriguera, y, al asomarse, cae. Allí comienzan las aventuras de la pequeña Alicia, mostrando un mundo lleno de personajes extravagantes, cada uno con sus particularidades, que tienen largas charlas con la niña y en donde se producen situaciones completamente irracionales o ilógicas, en contraste con una cultura inglesa estricta respecto a los buenos modales y principalmente a la regulación de las acciones a través del reloj o el tiempo en cuantos.

A través del espejo es la continuación de *Alicia en el país de las maravillas* y Carroll comenzó en 1866 a escribirla para finalmente, publicarla en 1867. Al igual que *Alicia* también se basó en relatos contados a las tres pequeñas Liddells, principalmente en el momento en que estaban aprendiendo a jugar al ajedrez. El libro comienza con el famoso poema “Jabberwocky”, que está compuesto por palabras inventadas por el escritor. El significado de algunas de las palabras es explicado por el personaje Humpty Dumpty, en un

encuentro que tiene con Alicia. Según algunas fuentes el poema fue inspirado en una antigua balada alemana llamada “El pastor de las montañas gigantes”. En esta balada épica, un joven pastor se enfrenta a un monstruoso Grifo, y fue traducida al inglés por una pariente de Carroll, llamada Menella Bute Smedley, en 1846². El poema es especialmente interesante porque, aunque contiene muchas palabras inventadas, no deja de tener sentido. El relato *A través del espejo* se basa en una jugada de ajedrez y en un componente que es la inversión a causa del espejo, así nuevamente expone el escritor otra lógica y en consecuencia, otro modo de pensar y representar el tiempo y el espacio.

Estas dos obras literarias originales fueron ilustradas varias veces en films, series y obras teatrales. Cada representación cinematográfica fue ilustrada de modo diferente según el momento histórico, incorporando los avances técnicos de cada época. De todas las versiones, hemos seleccionado las cuatro películas más conocidas, que se basaron en el relato de *Alicia en el país de las maravillas* de Carroll:

² “Jabberwocky”, en Wikipedia. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Jabberwocky> [consultado: 12 de noviembre de 2010]



1 La versión de *Alicia* de Cecil M. Hepworth y Percy Stow

1903 – “Alicia en el país de las maravillas” realizada por Cecil M. Hepworth y Percy Stow, fue la primera adaptación de la historia de Lewis Carroll.

Se sitúa en los comienzos del cine, cuando las imágenes en movimiento comenzaban a contar historias. Su particularidad era su silencio o acompañamiento musical y sus colores eran el blanco y el negro. “La película se estrenó con acompañamiento de piano en vivo en la Biblioteca Británica, el 24 de febrero, durante un evento

especial para celebrar la historia original de *Alicia en el país de las maravillas*³.

Este film podemos situarlo en el cine mudo en blanco y negro.

Todas las escenas del film hacen referencia a *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll:

ESCENA	DESCRIPCION
1	Se muestra a Alicia durmiendo.
2	Aparece una placa que dice: “Alicia sueña que ve al Conejo Blanco y lo sigue hasta su madriguera al Salón de Muchas Puertas” ⁴ .
3	Alicia sigue al Conejo por la madriguera hasta llegar al Salón. Quiere pasar por la puerta pero es demasiado pequeña. Lloro. Pasado un momento encuentra una bolsa que dice “Bébeme”. A los pocos segundos de haber bebido, disminuye su tamaño no pudiendo alcanzar la llave sobre la mesa. Aparece ante ella una caja que dice:- “Cómeme”. Lo hace y crece. Logra alcanzar la llave y vuelve a empequeñecer.
4	Una placa que dice: “Alicia, quien ahora es muy pequeña, ha podido entrar al Jardín, donde conoce un Perro con quién trata de jugar” ⁵ .
5	Se muestra a Alicia y al Perro en el Jardín.

³“Alicia en el País de las maravillas”, la adaptación de 1903, en la pág. web “Demasiado cine!”, disponible en: <http://www.demasiadocine.com/videoteca/%E2%80%99Alicia-en-el-pais-de-las-maravillas%E2%80%99D-la-adaptacion-de-1903/> [consultado: 3 de marzo de 2011]

⁴ Transcripción perteneciente a la versión de Cecil M. Hepworth y Percy Stow, “Alicia en el país de las maravillas”, Inglaterra, Producción: Hepworth, 1903.

⁵Transcripción perteneciente a la versión de Hepworth Cecil M. y Percy Stow, “Alicia en el país de las maravillas”, Inglaterra, Producción: Hepworth, 1903.

6	Una placa que dice: “Alicia entra a la casita del Conejo Blanco, pero repentinamente regresa a su tamaño y se queda atorada adentro, hasta que se acuerda del Abanico Mágico” ⁶ .
7	Alicia cabe apenas en la casa del Conejo Blanco, comienza a abanicarse para reducir su tamaño. La niña se encuentra con el Lacayo. Entrando a la cocina ve a la Duquesa con el bebé y a la cocinera. Toma en sus brazos al bebé y sale. Lo hamaca y se sorprende cuando el bebé se convierte en chanco.
8	Una placa que dice: “El Gato de la Duquesa de Cheshire se le aparece a Alicia y la lleva a la Casa del Sombrero Loco – La Loca Reunión del Té” ⁷ .
9	Se muestra a Alicia y al Gato que aparece y desaparece. Luego a Alicia con el Sombrero, el Lirón y la Liebre sentados en una mesa tomando el té.
10	Una placa que dice: “LA PROCESIÓN REAL- La Reina invita a Alicia con ella – Alicia ofende sin querer a la Reina, quien ordena que la decapiten. Pero Alicia toma valor, golpea al ejecutor, huye de la confusión y despierta” ⁸ .
11	Alicia está a un costado del camino, viendo pasar al Conejo Blanco en el primer lugar seguido de los naipes de corazones y en último lugar la Reina, el Rey y dos personajes más. La niña pelea con la Reina y aparece el decapitador, lo enfrenta y al marcharse es corrida por los naipes.
12	Alicia despierta y se encuentra en el mismo lugar de la primera escena.

⁶Transcripción perteneciente a la versión de Hepworth Cecil M. y Percy Stow, “Alicia en el país de las maravillas”, Inglaterra, Producción: Hepworth, 1903.

⁷Transcripción perteneciente a la versión de Hepworth Cecil M. y Percy Stow, “Alicia en el país de las maravillas”, Inglaterra, Producción: Hepworth, 1903.

⁸Transcripción perteneciente a la versión de Hepworth Cecil M. y Percy Stow, “Alicia en el país de las maravillas”, Inglaterra, Producción: Hepworth, 1903.



2 La versión de *Alicia* de Walt Disney

1953 – “Alicia en el país de las maravillas” fue producido por Walt Disney para Walt Disney

Productions y se estrenó el 28 de julio de 1951. A diferencia de las demás adaptaciones al cine, se trata de una animación. Esta película ya nos muestra como el cine fue cambiando e incorporando nuevas tecnologías y modos de producción audiovisual a lo largo de los primeros cincuenta años del siglo XX. Es un dibujo animado en color y con sonido, siendo éstas sus principales diferencias respecto del film anterior. Todas las escenas hacen referencia a *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll:

ESCENA	DESCRIPCION
1	Alicia está con su institutriz y su gato en un bosque tomando su lección de historia de un libro que, al no tener dibujos, le resulta aburrido. Se queda dormida y en su sueño aparece el Conejo Blanco. Lo persigue, cae en la madriguera y llega al salón de las puertas. La manija de la puerta pequeña habla y le dice qué debe hacer para poder ingresar. Toma del frasco, se empequeñece, la llave queda sobre la mesa, come una galleta, se hace demasiado grande y comienza a llorar. Nuevamente bebe del frasco y se achica, y a diferencia del libro, entra por la boca de la cerradura animada.
2	La niña, al empequeñecerse, se da cuenta que sus lágrimas se han convertido en un mar. Sólo alcanza a protegerse dentro de ese frasco que le permite viajar sobre él hasta la pequeña puerta que abre su boca para que entre al mundo de las maravillas. En ese viaje se sorprende al ver a Dodo en la orilla de una isla rodeado de otros animales que corrían alrededor de él para secarse. Vuelve a ver al Conejo, se aleja de la ronda de los animales y

	lo persigue.
3	Entra al bosque, pierde de vista al Conejo, pero se encuentra con Tweedledum y Tweedledee. Los gemelos le cuentan la historia del carpintero, la morsa y las ostras (Flashback -representación de la historia por lo personajes que la componen). Alicia quiere seguir cruzando el bosque para ir en busca del Conejo Blanco, pero Tweedledum y Tweedledee no se lo permiten. Sin embargo, debido a una distracción de ambos, la niña logra alejarse.
4	Alicia encuentra la casa del Conejo. El animal la confunde con su ama de casa, y le pide que entre a buscar los guantes. La niña obedece, entra a la habitación, come unos dulces y se hace tan grande que no puede salir. El Conejo llama a Dodo para que saque al monstruo que estaba en su casa, y éste lo manda a Bill, la Lagartija. Después de varios intentos fallidos, la niña come para hacerse más pequeña. Persigue al Conejo y lo vuelve a perder de vista.
5	Alicia se encuentra en el jardín de las flores. Habla, cantan las flores y terminan echándola porque creen que es una hierba.
6	Alicia camina y de repente se encuentra con la Oruga Azul. Establecen un diálogo que a la niña la confunde. Sumida en esa nebulosa de ideas, la Oruga se convierte en mariposa. Ésta, antes de marcharse, le cuenta sobre las propiedades del hongo. La niña prueba la parte del hongo que la hace crecer. Al poder ver los árboles desde arriba, tiene una conversación con una paloma, quién la confunde con una serpiente. El ave teme por sus hijitos, entonces comienza a picotearla. Así, Alicia come inmediatamente del lado del hongo que la empequeñece para poder escapar de esta situación.

7	Camina por el bosque hasta que el Gato de Cheshire la sorprende.
8	Se dirige a la Casa del Sombrero y la Liebre de Marzo. En la hora del té, entre cantos y risas, el Sombrero y sus amigos hacen conocer a Alicia aquellos maravillosos días para regalar y recibir un obsequio. Esos 364 días que son los “no cumpleaños”. Luego, aparece Conejo y continúa la persecución.
9	Alicia se pierde en el bosque, hasta que aparece el Gato de Cheshire y le dice que la única que sabe todo es la Reina. La niña entra al Castillo.
10	Se encuentra con los naipes que estaban pintando las rosas blancas con pintura roja. Interrumpe la presencia de la Reina con sus soldados, los naipes y el Rey. La Reina invita a Alicia a jugar Croquet, el Gato hace enojar a la Reina sin que esta se dé cuenta de su presencia y en ese hecho la niña queda como culpable. La Reina como siempre pide que le corten la cabeza, pero el Rey le sugiere un juicio.
11	En el juicio citan a declarar a los personajes que se encontraban tomando el té. Aparece el Gato y frente a esto el Lirón vuelve a enloquecer. En el barullo Alicia vuelve a quedar como culpable. Crece, se achica, insulta a la Reina. En consecuencia, las barajas corren a Alicia para acatar la orden de cortar la cabeza. Alicia comienza a correr, hasta que se da cuenta que estaba soñando y se despierta.
12	Cuando despierta, la institutriz le pide que diga la lección de historia que estaba estudiando desde el principio. Se marchan por el bosque, con el gato que habíamos mencionado en las primeras escenas.



3 La versión de *Alicia* de Jan Svankmajer

1988 - “Alice”, basado en *Alicia en el país de las maravillas* dirigida por el animador checo Jan Svankmajer. Es una mezcla de animación tridimensional o *stop-motion*, con imágenes reales. Todas las escenas hacen referencia a *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll:

ESCENA	DESCRIPCION
1	Alicia sentada al costado del río, no debía hacer

	más que entretenerse arrojando las piedras apoyadas sobre su vestido. Cuando estás se acaban, corre mediante sus dedos una por una las hojas del libro que tenía la mujer entre sus manos. Sólo recibe un golpe. Entonces Alicia se refugia en su imaginación presentando el film.
2	Alicia vuelve a encontrarse arrojando piedritas en un cuarto, se aburre y se duerme. El director hace un enfoque en una muñeca (la que luego va a utilizar para representar a Alicia cuando se encoge). Ve al Conejo Blanco que se viste, limpia su reloj y recuerda en voz alta que está retrasado. El animal se marcha y la niña lo sigue. Aparece un gran campo donde visualiza una mesa a lo lejos. El Conejo corre hacia ella y abre el único cajón que hay allí. Entra y desaparece. Alicia, por curiosidad, repite la acción. La niña pasa por una cueva, que la conduce a una habitación. El Conejo sigue huyendo de Alicia, diciéndole que ya es tarde, y en consecuencia, la niña lo sigue persiguiendo.
3	Alicia cae por un pozo parecido a un ascensor, viendo cosas extrañas a medida que va llegando al piso. Mientras cae, toma un frasco. La niña acaba sobre un tumulto de hojas que luego se escurren por un cajón de un escritorio que ellas mismas tapaban, desapareciendo al meterse en el cajón. La niña lo abre y saca una llave. Cuando se da vuelta, observa que hay una puerta, aunque la llave sólo puede abrir una puerta muy pequeña que estaba ubicada en la misma puerta, pero, abajo a la derecha. Cuando finalmente la abre y mira a través de ella, ve un jardín, al Conejo mirando el reloj y nuevamente escapando. Alicia ve un frasco arriba de la mesa, lo toma, se hace pequeña (aquí el director la transforma en la muñeca que había mostrado al principio). A los pocos segundos de la transformación, se da cuenta de que ha olvidado la llave en la mesa y ahora no puede alcanzarla por su tamaño. De

	repente sale del cajón una galleta, la come y la hace demasiado grande. Ve al Conejo Blanco a través de la puertita, quiere alcanzarlo metiendo su brazo, éste le pega en la mano y se marcha. Alicia llora porque es imposible entrar y no hay más bebida que la encoja. Entonces se inunda la habitación. Un ratón intenta prender fuego en su cabeza y se zambulle. Luego se acerca un plato con las galletitas que la hacen pequeña, come y disminuye su tamaño. Comienza a nadar hasta que llega a una mesa, de dónde saca la llave y puede abrir la puerta. Es llevada por la corriente hasta una orilla y ve al Conejo que es arrastrado de la misma forma.
4	Alicia se acerca y el Conejo la confunde con su criada, pidiéndole que le traiga las llaves. Se ve a la niña caminar por un bosque e introducirse en una habitación. Se presenta una casa muy alta, Alicia toca un botón que se encuentra a su alcance y ve aparecer una escalera. Sube y va hasta la habitación del Conejo. Encuentra las tijeras que le había solicitado el animal, pero toma una bebida de un frasco que la hace crecer de tamaño, no cabiendo más en la habitación. El animal quiere entrar pero la niña se lo impide. Llegan otros animales, y Bill, la Lagartija, entra por la chimenea. Alicia la empuja con el pie haciendo caer al animal y con él todo su aserrín. El Conejo lo cose. Las piedras que le tira el animal se convierten en galletas que la empequeñecen nuevamente, transformándola en muñeca. Sale de la casa, ve como la lagartija come aserrín mientras la cosen. El Conejo da órdenes a los animales de que atrapen a Alicia, pero ella intenta escapar, sin poder lograrlo. Tropezó sobre una olla que la transforma en una enorme muñeca inmóvil. La arrastran de los pies hasta una habitación.
5	Alicia emerge de esa muñeca inmóvil. En esta habitación suceden cosas muy extrañas, como la

	aparición de un trozo de carne que se mueve, ve salir de la lata cucarachas y en otra lata encuentra una llave que le permite salir de la habitación. Transita por la casa, ve al Ratón atrapado en una ratonera, sigue caminando y llega hasta una puerta de una habitación, topándose con zapatos en la entrada. Golpea, nadie responde y decide entrar dejando sus zapatos junto a los otros.
6	La habitación está llena de agujeros hechos por medias rellenas de aserrín. Estos simulan ser gusanos. En esta escena, la niña se encuentra con la Oruga Azul, que de hecho, es un calcetín color azul. El encuentro se concreta cuando Alicia abre el cajón de la mesa que se encontraba en la habitación. La Oruga le acerca un hongo de madera y le dice que si come de un lado, va a crecer, y del otro va a encogerse. La niña se va con las dos partes del hongo. Mientras caminaba hacia la puerta, sus medias se salen de sus pies y casi se transforman en gusanos, pero Alicia las recupera a tiempo. Se va de la habitación viendo como la Oruga se duerme, cociéndose los ojos.
7	Alicia ya fuera de la habitación, prueba una mitad del hongo. A diferencia de otras veces, los que se modifican son los pinos que estaban en frente a ella. Éstos se achican cuando come una parte del hongo, y cuando prueba la otra, crecen. Sorprendida por este acontecimiento, va hasta una ventada por la que ve una pequeñísima casa por la que se oye el llanto de un niño. Alicia salta la ventana para entrar a esa habitación donde se encontraba la casita. Para poder entrar come de la parte del hongo que agrandará la casa. Inmóvil vuelve a mirar la casa de donde continúa oyendo el llanto y salen de ella elementos de cocina. Alguien golpea la puerta de la habitación, la niña le dice que entre, es el Lacayo, que se acerca hasta la casita que creció dentro de la habitación. Sale un Lacayo-Sapo, y el que había golpeado primero le da una carta que dice ser una

	invitación de la Reina para Alicia. La niña, cuando los Lacayos se marchan, se da cuenta de que la invitación era para ella, vuelve a ver dentro de la casa y ve al Conejo Blanco dándole una mamadera a un bebé que no se ve. Ella sigue persiguiendo al Conejo. El animal le tira el bebé. Cuando Alicia lo agarra, se transforma en cerdo y se va. La niña busca la invitación que había traído el Lacayo, cuando la abre, es una hoja en blanco. La niña escucha el llanto de un bebé, sale corriendo de la habitación y ve al cerdo. Lo persigue hasta llegar a la puerta de otra habitación.
8	Entra a la habitación y ve al Sombrero loco y a la Liebre de marzo sentados tomando el té. También éstos son muñecos al igual que los otros personajes. Aquí aparece el Conejo Blanco y se marcha. También se encuentra allí Lirón, que duerme dentro de la tetera. Esta escena es muy parecida a la del libro. Sin embargo, Alicia permanece sentada observando a los personajes sin decir nada, aunque éstos hablen. Luego se marcha.
9	Alicia sale de la sala y vuelve a encontrar al Conejo Blanco, le pide que la espere, pero el animal sigue su camino. La niña lo sigue, entra a una habitación llena de ropa colgada, la atraviesa y se encuentra con dos soldados de cartas luchando en el mismo fondo que había visto al comienzo, en el jardín. Ve a otros personajes hasta que aparece la Reina, el Rey y el Conejo Blanco. La Reina pide que les corten la cabeza a los soldados y el Conejo lo hace con una tijera, sin embargo siguen luchando, como si fueran inmortales. Se marchan y Alicia se acerca al Jardín. Sale de él y cuando vuelve, espía y ve al Sombrero jugando a las cartas con Liebre. En un momento, la Liebre se para y Alicia se acerca para darle cuerda. Le acomoda el ojo para que la Liebre pueda seguir jugando. Aparece la Reina y

	vuelve a decir que le corten la cabeza, pero esta vez al Sombrero y a la Liebre. La niña permanece espionando. El Conejo les corta con una tijera las cabezas al Sombrero y a la Liebre. Sin embargo, éstos se las vuelven a colocar, aunque de forma inversa, cada uno queda con la cabeza del otro. Siguen jugando, el Conejo se marcha. La Reina le propone jugar al croquet a Alicia, la niña la sigue.
10	Van a otra habitación, Alicia agarra un flamenco, al igual que la Reina. La Reina golpea a los puercoespines que se presentan como costureros con agujas y pide que le corten la cabeza. El Conejo vuelve a acatar las órdenes, Alicia intenta golpear con el flamenco al costurero. En ese instante los flamencos se transforman en gallinas y los costureros en puercoespines reales. En la escena no queda nadie excepto el Conejo que se acerca a la niña y le da un libro diciéndole que tiene que aprendérselo y se marcha. La niña intenta seguirlo, sale de la habitación, corre hasta otra puerta.
11	Alicia entra a otra habitación, se encuentra con los reyes. Cuando el Rey la ve, dice que se acerque la acusada y la niña pasa al estrado. Esta escena es la del juicio, en que el Rey compara el libro que le había dado al Conejo a Alicia con uno que tiene él y le solicita que lea algo de unos de esos libros. Siempre hay interrupciones de la Reina solicitando que le corten la cabeza. Alicia no se siente culpable y dice que todas las tartas están allí. Incluso se come una. Los reyes solicitan que le corten la cabeza, la niña despierta.
12	Cuando se levanta ve que todo lo que ella había soñado: los ruidos, personajes, etc., estaban allí en el cuarto de la primera escena, en el que se había quedado dormida. Todo era producto de su imaginación.



4 La versión de *Alicia* de Tim Burton

2010 – “Alicia en el país de las maravillas” dirigida por Tim Burton. Esta película fue hecha en 3D y es la que queremos someter a un análisis meticuloso, que nos permita entenderla como pieza comunicacional. Pero antes es necesario recorrer la relación que se estableció desde un principio entre cine y literatura.

CINE Y LITERATURA

Desde sus inicios, el cine comenzó a apropiarse de la literatura, pero fue cambiando en el modo en que lo ha hecho a lo largo de la historia. La historia de *Alicia en el país de las maravillas* es un claro ejemplo de este fenómeno.

El cine, en sus comienzos, necesitó de las otras artes que lo precedieron para poder desarrollarse y configurarse como tal. A finales del siglo XVIII, como cuentan Gaudreault André y Francois Jost, “las primeras películas en esa época conservaban la famosa regla de las tres unidades –de lugar, tiempo y acción- que antaño había conocido el teatro clásico”⁹. También podemos ver la incidencia de la literatura en el cine, según Bazin André “(...) puede verse en seguida que uno de los fenómenos dominantes en la evolución del cine es la utilización cada vez más matizada del patrimonio literario y teatral”¹⁰. Por esta razón podemos comprender por qué desde un principio se intentó hacer una interpretación del libro de Lewis Carroll.

El cine conquistó en un principio, muchos públicos, convirtiéndose en un arte más popular que el teatro y la literatura, que sólo alcanzaban una minoría privilegiada de la cultura. Las adaptaciones cinematográficas ayudaban a difundir obras literarias o teatrales, lo que traía como consecuencia un consumo elevado de la obra representada. “Este razonamiento está confirmado por todas las estadísticas editoriales, que acusan una subida vertiginosa en la venta de las obras

⁹ Gaudreault, André & Jost, Francois “Cine y relato”, en *El relato cinematográfico*, Editorial Paidós, Ibérica, S.A., Barcelona, Buenos Aires, 1995. Pág. 32.

¹⁰ Bazin, André, “A favor de un cine impuro”, en *¿Qué es el cine?*, Editorial RIALP S.A., Madrid. Pág. 101.

literarias tras su adaptación al cine”¹¹. Por lo cual, se produce un beneficio para ambos, aunque es necesario entender que tanto el cine como la literatura, tienen su propio lenguaje.

Cuando se utilizan relatos de la literatura para representarlos de modo cinematográfico, siempre se produce una hibridación y la forma de realización dependerá del contexto histórico, de la manera de concebir la relación entre cine, teatro y literatura, del desarrollo técnico y de las posibilidades de acceso de parte de los cineastas. Por eso las maneras en que el cine representó *Alicia en el país de las maravillas* fueron muy distintas en cuanto al contenido, a la estética y a la tecnología en cada caso.

Con respecto a la relación entre la tecnología utilizada para los films producidos y el momento histórico, nos sirve de ejemplo la primera interpretación que se realizó del texto original de Carroll. Nos referimos a sus condiciones de posibilidad propias del cine en sus inicios: su estética en blanco y negro, muda, con pocos planos, con una duración de aproximadamente diez minutos y un relato que se construye a través de placas con textos que van explicando las escenas. Una cuestión fundamental para destacar es que los

cineastas Cecil M. Hepworth y Percy Stow intentaron representar lo más fielmente la obra literaria de Carroll. Las otras versiones cinematográficas excepto la de Tim Burton, también continúan con esta lógica, aunque hay modificaciones, pero son mínimas.

En la segunda versión cinematográfica analizada, en este caso producida por Disney de 1953, se pueden apreciar algunos cambios respecto de la novela. En la escena uno, cuando Alicia le habla al picaporte o en la escena dos, en que viaja dentro de un frasco y de esta forma entra al Mundo de la maravillas. La niña en este film siempre va en busca del Conejo Blanco y las situaciones por las que atraviesa son causadas por esta persecución. Por esto mismo, podríamos postular que Disney reduce la diversidad y la complejidad del libro construyendo una historia predominantemente lineal, en relación con el libro de Carroll, en el que las situaciones en las que se ve envuelta Alicia son generadas por diferentes personajes. Otra modificación respecto de la versión literaria la encontramos en la escena del té con el Sombrerero Loco, la Liebre de Marzo y el Lirón. Éstos continuamente hacen hincapié en el no-cumpleaños, dejando de lado otras características que presenta el libro de Carroll. Otra diferencia que podemos constatar, es en la escena diez, cuando el Gato de Cheshire hace enojar a la

¹¹Bazin, André, “A favor de un cine impuro”, en *¿Qué es el cine?*, Editorial RIALP S.A., Madrid, 1999. Pág. 113.

Reina sin que lo vea, en contraposición a lo que sucede en el texto literario. Sin embargo, ninguna de estas modificaciones cambia la historia, ni se modifica el sentido, porque no hay transformaciones en núcleos esenciales, como sí veremos en la versión de Burton.

Con respecto al film de Jan Svankmajer también podemos observar cambios. Por ejemplo, cuando Alicia entra y sale por cajones de escritorios, cae en la madriguera que es una especie de ascensor entrando al Mundo de las maravillas. Otra escena que no tiene correspondencia con el libro de Carroll, es aquella en que Alicia se transforma en una muñeca gigante y es arrastrada de los pies por los animales. En las interacciones de la niña con los otros personajes predominan los aspectos gestuales antes que los verbales, a diferencia del relato escrito original. En la escena nueve, el Conejo Blanco le corta la cabeza al Sombrerero y a la Liebre de Marzo, pero éstos no mueren, porque se las vuelven a colocar, aunque invirtiéndolas. Esta escena es crucial porque parecería que el cineasta hubiera podido transgredir un núcleo fundamental del cuento de Carroll llevándose a cabo una decapitación concreta, no imaginaria, no como un producto de la mente. En *Alicia en el país de las maravillas* de Carroll, en cambio, no hay ejecuciones sino que son producto de la

imaginación de la Reina y el resto de los personajes, incluso el Rey, le siguen el juego. Recordemos un capítulo del libro en el que la Reina exige que le corten la cabeza a los tres naipes de corazones porque habían pintado las rosas de color rojo, en vez de haberlas plantado. En el momento que la Reina solicita la decapitación, interviene la niña:

“-¡No seréis decapitados! –dijo Alicia, y los metió en una gran maceta que había cerca. Los tres soldados se pasaron buscándolos de un lado a otro, durante uno o dos minutos, y luego, tranquilamente, se marcharon detrás de los demás.

-¿Les han cortado la cabeza? –gritó la Reina.

-¡No ha quedado ni rastro, con la venia de Su Majestad! –gritaron como respuesta los soldados”¹².

La versión de Jan Svankmajer tampoco rompe con este núcleo, porque el Sombrerero sigue vivo al igual que la Liebre, el corte no les modifica su estado vital.

En conclusión en las versiones hasta ahora analizadas, la historia de *Alicia en el país de las maravillas* no cambia sustancialmente ya que las escenas se refieren a los textos originales de Lewis

¹²Carroll, Lewis, “El croquet de la Reina”, en *Alicia en el país de las maravillas*, Editorial DEBOLSILLO, Buenos Aires, 2010. Pág. 95.

Carroll. El distanciamiento entre la versión presentada por un film y por otro, está dada, principalmente, por la estética y las tecnologías utilizadas: la primera película es en blanco y negro, y muda. La segunda película ya tiene color y es una animación, y el film dirigido por Jan Svankmajer utiliza la técnica de stop-motion. Todos estos films tienen una relación muy estrecha con los libros de Carroll, los diálogos son prácticamente los mismos que los del relato original, aunque en toda traducción de un lenguaje a otro siempre se producen mutaciones.

En cambio, el film de Tim Burton establece nuevas relaciones, se apropia de personajes que se encuentran en los dos relatos de Lewis Carroll, los une, los hace interactuar y muy pocas escenas se pueden referir directamente a los originales. Por su parte, aquellas que respetan la versión literaria, tienen elementos que modifican su sentido, porque modifican la historia. Cuando hablamos de cambios de la historia, hablamos de transgresiones en núcleos de la misma, como por ejemplo el hecho de que las aventuras dejen de ser un sueño y se presenten como un hecho real, al igual que las ejecuciones.

Estas grandes diferencias entre el film de Tim Burton y las versiones anteriores nos permiten identificar con mayor nitidez que nos encontramos

frente a un producto “neobarroco”, definiendo este término siguiendo a Calabrese cuando afirma que “el neobarroco es simplemente un aire de tiempo que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber, haciéndolos familiares los unos a los otros y que, al mismo tiempo los diferencia de todos los otros fenómenos culturales de un pasado más o menos reciente”¹³. Así todos los films antes mencionados representan una misma historia, excepto la de Tim Burton que se desprende de núcleos esenciales de los cuentos de Carroll y construye algo absolutamente distinto que las versiones anteriores, aunque a simple vista pareciera que hizo lo mismo que el resto de los directores. Para ver estas grandes diferencias llevaremos a cabo un estudio meticuloso del film.

¹³Calabrese, Omar, “Introducción”, en *La era neobarroca*, Editorial Cátedra SA, Madrid, 1944. Pág. 12.

DESCRIPCION DE LA PELICULA DE TIM BURTON

Para realizar un análisis minucioso del film recurriremos a una descripción más detallada de la estructura audiovisual: las escenas se escriben en función de unidad de tiempo y espacio.

ESCENA	DESCRIPCION
1	Reunión de hombres de negocios, entre los cuales se encuentran el padre de Alicia, Charles y algunos de sus amigos (uno de ellos es el Padre de Hamish que luego comprará la empresa, cuando muera Charles). Todos los hombres presentes le dicen al padre de Alicia que es un disparate el negocio que quiere iniciar y que lo llevará a la ruina. El padre está convencido que lo imposibles es posible, y agrega "imaginen

	tiendas en Rangún, Bangkok y Yakarta" ¹⁴ . En ese momento interrumpe Alicia, y el padre le pregunta si son las pesadillas las que no la dejan dormir, a lo cual ella responde que sí. Charles se disculpa y se marcha con la niña de la habitación.
2	Alicia se encuentra en su cama y su padre sentado a su lado. Aquí Alicia le cuenta los distintos personajes con los que sueña. Su padre la intenta calmar porque ella piensa que se está volviendo loca, su padre frente a esta preocupación le dice: "que las mejores personas lo están" ¹⁵ y que sólo es un sueño por lo cual, nada la puede dañar.
3	Muestran un carruaje con un subtítulo que dice "13 años después" ¹⁶ . En el carro viajan Alicia y su madre. La madre la reta por no llevar medias y corsé. La joven dice que su padre se hubiera reído y no la estaría regañando. Alicia al ver que su madre se siente mal por su comentario, le pide disculpas y le comenta que la noche anterior no había dormido bien, pues sigue teniendo siempre la misma pesadilla.
4	Llegan a una mansión, donde las espera el matrimonio, dueño de la casa. La señora le ordena a Alicia que vaya a bailar con su hijo. Luego de que la joven se retira, le recuerda a la madre de Alicia, que llegaron tarde, pues eran más de las cuatro. Alicia está junto con Hamish, bailando una danza, se siente aburrida y se distrae con unos pájaros. Cuando el joven le llama la

¹⁴Transcripción perteneciente a la versión de Burton Tim, "Alicia en el país de las maravillas", Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures, 2010.

¹⁵Transcripción perteneciente a la versión de Burton Tim, "Alicia en el país de las maravillas", Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures, 2010.

¹⁶Transcripción perteneciente a la versión de Burton Tim, "Alicia en el país de las maravillas", Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures, 2010.

	atención, ella le cuenta que siempre le gusta pensar en 6 imposibilidades antes de desayunar, como lo hacía su padre. Al término de la danza, Alicia se encuentra con las mellizas que le confiesan que era su fiesta de compromiso ya que Hamish le iba a pedir que sea su esposa. En ese momento son sorprendidas por la hermana mayor de Alicia que le dice que ya va a cumplir veinte años y es lo mejor que le puede suceder, que no querrá acabar soltera como la tía Imogene. Son interrumpidas por la madre de Hamish, quien invita a Alicia a dar un paseo por el jardín. Mientras camina, la joven ve al Conejo Blanco (McTwisp) y decide disculparse frente a la señora porque debe marcharse. Así lo hace y persigue al Conejo Blanco. En ese momento, sale del jardín y se cruza con la tía Imogene, la solterona de la familia, que sigue esperando a su pretendiente. Esto no la detiene para continuar con su persecución. Cuando pasa por un escondite del jardín, ve a su cuñado, Lowell, besando a otra mujer, pero ella aún no sabe si le va a contar a su hermana. De repente, la encuentra Hamish. En la siguiente toma están todos los invitados mirando a Alicia y Hamish. Se encuentran en una pérgola en frente a la multitud. En ese momento, cuando el joven le pide que se case con él, Alicia ve una oruga en el hombro de Hamish y la aparta con cuidado. Ella no sabe que responder, vuelve a ver al Conejo Blanco, entonces mira a la multitud y les dice que lo va a pensar. Sale corriendo, persiguiendo al Conejo que sólo ella puede ver. Cae a la madriguera.
5	Cuando aterriza, lo hace sobre el techo de una habitación, hasta que se da vuelta, y cae en el piso. La habitación tiene cinco puertas,

	una mesa, una llave arriba de la mesa y un frasco que tiene un cartel que dice “bébeme”¹⁷. Alicia descubre que todas las puertas están cerradas y que la llave abre una que es muy pequeña y no le permite pasar por ella. Deja la llave en la mesa y bebe el líquido que se encuentra dentro del frasco. Se dice a sí misma que sólo es un sueño. Esta sustancia reduce su tamaño y a partir de ese hecho, sí puede pasar por la puerta aunque la llave queda en la mesa. Intenta alcanzar la llave pero al no lograrlo, ve un pastel que dice “cómeme”¹⁸. En ese instante hay voces en off que dicen “trajiste a la Alicia equivocada”¹⁹. Alicia se agranda tanto que llega hasta el techo. Toma la llave y bebe lo que queda en el frasco, y ahora sí puede pasar por la puerta. Cuando Alicia entra en el jardín, se encuentra con el Conejo Blanco, los gemelos, las flores, la ratoncita (Mally) y un pájaro azul. Todos excepto el Conejo Blanco dicen que es la Alicia equivocada. Frente a esto, el Conejo protesta porque ha perseguido durante mucho tiempo demasiadas Alicias pasando por muchos peligros. La joven dice: “¿Cómo puedo ser la Alicia equivocada cuando es un sueño?”²⁰. Todos se ponen de acuerdo en que es algo que deberían consultar a Absolem.
6	Todos van a ver a Absolem, la Oruga Azul, a quien le preguntan si la joven es la Alicia

¹⁷Transcripción perteneciente a la versión de Burton Tim, “Alicia en el país de las maravillas”, Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures,2010.

¹⁸Transcripción perteneciente a la versión de Burton Tim, “Alicia en el país de las maravillas”, Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures,2010.

¹⁹Transcripción perteneciente a la versión de Burton Tim, “Alicia en el país de las maravillas”, Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures,2010.

²⁰Transcripción perteneciente a la versión de Burton Tim, “Alicia en el país de las maravillas”, Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures,2010.

	correcta. La Oruga le pregunta quien es ella, a lo que la joven responde: "Alicia" ²¹ . La Oruga insiste que eso se verá, y desenrollan el Oráculo, un compendio calendárico de la Infratierra, que habla de cada uno de los días desde el principio hasta el final. En ese momento, es el tiempo de la Reina Roja, Absolem dice que le muestren el "Frabuloso día" ²² , que es cuando Alicia tendrá que enfrentar y matar al Jabberwocky con la espada Vórpica. Alicia responde negativamente sobre esta posibilidad y sigue insistiendo en que es un sueño.
7	Todos se van muy desilusionados, Alicia quiere despertarse con un pellizco como le había enseñado su padre cuando quería despertar de un sueño. En ese momento, aparece el Bandersnatch junto con los soldados rojos, que son naipes de corazones. Alicia piensa que sólo es un sueño y nada puede pasarle. Le quiere hacer frente a la bestia, pero ésta la lastima de un rasguño y cuando está por atacarla, Mally le pincha el ojo y se lo saca. Así Alicia puede escapar y corre junto a Tweedledum y Tweedledee. El soldado rojo encuentra el Oráculo, lo toma, se sube al caballo y se retira junto a los soldados rojos de corazones.
8	Alicia junto a Tweedledum y Tweedledee, llegan hasta un cartel que dice "Snud Queste". En ese momento aparece el ave Jubjub y rapta a los hermanos, dejando sola a Alicia.
9	En esta escena muestran cómo llega el pájaro con los gemelos tomados de sus

²¹Transcripción perteneciente a la versión de Burton Tim, "Alicia en el país de las maravillas", Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures, 2010.

²²Transcripción perteneciente a la versión de Burton Tim, "Alicia en el país de las maravillas", Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures, 2010.

	garras, al castillo de la Reina Roja. En la siguiente toma, la Reina Roja muy enojada abre una puerta preguntando quién se ha robado tres de sus tartas. La Reina le pregunta a muchos sapos, hasta que descubre cuál fue y pide que le corten la cabeza. Luego se sienta en su trono, y aparece el soldado rojo, llamado Ilosovic Stayne, la Sota, quien le muestra el Oráculo, haciendo referencia al "Frabuloso día". Cuando la Reina se da cuenta que Alicia va a matar su Jabberwocky, ordena que encuentren a la joven de inmediato.
10	El soldado de la Reina Roja le pide al Perro (Bayard) que busque a Alicia, y a cambio le dará su libertad y también la de su familia.
11	Alicia camina en la selva cuando aparece el Gato Sonriente, el Gato de Cheshire, que la lleva con La Liebre y el Sombrerero Loco.
12	Cuando llegan, en la mesa del té, además de los personajes que mencionó el Gato, también está Mally. El Sombrerero dice que es la verdadera Alicia, y la reconocería en cualquier lugar. La invita a tomar el té y le advierte que todavía lo están haciendo, porque tuvo que matar al Tiempo para esperar su regreso. En ese momento, aparece el Gato. El Sombrerero le comenta a la joven que llega muy tarde, entonces el tiempo se ha ofendido y detenido. Un reloj sostiene a la Liebre de Marzo y otro al Sombrerero, y ambos comienzan a funcionar. Posteriormente, el Sombrerero tiene una discusión con el Gato porque lo acusa de haberlos abandonado el día en que la Reina Roja se adueñó del "país de las maravillas", para salvar su pellejo. El Gato se excusa, argumentando que él era la alegría, y comienzan a hablar de la danza del

	Futterwacken. De repente, perciben que se está acercando Ilosovic Stayne y los soldados rojos, entonces el Sombrero le da de comer algo a Alicia que le permite esconder a la joven adentro de una tetera. Después de que el soldado hace su interrogatorio para saber dónde se encuentra Alicia, sin haber obtenido respuesta, se marcha. Aprovechando la retirada de los enemigos, el Sombrero se lleva a Alicia en su sombrero al castillo de la Reina Blanca.
13	En el camino, el Sombrero comienza a contarle algo a la joven, diciendo: “era brillling, y los silesios tovos tironeaban y gimeaban en el waibo. Oh mimosos estaban los borogobos y guriflaban los ratacaibos” ²³ . Alicia no comprende y le interroga qué fue eso, pero continua enunciando el poema: “El Jabberwocky con ojos de fuego. Dientes que muerden. Garras que rasgan. Mas cuídate del Jabberwocky, muchacho y del frumioso Bandersnatch. Ella la espada Vórpica empuñó. Con ella aquí y allá corto. Sin vida lo dejó y las garras recogieron. Y galopando volvió” ²⁴ . Cuando finaliza el poema le dice que se trata de ella, pero Alicia le contesta que no va a matar a nadie. El Sombrero le dice que perdió su muchosidad, que dentro de ella falta algo. Entonces, a pedido de Alicia, comienza a narrar como fue que la Reina Blanca fue destronada por la Reina Roja. (Flashback) Le explica que a partir de ese episodio, todo cambió y el mal se adueñó de ese mundo maravilloso en el que vivían. Él era el sombrero de la Reina Blanca, todo era una fiesta, pero atacó el

²³Transcripción perteneciente a la versión de Burton Tim, “Alicia en el país de las maravillas”, Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures,2010.

²⁴Transcripción perteneciente a la versión de Burton Tim, “Alicia en el país de las maravillas”, Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures,2010.

	Jabberwocky e Ilosovic Stayne se apropió de la espada Vórpica. Cuando finaliza de relatar el hecho, escucha un ruido. Viene Ilosovic Stayne con sus caballeros rojos en busca de Alicia. El Sombrero corre y le dice a la joven que busque a la Reina Blanca, tira el sombrero con Alicia y se entrega. La joven se tranquiliza cuando escucha que se van y se esconde para dormir abajo del sombrero, pues ya es de noche y reposa allí hasta el amanecer.
14	Al siguiente día la descubre el perro debajo del sombrero, Alicia sale y el perro le cuenta que la quiere entregar para liberar a su familia y a él. Ella pregunta por el Sombrero, y el canino le cuenta que se entregó a la Reina Roja. La joven quiere ir a rescatarlo, pero el perro dice que eso no está escrito y que debe ir al castillo de la Reina Blanca porque ya se acerca el “Frabuloso día”. Alicia decide que está cansada de que le digan lo que tiene que hacer y le pide que la lleve hasta el castillo de la Reina Roja. Al llegar al castillo cruza un lago de calaveras, y antes de hacerlo dice para sí misma - “¿con que perdí mi muchosidad?” ²⁵ - y entra al jardín. Allí se encuentra con la Reina y sus súbditos jugando al croquet. Usan como pelota a un peludo, al que le atan las patas para que adquiera una forma esférica. La Reina manda al Conejo a buscar su pelota. Cuando el Conejo Blanco ve a Alicia, le da un pedazo de Upelkuchen (masita para crecer), pero Alicia crece por demás. La Reina Roja se acerca para observarla, y la joven le dice que está allí porque es muy alta. Le cuenta que

²⁵Transcripción perteneciente a la versión de Burton Tim, “Alicia en el país de las maravillas”, Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures,2010.

	ella proviene de un lugar en donde la gente se reía de su aspecto físico.
15	La Reina Roja le da la bienvenida, y la invita a sentarse al lado de su trono sobre unos almohadones que sostienen dos simios. Allí ve a los gemelos Tweedledum y Tweedledee, que han sido raptados por la Reina, quien los denominaba “sus chicos gordos” ²⁶ . Llega Ilosovic Stayne y cuando ve a Alicia pregunta quién es esa enorme y hermosa criatura. La Reina se la presenta como “Um” ²⁷ . Luego, la Sota le comenta a la Reina que el prisionero es muy testarudo, así que la Reina Roja ordena que lo traigan, que ella misma lo va a interrogar. Cuando traen al Sombrerero, él nota que es Alicia la que está sentada al lado de la Reina Roja. Entonces él, para poder escapar de la sentencia, le propone a la Reina hacerle sombreros, porque en su enorme cabeza le quedarían maravillosos, mejor que a la Reina Blanca que tiene una cabeza muy pequeña en la que nunca se lucirían.
16	El perro vuelve al castillo de la Reina Blanca y le comenta que Alicia decidió ir al castillo de la Reina Roja para salvar al Sombrerero. Ella le dice que hizo bien en llevarla porque allí se encuentra la espada Vórpica.
17	Ya de noche en el castillo, la Reina Roja le pide a Stayne que encuentre a Alicia, porque sin el Jabberwocky los seguidores de la Reina Blanca se alzarán. La Reina Roja sabe que todos se enamoran de su hermana, la Reina Blanca.
18	Alicia visita al Sombrerero que está atado con cadenas haciendo los sombreros. Él

²⁶Transcripción perteneciente a la versión de Burton Tim, “Alicia en el país de las maravillas”, Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures, 2010.

²⁷Transcripción perteneciente a la versión de Burton Tim, “Alicia en el país de las maravillas”, Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures, 2010.

	enloquece cuando se da cuenta que está trabajando para la Reina Roja, pierde la razón y siempre en sus ataques de locura pregunta: “¿sabes en que se parece un cuervo a un escritorio?” ²⁸ . La joven le dice que está totalmente loco pero lo calma diciéndole que las mejores personas lo están. Él le dice a Alicia que vaya a buscar la espada Vórpica, que el Conejo Blanco la llevará.
19	La joven sale en busca de la espada. En el pasillo se encuentra a los gemelos, quiénes la conducen hasta el Conejo Blanco.
20	El Conejo la guía. La espada se encuentra en la jaula del Bandersnatch.
21	Alicia busca a Mally para que le dé el ojo que le había quitado al Bandersnatch. Se encuentra a Stayne en el pasillo y él la pone contra la pared queriendo seducirla, Alicia lo aparta y se marcha rápidamente. En el fondo del pasillo una de las súbditas de la Reina Roja presencia toda la escena sin ser vista.
22	La joven entra a la jaula del Bandersnatch, le tira su ojo, y mientras la bestia huele, Alicia se acerca al cofre donde está la espada, pero comprueba que está bajo llave. Se tira sobre el cofre agotada, y el Bandersnatch luego de colocarse su ojo, se pone frente a ella. La joven se desata la cinta que envuelve la lastimadura que le había originado el arañazo de la bestia. De la lastimadura sale un olor que Bandersnatch reconoce al olerlo, por lo cual, se tranquiliza y se duerme al igual que la joven.
23	La Reina Roja se encuentra en su trono, viendo los sombreros que le ha diseñado el

²⁸Transcripción perteneciente a la versión de Burton Tim, “Alicia en el país de las maravillas”, Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures, 2010.

	Sombrerero. En esta escena el Sombrerero se da cuenta que todos los seguidores de la Reina tienen una parte exagerada del cuerpo que es falsa, porque son prótesis, ignoradas por la Reina. En ese momento se acerca la mujer que había visto a Stayne seduciendo a Alicia, y se lo comenta al oído. La Reina Roja se enoja y lo llama.
24	Al día siguiente Alicia despierta en la jaula junto al cofre, tiene al Bandersnatch frente a ella y observa que, del cuello de éste, cuelga la llave que ella necesita. La joven sigilosamente toma la llave, y la bestia le lame la herida que le había provocado, lo que le alivia la lastimadura. Ella entiende el hecho como un “estar a mano”, ya que ella le devolvió el ojo y él le curó la herida. Alicia, entonces, se lleva la espada.
25	La Reina desde su trono le exige una explicación a Stayne por su conducta hacia Alicia. La Sota se intenta defender diciendo que es la joven la que lo acosó. La Reina pide que le corten la cabeza a Alicia.
26	Mientras Mally y Alicia intentan liberar al Sombrerero, entra la Sota con sus caballeros rojos y ordena que la joven sea apresada por seducción ilegal. El Sombrerero enfrenta a los caballeros rojos tirándoles cosas y le dice a Alicia que vaya con la Reina Blanca. En ese momento, Mally grita “huye Alicia” ²⁹ , a partir de lo cual Stayne descubre que es la verdadera Alicia.
27	En el jardín del palacio Alicia es rodeada por los caballeros rojos y no puede escapar, en esa situación sin salida, aparece el Bandersnatch para rescatarla y llevarla hasta al castillo blanco de la Reina Blanca. Bayard

²⁹Transcripción perteneciente a la versión de Burton Tim, “Alicia en el país de las maravillas”, Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures, 2010.

	le muestra el camino.
28	Stayne corre a contarle a la Reina Roja que Um es Alicia y se ha escapado con la espada y el Bandersnatch. La Reina pide que le corten la cabeza a los conspiradores, al Sombrerero y a Mally.
29	Alicia le entrega a la Reina Blanca la espada Vórpica, quién la coloca junto a la armadura. La Reina le dice que ahora sólo falta un campeón. Cuando se da cuenta de que el tamaño de la joven es muy grande a causa del Upelkuchen, la hace acompañarla hasta una habitación donde le prepara una poción para que vuelva a su tamaño real. Aquí nos enteramos de que las reinas son hermanas y de que la Reina Roja prefirió estudiar Dominio sobre cosas vivas. Cuando termina de preparar la poción y luego de beberla, Alicia vuelve a su tamaño real.
30	La Reina Blanca conduce a Alicia hasta Absolem. La Oruga esta vez le dice que está más cerca de ser Alicia, ella le responde que no podrá matar al Jabberwocky, ni aunque su vida dependiera de eso. Aún sigue pensando que es un sueño.
31	El Gato de Cheshire visita al Sombrerero en el calabozo dado que, al día siguiente, será ejecutado junto con Mally.
32	Al día siguiente, durante la ejecución, se encuentran el verdugo, la Reina Roja, Stayne y todos los súbditos. A la hora de ejecutar al Sombrerero, en el momento que el verdugo le corta la cabeza, él desaparece y aparece el gato de Cheshire, quien es un fantasma y por su propia condición, resulta imposible matarlo, por lo menos de esa forma. El Gato se estaba haciendo pasar por el Sombrerero. El Sombrerero aparece atrás de la Reina Roja y le muestra que todos sus súbditos usan alguna prótesis, que hacía exagerada alguna

	parte de su cuerpo. La Reina exige que a todos se les corte la cabeza, pero el Sombrero da un discurso, en donde pide que se levanten en contra de la Reina. Así sucede, aunque la Reina inmediatamente pide que suelten al ave Jubjub.
33	Ya de noche, se encuentran en el balcón Alicia, la Reina Blanca y el Perro. En esta conversación entre la joven y la Reina Blanca, Alicia le pregunta porque no mata ella al Jabberwocky y le responde que prometió no hacerle daño nunca a ninguna criatura. La Reina ve por un largavista que el Sombrero, los gemelos, Mally y la familia del Perro llegan al castillo. El Gato le devuelve el sombrero al Sombrero.
34	Alicia conversa con el Sombrero en el balcón. Aún en este momento, Alicia sigue pensando que todo es un sueño.
35	Ha llegado el “Frabuloso día” pero todavía Alicia cree que es un sueño. La Reina Blanca pregunta quién quiere ser el soldado y se ofrecen muchos. El Conejo desenrolla el Oráculo, entonces uno de los gemelos lo observa y dice que si no es Alicia, nadie puede matarlo. La Reina Blanca le dice a Alicia que es una decisión suya, y que no debe seguir complaciendo a todos, porque va a estar ella sola cuando enfrente al Jabberwocky. Alicia corre.
36	La joven Alicia habla con la Oruga y recuerda que había estado en el país de las maravillas cuando era pequeña. Reconoce que lo que le está sucediendo es real: el país de las maravillas no era un sueño.
37	Muestran a la Reina Roja (Iracebeth), junto a Stayne y sus caballeros rojos (que son los naipes de corazones) saliendo del castillo.
38	Alicia se viste con la armadura y decide enfrentar a la bestia. Allí muestran los

	soldados de la Reina Blanca, que son fichas de ajedrez, y todos los personajes que acompañan a la Reina.
39	Se encuentran enfrentadas las reinas con su ejército en un lugar que parece un tablero de ajedrez. Las Reinas se acercan hasta el centro y se inicia la conversación con la anunciación del Conejo Blanco, que dice: “en el “Frabuloso día” la Reina Roja y la Reina Blanca enviarán a sus campeones a pelear en su nombre” ³⁰ . La Reina Blanca le dice a la Roja que no es necesario pelear, pero Iracebeth responde que no la convencerá con pestañar con esos ojos lindos como lo hacía con sus padres. La Reina Roja argumenta que le pertenece la corona por ser la hermana mayor. Se inicia el enfrentamiento entre el Jabberwocky y Alicia. Al principio de la pelea, la joven piensa en 6 imposibilidades y esas son, “hay una poción que hace que te encojas, un pastel que te puede hacer crecer, los animales pueden hablar, los gatos pueden desaparecer, el país de las maravillas existe y puedo matar al Jabberwocky” ³¹ . En un comienzo, se había caído, y gracias a la intervención del Sombrero, pudo continuar, pero esta acción trajo como consecuencia la lucha entre los que apoyaban a la Reina Roja y los de la Reina Blanca. Alicia sube hasta el final de una construcción, se sube al Jabberwocky, la bestia la lanza y en ese momento la joven le corta la cabeza. La Reina Roja debe rendirse, porque los soldados ya no están bajo su mando. La Reina Blanca le dice que debería

³⁰Transcripción perteneciente a la versión de Burton Tim, “Alicia en el país de las maravillas”, Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures, 2010.

³¹Transcripción perteneciente a la versión de Burton Tim, “Alicia en el país de las maravillas”, Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures, 2010.

	matarla, pero en su lugar, será enviada al país lejano en donde no tendrá un amigo y sólo Stayne estará con ella porque son esposos. El Sombreroero hace la danza Futterwacken. Luego que se los llevan, la Reina Blanca junta en un tubo sangre del Jabberwocky y ese líquido devolverá a Alicia a casa, a menos que decida quedarse. El Sombreroero le pide que se quede, pero ella recuerda que le quedaron respuestas pendientes que debe dar. Bebe el líquido.
40	Alicia sale de la madriguera y corre hasta donde se encontraba Hamish, le dice que la perdone pero no quiere casarse con él porque no es el hombre adecuado para ella. Se acerca a su hermana y le dice que ella decidirá qué hacer con su vida. A su tía le dice que no existen los príncipes y a su madre que ya encontrará algo mejor para hacer. En ese instante se aproxima el padre de Hamish y le pregunta si también se acordó de él, Alicia le dice que claro. Entonces le contesta que tienen que hablar de negocios, el padre de Hamish le dice que pueden verse en el despacho. La joven antes de despedirse les hace el baile que le había hecho Sombreroero, en la escena anterior.
41	En el estudio se encuentra el padre de Hamish y Alicia, la joven le comenta que quiere conquistar los mercados de China, el hombre acepta haciéndole notar que tiene la misma mirada que su padre. En el brazo de la joven aún tiene el rasguño del Bandersnatch.
42	Así Alicia se embarca para conquistar mercados lejanos, en su hombro se apoya una mariposa azul, y cuando la joven la ve, la llama por el nombre de la oruga, Absolem.

COMPARACION ENTRE LA PRODUCCION LITERARIA DE LEWIS CARROLL Y LA PRODUCCION CINEMATOGRAFICA DE ALICIA EN EL PAIS DE LAS MARAVILLAS DE TIM BURTON

En esta sección compararemos la versión cinematográfica que Tim Burton realizó de la obra literaria de Lewis Carroll, con el fin de constatar similitudes y diferencias entre las historias reproducidas en cada lenguaje.

En la película Alicia tiene veinte años y desde las primeras escenas es presentada como una mujer que se posiciona en un lugar que prevalecen sus deseos y convicciones, desde las que toma decisiones, sin permitir que los mandatos familiares dirijan su destino. En la tercera escena queda de manifiesto el posicionamiento de la joven cuando no sigue ciertas pautas culturales a pesar de no ser avalada por su madre. Con esto nos referimos por ejemplo, al hecho de no colocarse corsé porque le es incómodo, ni tampoco medias. Frente a esto, la madre la reta porque piensa que es una actitud inadecuada para una mujer. Esta actitud es sostenida durante todo el film, incluso al final, cuando rechaza a Hamish y decide dedicar parte de su vida a los negocios. Las preguntas aquí serían ¿Por qué Tim Burton muestra a Alicia tan rebelde?, y por otro lado, ¿Cuál/es es/son el/los sentido/s que produce esta forma de representación de Alicia?

Podríamos pensar y responder que el film de “Alicia en el país de las maravillas” de Tim Burton, es un producto híbrido. Ahora bien, qué significa esto. Como hemos estado analizando, el director se apropió de personajes, del poema “Jabberwocky” que aparece en el relato *A través del espejo* de Lewis Carroll, y de todas aquellas características que le dan verosimilitud a su propio relato.

Podríamos sostener que muchos de los cambios que realiza en la historia responden a ciertos aspectos culturales de la posmodernidad. Un ejemplo que podemos citar, es que Alicia no contraiga matrimonio para ir en busca de nuevos mercados. Ésta es una actitud que en la Inglaterra del momento jamás hubiera sido aceptada por el sólo hecho de tratarse de una mujer, y considerando más aún que pertenecía a una de las familias de la burguesía, que por su parte, se autodenominaba clase media.

La burguesía de Inglaterra en la época de Carroll, incluía a los industriales, a los comerciantes y a los profesionales. El producto cinematográfico es explícito ya que sitúa a la familia de la joven y a los que la rodean dentro de los grupos de grandes comerciantes.

Continuando en la búsqueda de respuestas posibles a las preguntas que nos planteamos en párrafos anteriores, para poder llegar a una comprensión de la actitud del personaje de Alicia en el film de Burton, es necesario traer a colación el rol preponderante que tuvo el feminismo en la historia del Siglo XX. Este es un movimiento que recién en 1960 adquirió relevancia y es a partir de esa década que se materializaron ciertos cambios. Recordemos que la Alicia de Carroll es de 1865 aproximadamente, por lo cual hay un siglo de

diferencia. La Alicia de Tim Burton es una mujer activa, que en todo momento toma sus propias decisiones, mientras que, la de Carroll está sujeta a encuentros inesperados que la conducen a diferentes lugares por diversos personajes, sin dar lugar a sus deseos, decisiones o pensamientos.

Tomemos algunos ejemplos del cuento de Carroll. Cuando Dodo dijo que se había terminado la carrera, todos se agruparon y preguntaron quién había ganado y

“(…) permaneció por un buen rato con un Dedo en la frente (posición que habréis observado en muchos retratos de Shakespeare), mientras los demás guardaban silencio.

Por fin, dijo:

-Todos han ganado y todos recibirán premios.

-Pero ¿Quién dará los premios?- preguntaron a coro los asistentes.

-Ella, naturalmente –sentenció el Dodo, señalando a Alicia con un dedo; y el grupo entero se apretujó al instante alrededor de la niña reclamando confusamente:

-¡Premios! ¡Premios!

A Alicia no se le ocurría qué hacer. Apurada, metió la mano en el bolsillo y sacó una caja de confites (que por suerte el agua salada no había estropeado) y los distribuyó como premios. Había exactamente un confite para cada uno”³².

Aquí Alicia saca lo primero que tiene en los bolsillos, sin plantarse y decirles que no tenía regalos. Otro ejemplo que podemos mencionar, es cuando Alicia se encuentra en la habitación del Conejo Blanco y éste la confunde con Mary Ann y le ordena que busque su abanico y sus guantes. La niña se asusta y corre en la dirección que le había ordenado el animal. Por este motivo, Alicia pensó:

“<Me han tomado por su criada- se dijo mientras corría-. ¡Qué sorpresa se va a llevar cuando descubra quién soy! Pero mejor será que le traiga el abanico y los guantes... bien, eso sí lo encuentro.> Mientras así hablaba, llegó ante una casita muy limpia en cuya puerta había una placa de bronce con un nombre grabado: < C. Blanco>. Entró sin llamar corrió escalera arriba, con mucho miedo de encontrarse ante la verdadera Mary Ann, no la fuera a echar de la casa antes de conseguir el abanico y los guantes.

³²Carroll, Lewis, “Una carrera en comité y un cuento largo y con cola”, en *Alicia en el país de las maravillas*, Editorial DEBOLSILLO, Buenos Aires, 2010. Pág. 43 y 44.

< ¡Qué raro es esto de hacer recados a un conejo! - se dijo Alicia. - ¡A ver si también Dina me manda a hacer los suyos!>”³³.

En conclusión, los ejemplos transcritos nos permiten reflejar el estereotipo de la mujer a mediados del Siglo XIX, cuando Carroll escribe su novela, como así también el rol que se le asignaba.

Otro aspecto significativo se relaciona con el desarrollo del capitalismo. Podemos advertir que en la época de Carroll, éste se estaba consolidando, y tal como afirma Susana Bianchi:

(...) la segunda mitad del siglo XIX corresponde a la época del triunfo del capitalismo (...) el triunfo se manifestaba en una sociedad que habiendo asumido los valores burgueses, consideraba que el desarrollo económico radicaba en las empresas privadas competitivas y en un ventajoso juego entre un mercado barato para las compras -incluyendo la mano de obra- y un mercado caro para las ventas³⁴(...)

Como vemos, el liberalismo, de la mano de la burguesía comienza a influir y configurar las prácticas culturales, económicas, políticas y sociales. Inglaterra era uno de los países más pujantes entre los que representaban el

³³Carroll, Lewis, “La habitación del Conejo Blanco”, en *Alicia en el país de las maravillas*, Editorial DEBOLSILLO, Buenos Aires, 2010. Pág. 49 y 50.

³⁴Bianchi, Susana, “El apogeo del mundo burgués (1848-1914)”, en *Historia social del mundo occidental. Del feudalismo a la sociedad contemporánea*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2005. Pág. 149.

capitalismo³⁵. El personaje de Alicia pertenecía a esta realidad, y aunque no nos extenderemos en el análisis de los libros de Carroll, en las novelas se puede entrever una crítica a imposiciones sociales y concepciones morales de este sistema propio de la época.

El capitalismo significó entre otras cosas, la reducción de las distancias. El telégrafo, en 1861, permitió una comunicación fluida entre países, lo que ayudó favorablemente a que los estados tomaran decisiones sobre su organización nacional, basándose en la economía y las políticas que tenían implicancia a nivel mundial. También permitió que los burgueses pudieran determinar cuál era la mejor forma de invertir y en qué lugar. Así, las transacciones económicas comenzaron a realizarse con países muy lejanos. La alfabetización y el telégrafo fueron propulsores claves para que toda la sociedad ya no sólo supiera acerca de las noticias del territorio en el que habitaban, sino además a nivel internacional. Asimismo, de la mano del capitalismo surgió un importante desarrollo tecnológico, de la ciencia y de la industria. La información se comenzó a masificar a nivel mundial

y los intercambios continuos entre países se convirtieron en una práctica aceptada.

En función del contexto que venimos describiendo, Tim Burton recrea una versión de Alicia donde es posible pensar y plantear algunos desafíos que parecían imposibles, tal como observamos en la escena uno con el deseo de querer conquistar mercados lejanos. Recordemos que allí el padre de Alicia mantiene una reunión con hombres de negocios en la que plantea la idea de hacer transacciones económicas con países con los que hasta ese momento no se comerciaba. Otra situación donde se repite esta ambición de alcanzar nuevos mercados, la encontramos al final del film, donde Alicia manifiesta su deseo de llegar a China. Más allá de lo antedicho, no debemos olvidar que en la época en la que se sitúa el film, las decisiones les pertenecían a los hombres, principalmente las económicas, ya que regía una estructura patriarcal, donde mujeres y niños dependían del “hombre de la casa”. Ésta era una de las mayores contradicciones frente a los postulados de libertad que proclamaba la burguesía. La mujer burguesa sólo podía dar órdenes a los criados, pero debía seguir obedeciendo a su marido.

Otra costumbre que adquirieron las familias burguesas fue el intercambio de mujeres entre familias. Éste se presentaba como:

³⁵ Susana Bianchi explica que “(...) por lo menos hasta 1870, Inglaterra mantuvo su primacía en el proceso de industrialización y su indiscutible hegemonía dentro del área capitalista”, en el “El apogeo del mundo burgués (1848-1914)”, en *Historia social del mundo occidental. Del feudalismo a la sociedad contemporánea*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2005. Pág. 149.

(...) núcleo básico de una red más amplia de relaciones familiares, permitió algunos, como a los Rothschild y a los Krupp, crear verdaderas dinastías a través del intercambio de mujeres – vírgenes intocadas- y dotes. Y estas alianzas e interconexiones familiares dominaron muchos aspectos de la historia empresarial del siglo XIX (...)³⁶

En este sentido, como se muestra en la película, el matrimonio que se esperaba consolidar entre Hamish y Alicia, no era sino un arreglo entre los padres de ambos. Los personajes del film, todos sabían este hecho menos la joven, quien se enteró por las hermanas. El director afirma aún más estas prácticas en la escena cuatro, con los reiterados consejos que Alicia recibe de su hermana, referidos a la importancia de contraer matrimonio, ya que significaba llevar una vida con todas las comodidades y costumbres que debía tener alguien que quisiera pertenecer a la burguesía, sin importar sus sentimientos y deseos.

En cuanto a la sexualidad regían reglas y valores de castidad para las mujeres solteras y fidelidad para las casadas, postulados que se invertían en el caso de los hombres, quienes tenían libertad sexual si eran solteros -con todas aquellas mujeres que no fueran burguesas-, y si eran casados, podían ser

infieles, siempre y cuando no pusieran en peligro la estabilidad de la familia. Esta práctica la visualiza y la denuncia Tim Burton cuando muestra al esposo de la hermana de Alicia, Lowell, besándose con una muchacha en la escena cuatro. Esto sucede en la misma fiesta donde se encontraba Margaret, su esposa. Lowell se vio sorprendido por Alicia y se quiso excusar diciendo a la joven que amaba a su hermana. Podríamos pensar que este acto en una ceremonia familiar, ponía en peligro los valores familiares burgueses, y es por eso que Lowell se ve frente a la necesidad de dar explicaciones. Si bien en el film no se explicita que la mujer que estaba besando no pertenecía a la misma clase social, por el sólo hecho de encontrarse allí, podemos dudar de ello. Esta acción se presenta como una amenaza ya que se trata de una mujer virgen y casta perteneciente a la misma clase social de todos los involucrados.

Recordemos que un paso que permitió la liberación de las mujeres frente al mandato de los hombres, fue entrar en el mercado laboral. Hacia fines del Siglo XIX, las mujeres fueron conquistando poco a poco este nuevo espacio, aunque en un comienzo persistían las desigualdades de género. Las mujeres pertenecientes a la clase obrera se insertaron al mercado con la revolución industrial, en fábricas textiles. Este fenómeno fue aumentando con los

³⁶Bianchi, Susana, “El apogeo del mundo burgués (1848-1914)”, en *Historia social del mundo occidental. Del feudalismo a la sociedad contemporánea*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2005. Pág. 167.

años, y por ende, se fue naturalizando, aunque la paga era menor con respecto a la de los hombres, lo que propiciaba aún más que se las prefiriera.

Otro espacio al que fueron accediendo las mujeres fue el de la enseñanza superior. Esto significaba a su vez el acceso a la profesionalización. Pero es sólo luego de la Segunda Guerra Mundial, en los países desarrollados entre los que se incluye a Inglaterra, que las mujeres constituían entre el quince y el treinta por ciento de los estudiantes. En este contexto, comenzaron fuertes luchas por los derechos de igualdad de género, en lo que respecta principalmente al ámbito jurídico.

En medio de múltiples luchas, durante el Siglo XX, en muchos países las mujeres obtuvieron derecho al sufragio. Sin embargo “la entrada masiva de mujeres casadas - o sea, en buena medida, de madres - en el mercado laboral y la extraordinaria expansión de la enseñanza superior configuraron el telón de fondo, por lo menos en los países desarrollados occidentales típicos a partir de los años sesenta”³⁷. Así, el feminismo adquirió relevancia, y se convirtió en una fuerza política.

Recién a mediados del siglo XX, las mujeres que conformaban estos frentes de lucha también

incluían algunas de clase media. Salir a trabajar fuera de sus hogares significaba independencia frente a los mandatos de sus maridos, ya que no debían pedirles permiso o consultar sobre lo que querían hacer con el dinero. Eric Hobsbawm plantea que la mujer también debió aportar económicamente al hogar cuando los niños dejaron de trabajar, para brindarle un estudio que los convirtiera en profesionales, lo que incrementaba los costos de la vida y de la familia. Aunque las mujeres casadas de clase media que trabajaban no aportaban mucho económicamente al hogar, su dinero les daba independencia, y con ello se dio una progresiva naturalización de contar con dos sueldos. Esta visión familiar se expandió y es la que predomina actualmente. La independencia económica junto con otros logros, como la igualdad de género que se consiguió en relación a los derechos civiles y al acceso a la educación, permitieron que actualmente una mujer pueda aspirar a decidir sobre su vida de la misma forma que lo hicieron y lo hacen los hombres.

En conclusión, las primeras escenas del film muestran los valores que en ese momento predominaban, la posición de la mujer en la sociedad y las prácticas sociales burguesas. La Alicia que muestra Tim Burton rompe con todos esos postulados, dándole las características de una

³⁷Hobsbawm, Eric, “La revolución social 1945-1990”, en *La era de la revolución*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001, Pág. 314.

mujer posmoderna. Para esto es necesario que recupere su “muchosidad” como dice el Sombrerero en la escena catorce. En la versión de *Alicia en el país de las maravillas* de Carroll se muestra una niña que está entrando en la adolescencia y así es como se dan esas contradicciones que se presentan en esa etapa entre el mundo de los adultos y de los niños. Un ejemplo que podemos citar para mostrar la pasividad de Alicia se presenta en el capítulo nueve del libro del escritor decimonónico titulado “Historia de la Falsa Tortuga”. Cuando la niña se encuentra con el Grifo, que le dice:

- “Todo es pura imaginación suya aquí, ya sabes nunca se ejecuta a nadie. ¡Ven!

“Aquí todo el mundo dice “¡ven!” - pensó Alicia mientras lo seguía lentamente:- ¡Nunca en vida he recibido tantas órdenes, nunca!”³⁸

Este fragmento nos ayuda a ver de qué modo las aventuras de Alicia estaban dirigidas y determinadas por los personajes con los que se encontraba. En contraposición a esta característica de la historia escrita, en el film podemos citar varias escenas en las que Alicia, ante la disyuntiva de obedecer los mandatos que le eran dados por los

personajes con los que se cruzaba, termina tomando sus propias decisiones. Como venimos analizando, además de las ya mencionadas, se registra esta actitud en las aventuras que tiene en la Infratierra. Como ejemplo de lo antedicho, podemos traer a colación las escenas número catorce y treinta y ocho. En la primera, Alicia decide ir a rescatar al Sombrerero al castillo de la Reina Roja, en vez de ir al castillo de la Reina Blanca como estaba predestinado por el Oráculo. Esta actitud se acentúa en la escena dieciséis que muestra al perro contándole a la Reina Blanca que había desobedecido al Oráculo y que había llevado a Alicia junto a la Reina Roja, como ella le había solicitado. En la escena treinta y ocho, se coloca la armadura para matar al Jabberwocky; ésta fue una decisión personal, ya que desde un comienzo en la Infratierra, cuando le hablaban del “Frabuloso día” ella se negaba a matarlo, argumentando para sí misma que sólo era un sueño.

Se podría pensar que la diferencia entre el personaje de la Alicia de los cuentos de Carroll y la de Tim Burton se debe a una cuestión etaria, ya que mientras la que presentaba el escritor era una niña, la del director es presentada como una joven de diecinueve años, por lo que se la puede considerar casi una adulta. Sin embargo, no se puede dejar de remarcar que la postura de la Alicia de Burton es

³⁸ Carroll, Lewis, “La historia de la Falsa Tortuga”, en *Alicia en el país de las maravillas*, Editorial DEBOLSILLO, Buenos Aires, 2010. Pág. 106.

casi la de una mujer posmoderna, una mujer que decide.

La comparación entre los cuentos de Carroll y el film de Tim Burton, ayuda a encontrar y percibir aún más la hibridación de la película, además de los valores posmodernos que predominan. Así, una de las grandes diferencias, que produce sentidos contradictorios entre lo que dice el libro y muestra el film, se establece con respecto a los pedidos de ejecución de la Reina Roja y el Jabberwocky. En el capítulo nueve de *Alicia en el país de las maravillas* de Carroll, cuando la Reina lleva a Alicia con el grifo y se aleja, el animal dice:

“– ¡Qué divertido! – dijo el Grifo, mitad a sí mismo, mitad a Alicia.

– ¿Qué es lo divertido? – dijo Alicia.

– Ella- dijo el Grifo – Todo es pura imaginación suya aquí, ya sabes nunca se ejecuta a nadie. ¡Ven! –”³⁹

En cambio, en la película, la ejecución se lleva a cabo en la escena en que el verdugo le corta la cabeza al Sombrerero, aunque éste escapa por arte de magia gracias al Gato de Cheshire, ya que, como este animal tiene características de un fantasma, no

puede ser dañado como un mortal. Otra ejecución concreta, la podemos encontrar cuando casi al final del film, Alicia le corta la cabeza al Jabberwocky. Entonces, la cuestión sería: ¿Qué significaciones produce que las ejecuciones sean reales y no producto de la imaginación de la Reina? Quizás la respuesta la podamos encontrar en otra modificación que realiza el cineasta, que transforma los sueños de la Alicia de Carroll en realidad.

En todo el film se puede ver que Alicia siempre creyó que el país de las maravillas era una creación de su mente, hasta que habla con la Oruga y recuerda que había estado allí cuando era pequeña, y no era un sueño repetitivo. Esto se diferencia de los textos de *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo* de Carroll en donde el autor presenta las aventuras de la pequeña como un sueño. En este sentido, se puede analizar que si se presenta como algo real, esta postura tiene que ser consecuente con todo aquello que sucede en este país y con estos personajes. En algún punto, Tim Burton termina de eliminar todas aquellas características que son producto del inconsciente⁴⁰

³⁹Carroll, Lewis, “La historia de la Falsa Tortuga”, en *Alicia en el país de las maravillas*, Editorial DEBOLSILLO, Buenos Aires, 2010. Pág. 106.

⁴⁰El término inconsciente proviene de la teoría fundada por Sigmund Freud y comenzó a ser relevante a principios del siglo XX. Dicho concepto en el marco de la teoría freudiana se refiere a contenidos reprimidos, a los que ha sido rehusado el acceso al sistema preconscious-consciente por la acción de la represión. Los sueños son una de las formas en que se hacen presente los contenidos que se encuentran en el inconsciente, es más, el psicoanálisis se funda en el análisis de sueños, “ya es sabido que el sueño fue para Freud el

o con lo que la mente puede llegar a producir, con los sueños de Alicia y la imaginación de la Reina. El interrogante que se nos presenta aquí sería: ¿Qué nuevos sentidos le da a la historia para que se presenten estas aventuras como algo real y no como un sueño?

Quizás no haya una respuesta para esta pregunta pero existen algunos puntos de interés para desarrollar acerca de aquellas cosas que el hombre en la época de Carroll pensó que serían difíciles de alcanzar y que a partir del desarrollo tecnológico actual, hoy son realidades concretas y cotidianas. En nuestros días podemos decir que la mujer en la mayoría de las esferas se igualó frente al hombre, que el desarrollo tecnológico permitió ver un film en 3D, además de la expansión de ideas, culturas y prácticas. También a través de las tecnologías de la información y la comunicación se redujeron las distancias entre los países, lo que ayudó a la masificación de los productos culturales de cualquier rincón del mundo, etc. Algunos sueños actuales se pueden presentar como hechos que se cumplirán a futuro, por ende, dejarán de ser sueños, ya que una de las condiciones de éstos es

<<camino real>> hacia el descubrimiento del inconsciente” según Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. En “Inconsciente”, en *Diccionario de Psicoanálisis*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2001, Pág. 194. Nos pareció pertinente dicha cita para referirnos a uno de los principales cambios que realiza Tim Burton en la historia de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll. Es necesario destacar que por una condición temporal Carroll desconocía dicha teoría, a diferencia de Burton.

que siempre existe la posibilidad de que no se concreten.

Respecto al poema “Jabberwocky”, en *A través del espejo*, de Carroll, éste se presenta como sólo un poema, y no como un acontecimiento que deba suceder y se lleve a cabo como en el film. El poema dice:

JABBERWOCKY

*“Era cenora y los floxosostovos
En los relonces girospiaban, perfibraban.
Mísvolos vagaban los borogovos
Y los verdirranos extrarrantes gruchisflaban.
Ocúltate, hijo mío de Jabberwocky brutal,
De sus dientes de presa y de su zarpa altiva;
Huye al ave Jubjub y por último esquiva
A Bandersnatch feroz, humérico animal.*

*El muchacho empuña la espada vorpolina,
Buscó con mucho ahínco al monstruo manziqué;
Llegado a un árbol Támtum, se apoya y se reclina
Pensativo, un buen rato, sin moverse, a sus pies.*

*Y en tanto cavilaba el joven foscolérico,
Se acercó Jabberwocky con mirada de roca,
Resoplaba en su avance por el bosque quimérico,
De tanta rabia espuma arrojaba su boca”⁴¹.*

A continuación expondremos en detalle algunos de los significados de las palabras inventadas, explicadas por el personaje Humpty Dumpty:

⁴¹ Carroll, Lewis, “La casa del espejo”, en *Alicia en el país de las maravillas*, Editorial DEBOLSILLO, Buenos Aires, 2010. Pág. 160.

Cenora: “que significa las cuatro de la tarde, la hora en que se empieza a preparar la cena”⁴².

Flexosos: “flexible y viscoso. Es como una palabra maletín, ¿comprendes?: hay dos significados en un mismo vocablo”⁴³.

Tovos: “son un poco como tejones...y un poco como lagartos... como algo de sacacorchos (...) hacen sus nidos bajos los relojes de sol y se alimentan de queso”⁴⁴.

Giroscopiar: “es dar vueltas y más vueltas como un giroscopio”⁴⁵.

Perfibrar: “es vibrar y perforar o hacer agujeros con un taladro”⁴⁶.

Relances: “el césped que rodea a los relojes de sol (...). Y relonces, también, silabeando las iniciales, por su relación con la longitud de césped... delante y detrás del cuadrante solar”⁴⁷.

Mísvolos: “miserable y frívolo a la vez (otra palabra maletín)”⁴⁸.

Borogovo: “es un pájaro flaco de aspecto deleznable, con las plumas erizadas en todos los sentidos..., algo así como un mocho viviente”⁴⁹.

Verdirranos: “es una especie de marrano verde”⁵⁰.

Extraterrantes: “errante, fuera de sí... (...) pero creo que se dice también por el color aberrante de ese tipo de cerdo”⁵¹.

Gruchisflar: “esta entre gruñir y silbar con una especie de estornudo en el medio: quizá algún día lo oigas por ahí, en el bosque... y cuando lo hayas oído... ¡tendrás más que de sobra!”⁵².

En el film, el Sombreroero lo recita, aunque con algunos cambios:

“era brillling, y los silesios tovos tironeaban y gimeaban en el waibo. ¡Oh! mimosos estaban los borogobos y guriflaban los ratacaibos. El Jabberwocky con ojos de fuego. Dientes que muerden. Garras que rasgan. Mas cuídate del Jabberwocky, muchacho y del frumioso Bandersnatch. Ella la espada Vórpica empuñó. Con ella aquí y allá corto. Sin vida lo dejó y las garras recogieron. Y galopando volvió”⁵³.

⁴² Carroll, Lewis, “Humpty Dumpty”, en *Alicia en el país de las maravillas*, Editorial DEBOLSILLO, Buenos Aires, 2010. Páginas: 223 y 224.

⁴³Idem.

⁴⁴Idem.

⁴⁵Idem.

⁴⁶Idem.

⁴⁷Idem.

⁴⁸Idem.

⁴⁹Idem.

⁵⁰Idem.

⁵¹Idem.

⁵²Idem.

⁵³Transcripción perteneciente a la versión de Burton Tim, “Alicia en el país de las maravillas”, Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures, 2010.

En *A través del espejo* el poema aparece en el primer capítulo de un libro que Alicia intenta leer, pero se da cuenta que estaba escrito en un idioma que desconocía. Cuando la niña lee el poema, no lo comprende en su totalidad, sin embargo le queda claro que alguien ha matado algo. También da a conocer que el poema la llena de ideas, aunque no las pueda identificar⁵⁴. Este poema no se vuelve a mencionar hasta el encuentro entre Alicia y Humpty Dumpty, donde algunas palabras adquieren significado por su explicación (como las hemos transcripto en el listado anteriormente). Al ser un poema que se destaca por estar construido con palabras inventadas y poseer sentido en el contexto del relato de Carroll, no constituye el hilo conductor de la novela. Esta es otra diferencia que encontramos con respecto al film, donde la relevancia que adquiere el poema es central. Tim Burton lo acorta, usa algunas palabras del poema original, pero lo destacable es el posicionamiento que éste tiene en el relato del cineasta, ya que es hilo conductor. Recordemos que representa el “Frabuloso día”, en donde Alicia deberá matar a la bestia para salvar el país de las maravillas o la

⁵⁴ Carroll, Lewis, “La casa del espejo”, en *Alicia en el país de las maravillas*, Editorial DEBOLSILLO, Buenos Aires, 2010. Pág. 162. Alicia luego de leer el poema dice “-Parece muy bonito- dijo Alicia al terminar su lectura-, ¡aunque de comprensión muy difícil!- (es evidente que no quería, ni siquiera para sus adentros, confesar que no había entendido absolutamente nada)-. Mi impresión es de algo que me llena la cabeza de ideas... ¡solo que no sé exactamente qué ideas! Sin embargo, alguien mató algo, lo que sea eso está bien claro, al menos...”.

Infratierra. Tim Burton coloca a la joven como la protagonista de este poema, de esta forma lo interpreta y hace explícito en qué consiste desde su perspectiva. El cineasta no busca que se generen ideas libremente, o que queden inquietudes o misterios sin resolver, en contraposición a lo que sucede en la historia narrada por Carroll, en que la misma Alicia está llena de dudas. Está claro que el mecanismo de apropiación del cineasta se vuelve a repetir, ya que le da otro sentido. Es posible que Burton haya elegido este poema y no otros que aparecen en el libro porque es el que más se ha dado a conocer por la particularidad de estar compuesto con palabras inventadas sin por ello perder totalmente el sentido. En cuanto al motivo de la realización del poema y de su materialización en el personaje de Alicia, su particularidad en este film es transformar en real todo aquello que se presenta como un sueño en los relatos de Carroll. En la realización cinematográfica el poema se termina convirtiendo en un acontecimiento, de la misma manera como el país de las maravillas. A partir de lo anterior, lo que aún seguimos preguntándonos es cuál es el sentido.

En la película, los personajes, como el Sombrerero entre otros aliados de la Reina Blanca y los súbditos de la Reina Roja, desean la paz y la tranquilidad. Para esto es necesario que gobierne la Reina

Blanca, la cual se presenta como una persona que nunca mataría porque este accionar va en contra de sus principios, jamás podría hacerle daño a una criatura. Sin embargo, nos preguntamos entonces por qué Alicia debe matar para conseguir la paz, ¿acaso el deseo de paz no se contradice con el medio para conseguirlo?, y por último, ¿por qué se presenta esta acción como la única que puede liberar a los que habitan el país de la maravillas de la Reina Roja? Este es un film propio de la posmodernidad, en donde el collage es una forma artística legitimada y la originalidad se presenta en el modo en que se produce. García Canclini plantea que:

(...) la primera condición para distinguir las oportunidades y los límites de la hibridación es no hacer del arte y la cultura recursos para el realismo mágico de la comprensión universal. Se trata, más bien, de colocarnos en el campo inestable, conflictivo, de la traducción y la "traición". Las búsquedas artísticas son claves en esta tarea si logran a la vez ser lenguaje y ser vértigo (...) ⁵⁵.

La hibridación permite estos conflictos. En muchos films podemos notar que este medio para conseguir la paz, se presenta como natural. La violencia llevada a acciones concretas no es algo que al

espectador le sorprenda, sino que es absolutamente aceptable. Se encuentra en la mayoría de los films y en casi todos los casos se la explicita. En este sentido, en una entrevista que se le realiza a Román Gubern, le preguntan respecto del sexo y la violencia, ya que se presentan como los principales atractivos de los films, a lo cual responde que "los estudios sobre el cine determinaron que eran dos grandes anclajes para el público. Son ganchos muy fuertes por razones biológicas, porque ambos se relacionan con la supervivencia" ⁵⁶.

Es necesario destacar y recalcar que este modo de representar la violencia para la resolución de un conflicto, como muestra Tim Burton en "Alicia en el país de las maravillas", se encuentra en algunos de sus films anteriores. Sin embargo, siempre a la violencia la muestra de forma exagerada, la presenta como una metáfora.

Otro punto interesante para reflexionar es la relación entre la Reina Roja y la Reina Blanca, su relación de hermanas, y cómo cada una representa un estereotipo de mujer, de valores, de visiones. La Reina Blanca se muestra como una persona pacifista y hermosa, según el concepto impuesto

⁵⁵ García Canclini, Néstor, "Las culturas híbridas en tiempos globalizados", en *Culturas Híbridas*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2010. Pág. 31.

⁵⁶ Sandez, Mariana y García, Santiago, "Nunca vimos tanto cine... en casa", en *Revista de cultura* Ñ N°152 de Clarín, Buenos Aires, 26 de agosto de 2006. Pág. 13.

por el film, ya que su cuerpo es armonioso a diferencia de la otra reina. La Reina Roja tiene una cabeza exagerada respecto de su cuerpo, y esta característica se presenta como la causa de su maldad y sólo acepta en su reino a todos aquellos que tengan alguna parte del cuerpo más grande de lo normal. Acá se nos presentan dos polos opuestos, dos valoraciones de un modo dicotómico: belleza/fealdad, bueno/malo, blanco/rojo. Un aspecto esencial que también las contrapone, son sus caballeros, los de la Reina Roja son naipes de corazones y los de la Reina Blanca son piezas de ajedrez. Recordemos que los naipes pertenecen a *Alicia en el país de las maravillas* y las piezas de ajedrez a *A través del espejo* de Lewis Carroll. En los juegos con naipes, el azar siempre se encuentra muy presente y muchas veces es condición esencial para ganar; en cambio, el ajedrez es un juego racionalizado, cada movimiento es completamente pensado por el jugador, por lo cual, ganar la partida es responsabilidad exclusiva de los participantes. En consecuencia también se puede establecer otra dicotomía: razón/azar.

Las contradicciones que se nos presentan pueden atribuirse al encuentro de dos momentos históricos diferentes, de concepciones de cultura distintas y ambas convergen en un producto en donde hay

oposiciones que conviven. En conclusión, el film de Tim Burton es un collage, un producto híbrido.

PROCESOS DE HIBRIDACION

El concepto de hibridación ha adquirido gran relevancia para el estudio de los procesos culturales en la década final del siglo XX. Como plantea García Canclini “(...) la hibridación no es sinónimo de fusión sin contradicciones, sino que puede ayudar a dar cuenta de formas particulares de conflicto generadas en la interculturalidad reciente (...)”⁵⁷. Si bien el autor intenta comprender la intersección de las culturas latinoamericanas, creemos que es un concepto que puede abarcar cualquier producto actual, ya que el desarrollo de la tecnología en la posmodernidad hizo que se generara una

⁵⁷ García Canclini, Néstor, “Las culturas híbridas en tiempos globalizados”, en *Culturas Híbridas*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2010. Pág. 14.

interculturalidad en todos los aspectos a nivel mundial, sin que quede prácticamente ninguna sociedad exenta. Este hecho es una característica de la configuración actual de nuestro mundo cultural y social. Cuando dicha contradicción es dejada de lado, se reduce a una mera descripción del proceso, sin tener en cuenta su complejidad y principalmente, los conflictos que conviven en un mismo producto cultural, en una misma práctica social. Cada objeto cultural es producto de muchos encuentros de diversas configuraciones sobre el mundo, y a su vez, éstas son construcciones de diferentes culturas. El intercambio ha aumentado con los medios tecnológicos, así “la palabra hibridación aparece más dúctil para nombrar no sólo las mezclas de elementos étnicos o religiosos, sino con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos o posmodernos”⁵⁸.

Por otra parte, ningún sujeto está exento de este proceso, por este motivo, creemos fundamental su estudio, porque las configuraciones y los sentidos que generan los productos culturales establecen de diversas formas parámetros, y más aún en el cine por su masividad: “(...) las películas estadounidenses ocupan entre el 80 y 90 por ciento del tiempo en pantalla en casi todo el mundo; al dominio de la producción y distribución, se agrega

⁵⁸ García Canclini, Néstor, “Las culturas híbridas en tiempos globalizados”, en *Culturas Híbridas*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2010. Pág. 22.

ahora la apropiación transnacional de los circuitos de exhibición (...)”⁵⁹. Recordemos que el film de “Alicia en el país de las maravillas” es una producción estadounidense y fue exhibida en todo el mundo. Los libros de Carroll también se habían vendido en su momento a gran escala, pero el contexto hace la diferencia con respecto al film de Burton. A los relatos de Lewis Carroll accedieron en su momento los sectores más altos, aquellos que tenían la posibilidad económica, el nivel educativo e incluso la práctica de la lectura. En ese momento se podía distinguir y separar el arte de la cultura popular. A su vez, ambos se verían sujetos, más adelante, en lo que luego se llamaría los mass media, aunque cierta producción literaria como la de Carroll fue vendida a gran escala. Por lo tanto, había dos espacios culturales, “por una parte, el de circulación restringida, con ocasionales ventas numerosas, como la novela de Lewis Carroll, en el que se desarrollan la literatura y las artes, por otro lado, el circuito de amplia difusión, protagonizado en las primeras décadas del siglo XX por los diarios, que iniciaron la formación de públicos masivos para el consumo de textos”⁶⁰.

⁵⁹ García Canclini, Néstor, “Las culturas híbridas en tiempos globalizados”, en *Culturas Híbridas*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2010. Pág. 22.

⁶⁰ García Canclini, Néstor, “Contradicciones latinoamericanas: modernismo sin modernización”, en *Culturas Híbridas*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2010. Pág. 81.

Hasta mediados del Siglo XX, los consumos culturales estaban más diferenciados por sectores, por lo cual los intelectuales los estudiaban por separados. Así, los investigadores que pertenecían a una determinada disciplina tenían su objeto de estudio bien definido, y las interacciones con especialistas de otras áreas eran ocasionales. Como plantea García Canclini:

(...) la historia del arte y la literatura, y el conocimiento científico, han identificado repertorios de contenidos que debíamos manejar *cultos* en el mundo moderno. Por otro lado, la antropología y el folclor, así como los populismos políticos, al reivindicar el saber y las prácticas tradicionales, constituyeron el universo de lo *popular*. Las industrias culturales, engendraron un tercer sistema de mensajes *masivos* que fue atendido por nuevos especialistas: comunicólogos y semiólogos.⁶¹

Actualmente, es tal el nivel de hibridación, que un investigador debe abordar su estudio desde múltiples disciplinas, porque los objetos están constituidos por visiones, estéticas y formas que provienen tanto de la cultura popular como de la culta, además del aditamento de ser masivos.

El arte culto exigía a la historia del arte conocer el campo de producción de la obra, distinguir los

rasgos formales de un cuadro de otro, el consumo de obras de determinados artistas, etc. Esto significaba tener un saber que le permitiera a una persona situarse dentro de un determinado sector, en este caso, en la elite. En cambio el arte popular consistía en prácticas o ritos de los cuales no participaba la elite, sino que se presentaban como propios del pueblo. Las identificaciones antes eran más claras. Cuando surgió la industria cultural, parecía que ésta también tendría un mundo propio. Sin embargo, incluyó y mezcló el arte culto y el popular, para hibridarse a lo largo de su desarrollo en el Siglo XX.

La película de Tim Burton es un producto híbrido, porque toma un relato de otra época como un encuentro con valores de ese momento histórico y del actual. Además, la obra literaria de Carroll estaba dirigida a un público culto, que, como ya dijimos, tenía acceso a producciones culturales y educación de elite. En cambio, Burton lleva esa literatura al cine, un formato al cual pueden acceder todos y donde no es indispensable saber leer ya que su versión cinematográfica, debido a su éxito, fue doblada a muchas lenguas y no sólo subtitulada. Los espectadores conocedores de las obras literarias de Carroll pueden identificar las transformaciones que realizó Burton. Pero el resto del público puede percibirlo como una

⁶¹ García Canclini, Néstor, "Entrada", en *Culturas Híbridas*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2010. Pág. 38.

representación que continúa con los lineamientos de la historia de *Alicia en el país de las maravillas* del escritor inglés. Parecería que en esta instancia, no importan los orígenes de la historia, sino el producto final, el film en sí mismo. Se presenta como la historia de “Alicia en el país de las maravillas” de hoy. Por supuesto que este fenómeno es cultural, ya que es una actitud de los espectadores generalizada. Recordemos que anteriormente la originalidad en el arte implicaba corromper con aquello que se venía haciendo, en cambio ahora, lo novedoso de un producto artístico radica en el modo en que se construye algo a partir de la combinación de múltiples partes que provienen de diferentes contextos y de orígenes incompatibles. Como plantea García Canclini, “pese a que vivamos en un presente excitado consigo mismo, las historias del arte, de la literatura y de la cultura siguen apareciendo aquí y allá como recursos narrativos, metáforas y citas prestigiosas⁶²”.

Como hemos analizado anteriormente, Burton utiliza la historia *Alicia en el país de las maravillas* de Carroll introduciendo características de la posmodernidad, valores y prácticas culturales actuales, además del formato 3D. Se trata de un producto que se construyó, se presenta y se

⁶² García Canclini, Néstor, “Las culturas híbridas en tiempos globalizados”, en *Culturas Híbridas*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2010. Pág. 27.

consume a modo de las obras culturales actuales. Diversos autores nos ayudan a reflexionar acerca de las lógicas de nuestra cultura, del arte que se hace y se representa, de su universo múltiple fragmentario, del conflicto que siempre está presente, de la linealidad que se esfuma en la discontinuidad y la complejidad que se encuentra en todos los fenómenos actuales. Tim Burton nos propone una visión de un pasado que se convierte en presente, Alicia no es igual a ninguna otra Alicia, su estética se modifica, sus diálogos son absolutamente diferentes a los originales, los problemas son distintos y las resoluciones más aún. Siguiendo a Calabrese, “(...) toda época traslada el pasado al interior de su propia cultura y, por tanto, lo reformula en un sistema del saber en el que todo conocimiento convive al mismo tiempo con todos los otros”⁶³.

Calabrese denomina esta operación de resignificar el presente a partir del pasado, *desplazamiento*. Las citas en este caso serían la historia de *Alicia en el país de las maravillas*, los personajes, el mundo imaginario que generaron tanto la literatura como las películas de Alicia. El desplazamiento consiste en un encuentro entre el pasado y el presente. Tim Burton desestabiliza el pasado para revalorizar los valores posmodernos. Por lo cual, el

⁶³ Calabrese, Omar, “Distorsión y perversión”, en *La era neobarroca*, Editorial Cátedra SA, Madrid, 1944. Pág. 194.

desplazamiento se da de dos formas, por un lado desestabiliza el pasado, pero por otro, revaloriza el presente. Calabrese presenta estas opciones de forma disociada, cómo si sólo fuera posible encontrar una de ellas. Sin embargo, por lo analizado hasta ahora, ambas se encuentran en el film de Tim Burton. “El pasado, la tradición resultan fruto explícito de ficción. Además, la nuestra parece ser una era que, con su visualización total de la imaginación, hace todo perfectamente contemporáneo”⁶⁴.

El 3D, los colores que utiliza, el realismo que le otorgó a la historia y que en otro capítulo analizaremos más en detalle bajo la categoría de hiperrealismo, hace que cree un mundo imaginario propio, con sus propias lógicas, fuera de cualquier historia. Aunque presente índices y personajes similares, e incluso, el nombre mismo de Alicia, la historia está modificada. Hoy “los modernos son más bien los que hacen del pasado una distopía, es decir un uso temerario, improbable, dedicado a la anulación de la historia, antes que a su revalorización”⁶⁵. En este film no importa la historia original, se mezclan valores y prácticas de dos épocas muy diferentes, que se encuentran sin que

se genere un conflicto en el relato mismo y en el espectador, quien lo asume como natural. Según Calabrese, una de las características más visibles de cualquier producto cultural actualmente, es que el pasado no adquiere sentido por pertenecer a una voz autorizada, al contrario, adquiere importancia porque puede adaptarse y establecerse una conexión con el presente. “Por esto podría decirse que la historia ha *acabado*, como pretenden algunos, o está a la deriva en busca de su propio nuevo significado”⁶⁶.

Por lo analizado hasta aquí, sostenemos y ratificamos nuestra hipótesis de que el film tuvo éxito en el contexto actual gracias a las modificaciones que realizó Tim Burton. Sin las transformaciones, hubiera quedado en el olvido, como las versiones anteriores. Ninguna de las producciones audiovisuales de la historia de “Alicia en el país de las maravillas” que anteceden al film de Tim Burton tienen las características de ésta, ni la tecnología y mucho menos la estética. A continuación profundizaremos más acerca de los dos últimos aspectos mencionados.

⁶⁴ Calabrese, Omar, “Distorsión y perversión”, en *La era neobarroca*, Editorial Cátedra SA, Madrid, 1944. Pág. 195.

⁶⁵ Calabrese, Omar, “Distorsión y perversión”, en *La era neobarroca*, Editorial Cátedra SA, Madrid, 1944. Pág. 196.

⁶⁶ Calabrese, Omar, “Distorsión y perversión”, en *La era neobarroca*, Editorial Cátedra SA, Madrid, 1944. Pág. 196.

CAPITULO II: EL MUNDO DE BURTON Y LA ESTETICA POSMODERNA

INTRODUCCION

Los productos culturales pueden encerrar y abarcar todo aquello que es explícito, pero también lo implícito, aquello que se manifiesta de forma disimulada, aquello que se encuentra latente, que influye y determina las prácticas culturales y las visiones sociales. “El conjunto de la cultura produce un inconsciente individual, un inconsciente colectivo e, incluso, si queremos emplear un afortunado eslogan, ‘un inconsciente de la obra’”⁶⁷.

⁶⁷ Calabrese, Omar, “El gusto y el método”, en *La era neobarroca*, Editorial Cátedra SA, Madrid, 1944. Pág. 25.

Según lo anteriormente expuesto, en el presente capítulo examinaremos nuestra segunda hipótesis, que consiste en pensar cómo el film transgrede todos los límites ya que presenta una sucesión de episodios de tono melodramático, con una estética hiperreal, tanto en la adaptación de la historia como en el formato que utiliza. De esta forma, estaremos haciendo un análisis de la relación entre el film, la cultura y la estética actual.

“Alicia en el país de las maravillas” es una película dirigida por Tim Burton, quién es un director que tiene una larga trayectoria, a tal punto que puede presentarse como una marca, un estilo y una estética. Realizar un análisis de sus obras anteriores nos permite contextualizar a la obra literaria *Alicia en el país de las maravillas* dentro de un mundo creado por Burton. Al mismo tiempo, estas obras hablan de nuestra cultura actual, de la mentalidad y los gustos estéticos que predominan hoy en día.

En toda época hay una mentalidad que habilita la construcción de ciertos productos culturales, como así también un ‘gusto’ en particular que predomina y es el que regula los juicios de valor y, por lo tanto, es el que configura e incide tanto en la obra como en el público. Siempre que se nos interroga acerca de lo que nos provoca o lo que nos hace sentir placer sobre un film, una obra de teatro, una serie de televisión, etcétera, contestamos desde ciertos

parámetros que no necesariamente son conscientes. Así se configuran las prácticas culturales y con ello también, el consumo. Hay épocas en las que el gusto está bien definido y es considerablemente estable. En consecuencia, éste predomina sobre los otros. Pero hay otras épocas en las que cohabitan muchos gustos y estéticas diferentes, contenidos múltiples y se produce una controversia.

Actualmente en todas las esferas del arte hay hibridaciones y creaciones que representan diversos gustos, no hay un canon que se repita, que sea estable. Incluso muchas veces una obra puede representar varios y hacerlos convivir, aunque conflictivamente. Las estéticas se mezclan. En un minuto podemos llegar a incorporar imágenes de diferentes lugares, culturas y combinarlas de tal forma que tengan un sentido, sin que esto se perciba como una incoherencia. Hay prácticas culturales que refuerzan esta mezcla permanente, como los videoclips, el zapping, los festivales que intentan buscar un marco que las agrupe, internet con la múltiple oferta para navegar desde el propio hogar.

Por las razones antes mencionadas, creemos que el concepto de ‘neobarroco’ de Calabrese nos va a permitir dimensionar este fenómeno que se vive actualmente y es tan vertiginoso que pareciera que

cualquier concepción que se pueda consagrar, al tiempo puede derrumbarse. Esta forma de operar no sólo atraviesa los productos culturales, sino también, el modo en que conocemos y actuamos.

El término 'neobarroco' no es propuesto por el autor como un movimiento posterior al barroco y menos aún como una analogía. Lo postula, en cambio, como una categoría de la forma (de la expresión y el contenido). Calabrese retoma este término de Dorfles que lo utiliza para describir y explicar la época posmoderna, porque presencia la caída de todos los caracteres de orden o de simetría y vislumbra el advenimiento de lo dinámico y lo asimétrico. En contraposición a este concepto, persiste el 'clásico', que se presenta como un fenómeno que mantiene la simetría y la armonía en cuanto al gusto y organización de una época. Así, los conceptos 'clásico' y 'barroco' se postularían como constantes formales. Por otra parte, cuando se dice que una época es 'barroca' o 'clásica', es porque predomina uno, esto no significa un acuerdo unánime y que cualquier gusto que no entre dentro de este parámetro no exista, sino que sólo hay un acuerdo mayoritario, una estabilización de ciertos valores de la sensibilidad que son los que configuran la visión de una sociedad en un determinado momento. De hecho, aquellos que no entraban dentro de los parámetros de esa época,

en momentos de crisis o de desequilibrio, van a surgir y competir con los predominantes y con los otros que habrían estado en su misma situación.

Para la estética, los valores son muy importantes. Una crítica que hace Calabrese a los formalismos tradicionales es el modo de concebir un estilo o un gusto simplemente como sumatoria de formas. El autor postula que un gusto es una inversión de valores. Los valores se encuentran en el lenguaje y éste encierra un aspecto polémico. El predominio de unos sobre otros dice mucho acerca de las concepciones de una sociedad y sus prácticas. La estética, la forma y el gusto siempre están presentes en una obra. Como venimos planteando, hay etapas en que los valores son fuertes y se sostienen por un largo período en una homogeneidad de las categorías. Hay otros momentos donde esta homogeneidad entra en crisis y todos los valores resurgen, conviviendo sin que uno sea el predominante. En conclusión, entendemos por 'clásico' el modo en que las categorizaciones de juicios están fuertemente orientadas a homologaciones establemente ordenadas.

Citando a García Canclini, en nuestra época:

Esta exacerbación narcisista de la discontinuidad genera un nuevo tipo de ritual, que en verdad es una consecuencia extrema de lo que venían

haciendo las vanguardias. Los llamaremos *ritos de egresos*. Dado que el máximo valor estético es la renovación incesante, para pertenecer al mundo del arte no se puede repetir lo ya hecho, lo legítimo, lo compartido. Hay que iniciar formas de representación no codificadas (desde el impresionismo al surrealismo), inventar estructuras imprevisibles (desde el arte fantástico al geométrico), relacionar imágenes que en la realidad pertenecen a cadenas semánticas diversas y nadie había asociado (desde los collages a los performances). No hay peor acusación contra un artista moderno que señala repeticiones en su obra. Según este sentido de fuga permanente, para estar en la historia del arte hay que estar saliendo constantemente de ella.⁶⁸

Según García Canclini, este modo en que se configura el arte moderno, se contrapone al posmoderno, ya que los artistas no se proponen hacer una ruptura con respecto al nivel conceptual en el campo del arte, sino que se comienzan a utilizar imágenes y textos del pasado, pero el modo en que los combinan y los enlazan junto con la utilización de nuevos formatos, hace que una pintura, una fotografía o un libro adquieran otros sentidos. A partir de esto, se construiría un objeto artístico diferente y allí estaría, lo innovador y la

originalidad de la obra. Calabrese cierra su reflexión afirmando que:

(...) se podría señalar el hecho de que los excesos neobarrocos de nuestros tiempos, precisamente porque se traslada no sólo en los contenidos, sino también en las formas y en las estructuras discursivas, como en la recepción de los textos, no producen necesariamente inaceptación social.⁶⁹

⁶⁸ García Canclini, Néstor, "Entrada", en *Culturas Híbridas*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2010. Pág. 65.

⁶⁹ Calabrese, Omar, "La era neobarroca", en *La Era Neobarroca*, Editorial Cátedra SA, Madrid, 1944. Pág. 82.

EL MUNDO CREADO POR TIM BURTON

El famoso director y productor Timothy William Burton, conocido por su nombre abreviado, Tim Burton, nació el 25 de agosto 1958 en Burbank, California, EEUU. Sus padres eran Bill y Jean Burton. Su padre trabajaba en el Departamento de Parques y Jardines, y su madre, en una tienda. Tim tiene un hermano menor, Daniel, que actualmente es

artista. El lugar donde nació y se crió es muy significativo: Burbank, una avanzada de Hollywood en donde se encuentran los estudios de Warner Bros, Disney, Columbia y NBC. Desde pequeño se nutría de cómics y antiguas películas de terror y fantasía y tenía una gran admiración hacia Vincent Price, un actor de larga trayectoria muy reconocido por sus participaciones en películas de terror. La fascinación por Vincent era tal, que en 1982 realizó un cortometraje de animación llamado “Vincent”, en el cual mostraba a un niño que quería ser como Vincent Price. El mismo Price participó en este cortometraje poniéndole voz al narrador de la historia. También en “Eduardo Manostijeras” o “el Joven manos de tijera” le dio el papel de inventor de Eduardo, el personaje principal. Como dice Burton “iba a ver casi todas las películas de monstruos, pero eran las de Vincent Price las que, por alguna razón, me llegaban de forma más directa”⁷⁰.

Aunque los films de Tim Burton se diferencian muchísimo del estilo propuesto por Hollywood, nunca se le han cerrado las puertas a este director por el gran éxito que han tenido sus films. Burton, a los 18 años, ganó una beca para estudiar en el Instituto de Artes de California (Cal Arts), fundado por Walt Disney, en un programa que el Estudio

Disney había creado un año antes con el objetivo de preparar futuros animadores. Este hecho fue fundamental para que Burton comenzara a interiorizarse en la animación. Aunque era una oportunidad única, aún no había mucha variedad en este lenguaje y Disney era la realizadora principal de estos films. El problema era que el único estilo que aprendían era el que promovía esa compañía.

En 1979 Burton se integra al equipo de Disney, y su primer trabajo fue como animador en “Tod y Toby” (The Fox and the Hound). Esta época para Burton no fue muy propicia porque tenía que hacer escenas dulces y con un estilo opuesto al suyo. Además, cómo planteó luego fue que “lo raro de la Disney es que quieren que seas un artista pero al mismo tiempo quieren que seas un obrero de fábrica, un zombi sin personalidad”⁷¹. Esa mala época finalizó cuando comenzó a trabajar como artista conceptual, es decir, cuando Disney empezó a pagar por sus ideas y dibujos. En esta época conoció a la ejecutiva de la Disney, Julie Hickson, y al director de Desarrollo Creativo, Tom Wilhite, quienes le ayudaron para que pueda realizar “Vincent”.

⁷⁰Salisbury, Mark, “Infancia en Burbank. Cal Arts”, en *Tim Burton por Tim Burton*, Editorial Liberdúplex S.L.U., España, 2009. Pág. 37.

⁷¹Salisbury, Mark, “Disney y Vincent”, en *Tim Burton por Tim Burton*, Editorial Liberdúplex S.L.U., España, 2009. Pág.46.

Tim Burton se destaca por un estilo que le es propio y en muchos de sus films la oscuridad reina. Sin embargo, siempre hay algún toque de humor a través de la exageración, sus protagonistas suelen ser enigmáticos, cada uno tiene una particularidad que los vuelve únicos y es la que los caracteriza, con lo cual, termina presentándose como un personaje especial y controvertido. Como afirma Salisbury “(...) Tim Burton ha pasado de ser un director visionario con el toque de Midas a considerarse un estilo identificable; el término ‘burtonesco’ se aplica a cualquier cineasta cuya obra sea oscura, arriesgada o extraña, o una combinación de cualquiera de estas características”⁷².

Aunque la monstruosidad y la extrañeza son características propias de los films de terror, éstas se presentan de formas diferentes en las películas de Burton. Éste siempre está intentado humanizar a sus personajes, en todas las películas que ha dirigido, aunque la mayoría de los guiones ya estaban escritos, siempre realiza grandes modificaciones inventando o reforzando las características psicológicas de los personajes. Tim Burton comenta al respecto:

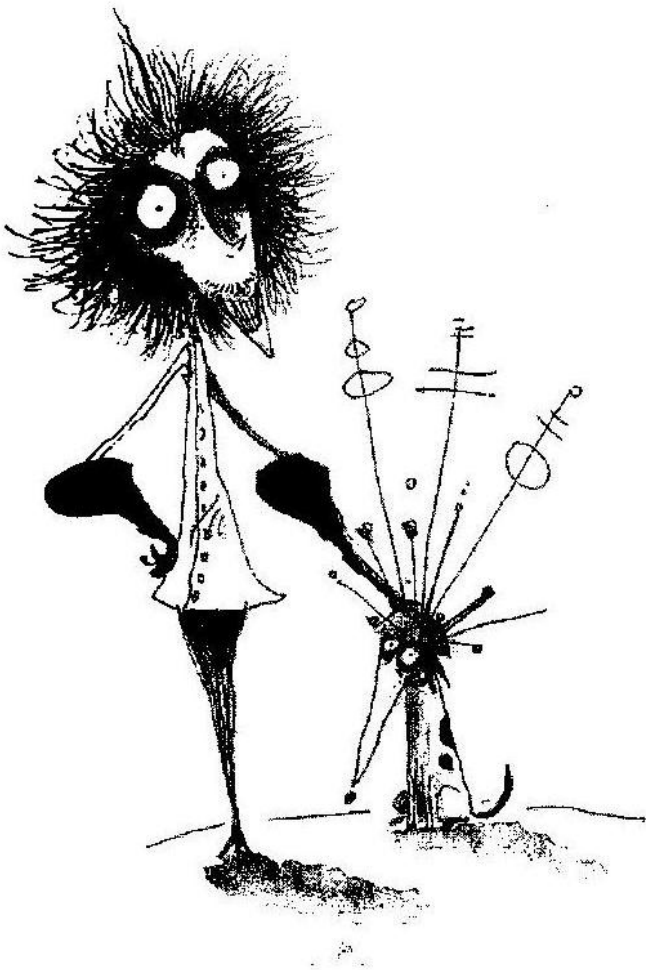
Siempre me han gustado los monstruos y las películas de monstruos. Nunca me

⁷²Salisbury, Mark, “Introducción a la edición revisada”, en *Tim Burton por Tim Burton*, Editorial Liberdúplex S.L.U., España, 2009. Pág. 27.

aterrorizaron, me encantaban desde que puedo recordar. Mis padres decían que nunca tenía miedo, lo miraba todo. Y ese tipo de cosas se me han quedado grabadas. *King Kong*, *Frankenstein*, *Godzilla*, *El monstruo de la laguna negra*... son prácticamente lo mismo, sólo cambia el traje de goma y el maquillaje. Pero había algo en esa identificación. Todos los críos responden a alguna imagen, a algún personaje de cuento, y yo sentía que los monstruos eran básicamente mal interpretados, tenían un alma mucho más sensible que los personajes humanos que los rodeaban.⁷³

En conclusión, Burton se apropia de los relatos de una manera que hace que sus películas sean incomparables, creando así, un estilo propio. Por lo cual, en el marco de sus múltiples producciones someteremos a consideración aquellos films que se destacaron por su estética, por sus diálogos e historias, que sobresalieron y que han sido reconocidas. De esta forma, podremos describir, comprender e identificar la marca de Tim Burton. A medida que vayamos describiendo y reflexionando acerca de estas películas, entenderemos a que nos referimos, cuando decimos la “marca” de Burton. En su filmografía, hay producciones que el director siente más propias que otras. La primera y con la que comenzó a delinear su estilo, fue con el cortometraje “Vincent”.

⁷³Salisbury, Mark, “Infancia en Burbank. Cal Arts”, en *Tim Burton por Tim Burton*, Editorial Liberdúplex S.L.U., España, 2009. Páginas 35 y 36.



1 VINCENT (1982)

Productor: Tim Burton

Director: Tim Burton

Guión: Tim Burton

Reparto: Vincent Price (narrador)

“Vincent” es el primer cortometraje realizado por Tim Burton, en esta producción se puede ver la admiración hacia el mundo del terror que ha sentido desde pequeño. La historia trata de un niño que sueña con ser Vincent Price, que, como ya dijimos anteriormente, es un actor muy reconocido por las películas de terror. En todo momento, Burton hace una comparación entre la vida real y la vida imaginaria del niño protagonista. Todas las situaciones se mezclan entre el ser y el querer ser. En la escena donde la madre manifiesta que deje de imitar al personaje, se explicita que su mundo imaginario no se encuentra oculto, su madre lo conoce y sabe de sus deseos. En cuanto a la estética, es un dibujo animado, en blanco y negro, con sonidos suaves que acompañan el mundo real del niño, pero también, con música que genera escalofríos y miedo cuando remite al mundo imaginario. Aquí aparecen dos mundos conectados como en la mayoría de los films de Tim Burton.

Otra característica de las películas de Burton son sus finales. Algunos están bien definidos, y otros no

tanto pero siempre dan la sensación de continuación. Los procesos por los que pasan los personajes son largos, difíciles, y en ese fluir se van transformando. El transcurrir y los cambios en la resolución psicológica del personaje hace que el fin, se transforme en un comienzo. Esto lo contrapone a los films de Disney, donde la mayoría termina bien. Vincent finaliza con una frase de “*El cuervo*”⁷⁴. Así cuenta Burton su experiencia con este corto:

(...) la gente de la Disney pensó que moría, pero sólo queda allí tirado. ¿Quién puede decir si está realmente muerto o tan a gusto en su pequeño mundo onírico? Querían que tuviera un final más elevado, pero yo nunca lo vi bajo en ningún sentido. Curiosamente, creo que las cosas son más interesantes si se dejan a la imaginación de cada uno. Esos finales felices cerrados siempre me han parecido algo psicóticos. Querían que pusiera al padre encendiendo la luz y diciéndole: ‘Vámonos a un partido de fútbol o de béisbol’. Ése fue mi primer encontronazo con el síndrome del final feliz⁷⁵.

Esta es una gran diferencia, Burton está totalmente en desacuerdo con el modelo de cine en donde todo debe ser literal, nada puede ir más allá de lo que se muestra y en cambio, como veremos a lo largo de la carrera de Burton, sus películas son sin lugar a dudas, metáforas y la mayoría de los

sentidos que construye no son mostrados de manera explícita.

Desde un comienzo, desde la producción más personal de Burton podemos ver su gusto por la tridimensionalidad, como afirma respecto del corto que estamos analizando:

(...) había escrito Vincent originalmente como un cuento infantil y al principio pensé hacerlo. Pero entonces me dieron la oportunidad de rodarlo como muñecos animados. Quería hacer ese tipo de animación porque creía que las figuras tridimensionales tenían una gravedad que iba a añadir realismo a la historia y eso era muy importante para mí, quería que fuera más real⁷⁶.

A partir de lo anterior, podemos observar la preferencia de Burton por representar la fantasía de forma más real. Este argumento explícito en sus primeros trabajos, puede ser una de las razones por las que recientemente realizó “*Alicia en el país de las maravillas*” en 3D.

⁷⁴“*El Cuervo*” es un poema escrito por Edgar Allan Poe publicado por primera vez en 1845.

⁷⁵Salisbury, Mark, “Infancia en Burbank. Cal Arts”, en *Tim Burton por Tim Burton*, Editorial Liberdúplex S.L.U., España, 2009. Páginas: 54 y 55.

⁷⁶Salisbury, Mark, “Disney y Vincent”, en *Tim Burton por Tim Burton*, Editorial Liberdúplex S.L.U., España, 2009. Páginas 51, 53 y 54.



2 BEETLEJUICE (1988)

Estudio: The Geffen Company

Productores: Michael Bender, Larry Wilson, Richard Hashimoto.

Director: Tim Burton

*Guión: Michael McDowell, Warren Skaare,
argumento de Michael McDowell, Larry Wilson.*

El film trata sobre una pareja, Adam y Barbara Maitland. La historia está situada en Nueva Inglaterra. En las primeras escenas, ellos mueren en un accidente regresando a su casa.

Luego del accidente, el matrimonio regresa a su casa y ven un libro que se llama *Manual para los que acaban de morir*. En ese momento, se dan cuenta de su propia muerte y al mismo tiempo descubren su nuevo estado: se han convertido en fantasmas. En el libro que encuentran están todas las instrucciones sobre el mundo de los muertos. Ellos pueden vivir en su casa pero si salen, irían a otra dimensión que no sería de su agrado.

Continúa con el relato de los acontecimientos posteriores a sus muertes. La casa es vendida a la familia Charles, Delia y Lydia Deetz, provenientes de Nueva York. Charles es un comerciante, su mujer Delia, una aspirante a escultora y Lydia, su malhumorada hija adolescente. Delia se propone reformar la casa por completo, con el objetivo de convertirla en una muestra de arte posmoderno. Frente a esto, los Maitland que debían vivir allí por 125 años, intentan asustar a los nuevos habitantes de la casa de todas las formas posibles, pero no lo logran. Es necesario aclarar que la hija del matrimonio es la única que podía verlos, porque había leído el libro.

En el film, Burton muestra la organización de los muertos e incluso, cuando los fantasmas deciden hacer algunas consultas. En esta escena, el director presenta a este mundo de modo tan burocrático como el que caracteriza al de los vivos. En esa búsqueda, encuentran y conocen al fantasma Beetlejuice, a quién Tim Burton ubica como el excluido del mundo de los muertos por transgredir continuamente las reglas.

En este dilema de continuos sustos fallidos, los dueños se percatan de los fantasmas y se les ocurre la magnífica idea de comercializar con ellos. Mientras tanto el matrimonio fantasma sigue tratando de espantarlos, aunque sin ningún

resultado. Por este último motivo, Adam y Bárbara una noche, piden ayuda a Beetlejuice. Éste accede a salvarlos con la condición de ayudarlo a casarse con la joven para volver al mundo de los vivos. Sin embargo el trato no se realiza porque el matrimonio no está de acuerdo e intentan impedirlo. Como no podían solos contra Beetlejuice, tienen que unirse con los Deetz para vencerlo. Así el film termina con la reconciliación de la familia y el matrimonio fantasma. Acá vemos como Tim Burton, nuevamente, muestra dos mundos, el mundo de los muertos y de los vivos, y de qué modo los cruza y los hace dialogar. La película tiene una estética oscura, exagerada, está llena de escenas graciosas mezclando las características de un film de terror con uno de fantasía.

Los films de Burton no se someten al guión estrictamente. En el rodaje siempre surgen escenas, diálogos, gestos, que Burton tiene en cuenta a la hora de editar. En palabras del director: “tengo un gran respeto (...), por la gente que improvisa, porque es la forma de trabajar que me gusta: empiezas con una buena base y dejas que siga libre”⁷⁷. Con “Beetlejuice” sucede lo mismo:

⁷⁷Salisbury, Mark, “La gran aventura de Pee Wee”, en *Tim Burton por Tim Burton*, Editorial Liberdúplex S.L.U., España, 2009. Pág. 93.

(...) así que trabajamos en el guión durante mucho, mucho tiempo, pero la realidad del asunto es que la mayoría de las cosas en la película son improvisadas, gran parte de ellas en la casa de Michael Keaton, donde los dos nos poníamos a hacer payasadas. Michael era muy divertido. De pronto decía algo como: ‘¿Y qué te parece unos dientes?’ y se los ponía y empezaba a cambiar la voz. Era un proceso de construcción. Resultaba divertido porque esencialmente estábamos creando un personaje. Era la primera vez que hacía algo así, puesto que el personaje de Pee-Wee ya existía. Esta vez tuve la oportunidad de participar, creando, mirando, siendo parte de ello.⁷⁸

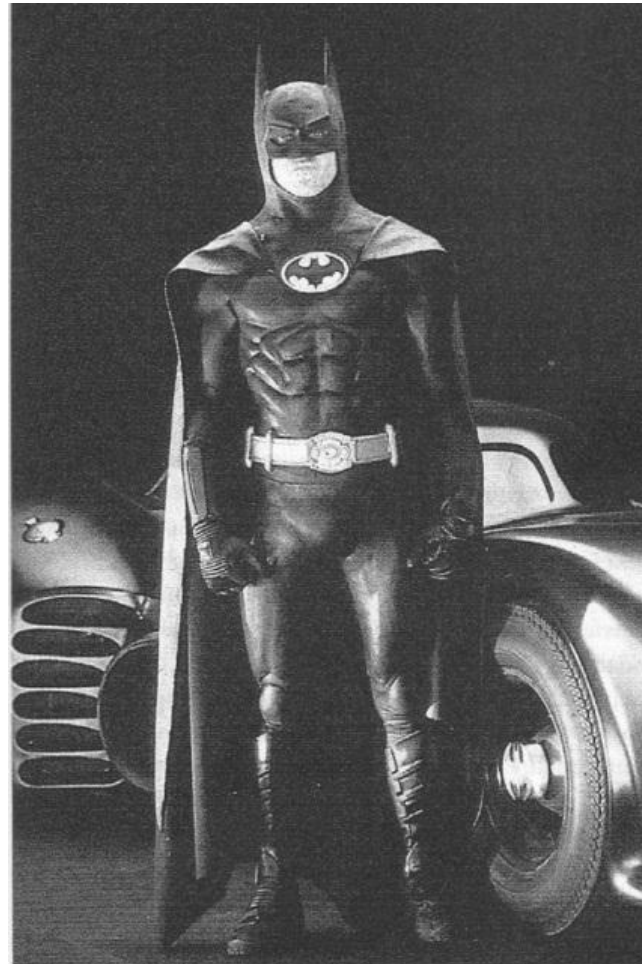
De esta forma, el rodaje se convierte en un momento fundamental a la hora de la creación y la imaginación. Las representaciones son infinitas, sin embargo el estilo burtonesco se identifica por todas las cualidades que hemos visto ya en Alicia, y en las películas mencionadas hasta ahora. La exageración, dos mundos encontrados, el terror presentado desde la tragedia y al mismo tiempo desde la risa. No hay una oscuridad absoluta, sino una mezcla entre la luz-oscuridad, las dicotomías se borran. El mal y el bien impuesto por los films de Disney, se esfuman en los personajes y las historias nacidas de la imaginación de Burton.

“Beetlejuice” se estrenó el 1 de abril de 1988, fue un gran éxito, obtuvo un Oscar a Ve Neill, Steve La Porte y Robert Short por el maquillaje. Burton con este film revolucionó los preconceptos de Disney, hizo comprender que el público también busca lo extraño, aquello que no es real. Con esta película abriría un camino hacia un cine más arriesgado, metafórico y también a la mezcla de géneros y estéticas. Burton afirma que

Eso hizo mucho en mi favor, porque las peleas en las reuniones de guión siempre habían sido por hacerlas [las obras] más literales. Aunque yo sí creo que tiene que tener alguna base para que tenga sentido, lo que más me gratificó fue que el público podía seguir algo que no se atenía a lo que los estudios están constantemente metiéndote en la cabeza: que todo tiene que ser literal.⁷⁹

⁷⁸Salisbury, Mark, “Bitelchús”, en *Tim Burton por Tim Burton*, Editorial Liberdúplex S.L.U., España, 2009. Pág. 103.

⁷⁹Salisbury, Mark, “Bitelchús”, en *Tim Burton por Tim Burton*, Editorial Liberdúplex S.L.U., España, 2009. Pág. 118.



3 BATMAN (1989)

Estudio: Warner Bros

Productores ejecutivos: Benjamin Melniker, Michael Uslan

Productores: Jon Peters, Peter Guber, Chris Kenney

Director: Tim Burton

Guión: Sam Hamm, Warren Skaaren, argumento de Sam Hamm basado en personajes de cómic Batman creado por Bob Kane.

La película se sitúa en la ciudad de Gotham City que cayó en las manos del malvado Carl Grissom. En el transcurso del film se muestra a Batman interactuando con un grupo de personas, salvando a las que estaban siendo atacadas. Este ataque se masifica, pero la prensa no puede llegar a definir si el murciélago es bueno o malo. Así el periodista Alexander Knox y la fotógrafa Vicky Vale comienzan a investigar.

Vale y Knox van a una fiesta organizada por el millonario Bruce Wayne (el murciélago justiciero, o mejor dicho, Batman). En esa fiesta comienza un romance entre Bruce y Vicky. Esa misma noche, Jack Napier, mano derecha de Grissom, intenta asaltar un laboratorio. Cuando arriba la policía, se da cuenta que ha sido estafado por su jefe. Napier intenta escapar, pero tras el encuentro con Batman,

cae dentro de un tanque con residuos tóxicos, el cual deforma su rostro, quedando con una sonrisa retorcida y así se convierte en el emblemático Joker.

Joker mata a su jefe y se apodera del imperio. Sus acciones de gobierno estaban sujetas a sus caprichos y ponen en peligro la seguridad e integridad de los ciudadanos. Batman intenta detenerlo.

En este tramo del film, Burton nos hace conocer que el Joker es un criminal, y fue quién mató a los padres de Batman tras un asalto. La muerte de los padres de Bruce, es la causa de que se convierta en Batman. Como vemos, el cineasta recurre a las explicaciones del comportamiento del personaje principal a través de su pasado, le otorga una visión integrada y comprensiva. Con respecto a este punto, dice Burton, “coger a Michael y convertirlo en Batman recalcaba todo eso de la doble personalidad que, para mí, es de lo que realmente trata la película”⁸⁰. El cineasta, en una entrevista, reitera el objetivo del film y de todos sus films que es “la idea era humanizar al personaje”⁸¹.

Cuando se enfrentan el Joker y Batman, el criminal cae desde el campanario, pero su cuerpo desaparece, un final abierto nuevamente para dejar rienda suelta a las interpretaciones.

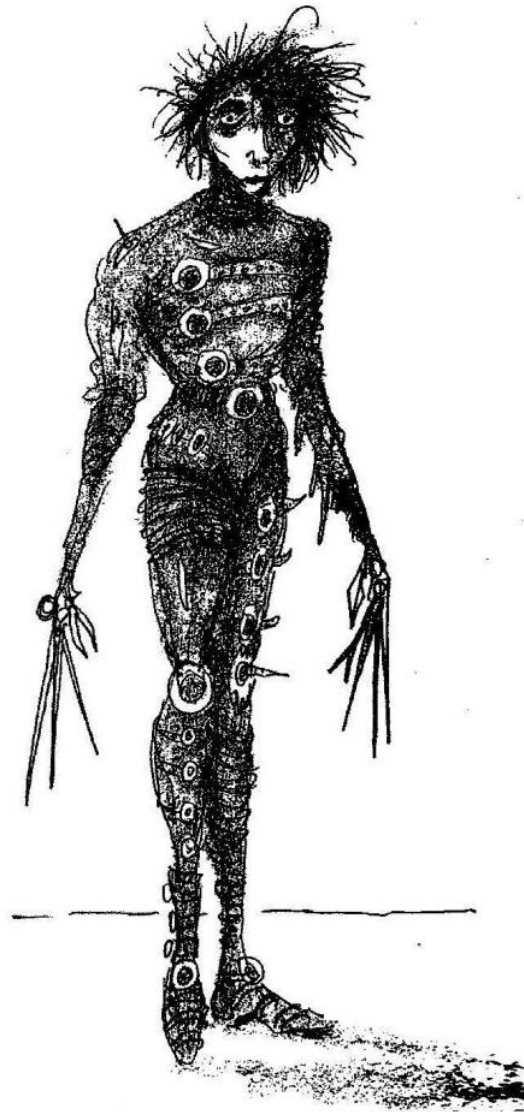
Seleccionamos esta película porque el personaje de Batman al igual que el de Alicia, es un personaje reconocido a nivel mundial y sus historias nunca han desaparecido, sino que se han ido produciendo a lo largo de la historia varias versiones de la misma historia con el mismo personaje como protagonista. Como vemos Burton siempre busca el lado psicológico de los personajes. Ya hemos mencionado anteriormente como procede con el personaje de Alicia cuando muestra su infancia, su padre y ese mundo que relataba en las primeras escenas pensando que eran un sueño.

“Batman” al igual que “Beetlejuice” o más aún, tuvo un gran éxito, se convirtió en la primera película que recaudó más de 100 millones de dólares durante los primeros diez días de exhibición.



⁸⁰Salisbury, Mark, “Batman”, en *Tim Burton por Tim Burton*, Editorial Liberdúplex S.L.U., España, 2009. Pág. 118.

⁸¹Salisbury, Mark, “Batman”, en *Tim Burton por Tim Burton*, Editorial Liberdúplex S.L.U., España, 2009. Pág. 134.



4 EDWARD SCISSORHANDS - EDUARDO MANOSTIJERAS O EL JOVEN MANOS DE TIJERA (1990)

Estudio: Twentieth Century Fox

Productor ejecutivo. Richard Hashimoto

Productores: Denise Di Novi, Tim Burton

Director: Tim Burton

Guión: Caroline Thompson, argumento de Tim Burton y Caroline Thompson.

La película comienza con una anciana contándole una historia a su nieta que explica la causa de la nieve. Luego hace un salto temporal y el relato comienza. El film trata de un joven con manos de

tijeras, llamado Eduardo, que vive en un castillo, que se encuentra ubicado en la cima de una montaña cerca de un pueblo.

Eduardo es encontrado por Peg Boggs, una vendedora de Avon, que decide llevarlo a vivir con su familia. El joven es un invento, y quedó con sus manos de tijeras cuando su creador muere por un ataque al corazón.

El joven con manos de tijera es aceptado por la comunidad por una especie de encantamiento que producen sus deslumbrantes diseños al podar arbustos. También a causa de los cortes de cabello que realiza a las mujeres del lugar, al igual, que con las esculturas de hielo que hace.

Durante el film, se muestra una atracción entre Eduardo y Kim, la hija de Peg, pero hay un impedimento: Jim, el novio de la joven. Éste, cuando ve amenazada su relación, le pone una trampa a Eduardo, entrando a robar a su propia casa, hasta que llega la policía, y por decisión del director, Eduardo es al único al que atrapan y encarcelan. Cuando sale de la comisaría, los roces continúan y la comunidad comienza a rechazar al joven talentoso con manos de tijeras. En uno de esos enfrentamientos, Eduardo mata a Jim. Kim convence a los vecinos que Eduardo ha muerto al

igual que su novio, quedándose Eduardo, nuevamente en absoluta soledad en el castillo.

El film finaliza con la abuela, quien se revela como Kim, explicándole que hay un joven haciendo esculturas de hielo en la montaña, y de allí proviene la nieve que las rodea.

Este personaje es una imagen que tenía Burton en mente desde su infancia. El director cuenta al respecto:

La verdad que la idea me surgió por un dibujo que había hecho hacía tiempo. Sólo era una imagen que me gustaba. Me vino inconscientemente y estaba ligada a un personaje que quiere tocar pero no puede, que es creativo y destructivo a la vez: esa clase de contradicciones puede crear una especie de ambivalencia.⁸²

Esta contradicción de la que habla Burton, también la encontramos en Alicia, cómo ya vimos en el primer capítulo, y veremos que esta característica propiamente burtonesca, se encuentra en todos los films del director en cuestión.

⁸²Salisbury, Mark, "Eduardo Manostijeras", en *Tim Burton por Tim Burton*, Editorial Liberdúplex S.L.U., España, 2009. Pág. 147.



5 ED WOOD (1994)

Estudio: Touchstone Pictures

Productor ejecutivo: Michael Lehmann

Productores: Tim Burton, Denise Di Novi

Director: Tim Burton

Guión: Scott Alexander, Larry Karaszewski

Este film se basa en una historia real, sobre Ed Wood, un cineasta, que es considerado el peor de sus colegas a nivel mundial. La película muestra a Ed Wood, que intenta de todas formas triunfar, buscando financiamiento primero a través de Hollywood y luego de forma independiente. En ese mismo momento lo deja su novia por un tiempo porque a él, le gustaba llevar ropa de mujer. Este aspecto es uno de los más enigmáticos. Burton comenta al respecto:

(...) hay un momento en la película que me encanta, y no es gran cosa, es algo que siempre me gustó del guión. Es cuando se lo cuenta a su mujer, Kathy, y ella lo acepta, sin grandes aspavientos. Es sólo un momentito, pero para mí es como una fantasía. Creo que lo que me alucina es la simple aceptación, algo que pocas

veces consigues en la vida. La gente casi nunca acepta como eres, pero cuando eso sucede, aunque sea un nivel muy simple, es genial.⁸³

En el peor momento de la carrera de Ed Wood, éste conoce a un actor muy famoso de Hollywood, Bela Lugosi, quién hacía años que ya no trabajaba y se hallaba muy grave por su adicción a la morfina. El cineasta intenta que trabaje en sus películas tratando de usar el estatus que alguna vez había tenido y con ello además, lo ayuda económicamente.

Al final el actor muere y Ed decide dedicarle su último film, colocándolo y homenajeándolo con imágenes que había captado mientras estaba vivo. Si bien no muestra dos mundos explícitamente, hace un contraste entre el mundo del cineasta y el de su primera novia, y por otro lado, tiene que haber una muerte para que el amor reviva. Este hecho también podemos identificarlo en Alicia con la presencia de un ser querido que ha muerto, pero que sigue ocupando un lugar muy importante en sus vidas; para Ed Wood es Bela y para Alicia su padre.

⁸³Salisbury, Mark, "Cabin Boy y Ed Wood", en *Tim Burton por Tim Burton*, Editorial Liberdúplex S.L.U., España, 2009. Pág. 213.



6 SLEEPY HOLLOW o LA LEYENDA DEL JINETE SIN CABEZA (1999)

Estudio: Paramount Pictures/ Scott Rudin

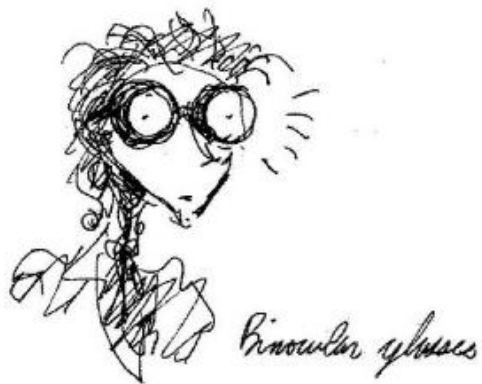
Productions/ Mandalay Pictures

Productores ejecutivos: Scott Rudin, Adam Schroeder

Director: Tim Burton

Guión: Andrew Kevin Walker

El film está basado en una historia de Washington Irving, *La leyenda de Sleepy Hollow*, que cuenta la historia de un alemán que fue enviado por su amada a pelear a América. El alemán gozaba de cortarles las cabezas a los enemigos, hasta que un día fue atrapado por varios hombres que lo decapitaron con su propia espada. Por esto, todas las noches salía a decapitar.



El film de Tim Burton desarrolla la historia de un investigador de Nueva York llamado Ichabod Crane y sucede durante el año 1799. El joven investigador ha perdido a su madre, cuando su padre la encierra porque creía en la mística. Crane era oficial de policía y a raíz de ello, fue enviado a Sleepy Hollow a investigar la muerte de tres personas decapitadas. Con su profesión, Crane se refugia en la razón y la ciencia, en el juicio, en las causas y consecuencias. Sin embargo, al avanzar con la investigación que le ha sido impuesta, comienza a enfrentarse con ese mundo misterioso de conjuros, al que reprimía constantemente. La razón se pone en crisis cuando Crane se enfrenta con el jinete sin cabeza.

En el transcurso del film, se enamora de Katrina, la hija menor de Van Tassel, una familia rica de Sleepy Hollow en cuya casa se alojaba el joven investigador. Crane es ayudado por el niño llamado Masbeth, quién es hijo de una de las víctimas del jinete sin cabeza. Establecen una relación de confianza y apoyo mutuo. Durante la investigación, descubren la tumba del jinete sin cabeza y el Árbol de los Muertos, que derramaba sangre. Al comprobar que al jinete le falta el cráneo en la tumba, suponen que éste era el motivo por el cual salía a degollar. Más tarde comprenden que estaba hechizado y comandado por la madrastra de Katrina, quién era la que tenía la cabeza del jinete. Así, entre

enfrentamientos, recuperan el cráneo y lo devuelven a su tumba. La madrastra se va al infierno junto con el jinete. Finalmente Crane se va con Katrina y Masbeth a New York.

En este film el caso queda resuelto, pero es necesario destacar que en el proceso de la investigación, Crane resuelve un trauma de la infancia que tenía que ver con este mundo que reprimía, con el mundo mitológico e irracional. Otra vez, se nos presenta una dicotomía que termina por disolverse, razón/mito. Estos dos mundos se vuelven uno. Y también podemos ver como continuamente Burton busca las razones psicológicas en el personaje principal y a través de la fantasía vuelve a construir un film metafórico. Burton afirma con respecto a lo planteado:

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. Nunca he sido un erudito en esas historias, pero siempre las he agradecido. Es algo que, creo, no está muy inculcado en la cultura norteamericana, ese sentido del mito o de lo popular (...) ⁸⁴

En conclusión, el sentido siempre existe y Burton lo muestra de un modo no literal. Se trata de esa fantasía organizada y desorganizada que nos hace pensar, la identificación de la historia con uno mismo, o mejor dicho, la reflexión que se da desde una visión del mundo, así como inevitablemente desde nuestra cultura. Aunque el libro sobre la leyenda de Sleepy Hollow cuenta otra historia, Burton se apropia de las representaciones reconocidas socialmente, como explicita en sus propias palabras

(...) es un cuento fascinante, un cuento que mucha gente conoce pero que en realidad nadie ha leído. Todo el mundo cree que ha leído el libro, incluso yo mismo, pero la verdad es que lo he leído no hace mucho. La historia trata básicamente de un tipo que busca comida y es muy breve. En cierto sentido es mejor en el recuerdo de lo que es en realidad. Es uno de los pocos cuentos de terror norteamericanos primitivos, aunque sus raíces están basadas en

otros mitos. Alguien dijo que Washington Irving la sacó de un cuento popular alemán, lo que parece bastante acertado, por la atmósfera alemana que tiene. Pero está bien porque es uno de los primeros cuentos de miedo norteamericanos y no se puede decir que haya muchos. Creo que por eso lo conoce tanta gente, porque tiene la clase de simbolismo de los buenos cuentos de hadas y las buenas historias de terror. ⁸⁵

Podemos asociar esta afirmación perfectamente con lo que sucede en Alicia ya que utiliza los simbolismos de esta historia, pero les otorga un sentido diferente, así transforma el relato, originando otras interpretaciones. Como vimos en el primer capítulo, las representa desde una perspectiva acorde con el clima de la cultura posmoderna.

⁸⁴Salisbury, Mark, "Pesadilla antes de Navidad", en *Tim Burton por Tim Burton*, Editorial Liberdúplex S.L.U., España, 2009. Pág. 198.

⁸⁵Salisbury, Mark, "Sleepy Hollow", en *Tim Burton por Tim Burton*, Editorial Liberdúplex S.L.U., España, 2009. Pág. 252



7 THE CORPSE BRIDE O EL CADAVER DE LA NOVIA (2005)

Estudio: Warner Bros

Productores ejecutivos: Joe Ranft, Jeffrey Auerbach

Productores: Tim Burton y Allison Abbate

Directores: Tim Burton, Mike Johnson

Guión: Caroline Thompson, Pamela Pettler, John August.

La historia transcurre en un pueblo europeo en el siglo XIX. La película trata sobre dos jóvenes que se van a casar, Víctor Van Dort y Victoria Everglot. El conflicto surge cuando están ensayando la ceremonia, Víctor se confunde continuamente y en consecuencia, provoca un escándalo y varios incidentes que hacen que decida marcharse al bosque. Durante la caminata por el bosque comienza a practicar y a pronunciar el discurso que debía recitar antes de colocarle el anillo a su futura esposa. En un momento, haciendo esto, le coloca el

anillo a un dedo de una mujer que estaba muerta, pensando que era una rama. Se produce un hechizo y termina casándose con una novia muerta, llamada Emily. Víctor es arrastrado al mundo de los muertos. Estando allí se entera que la recién casada, fue asesinada por su marido para poder robarle sus riquezas. Víctor la convence que deben ir al mundo de los vivos para que la conozcan sus padres, pero el verdadero objetivo es intentar explicarle a Victoria, lo que ha sucedido. La novia muerta se da cuenta y lo hace regresar al mundo de los muertos. Víctor se entera que Victoria se va a casar con Barkis Bittern, quien es el asesino de Emily de modo que la historia se va a repetir. Sin embargo, el dilema se resuelve cuando Víctor decide ir al mundo de los vivos, para tomar una poción mortal para así poder estar en condiciones de casarse con Emily. Los muertos acompañan a Víctor al mundo de los vivos. Así, se produce un encuentro entre los vivos y sus parientes muertos, que al principio lo miran con miedo, pero cuando los vivos descubren que esos muertos son sus seres queridos, terminan abrazándose y reencontrándose. Al final, no se casan porque la novia muerta decide que el joven no debe morir ya que tiene una mujer que lo ama en el mundo de los vivos. En ese momento descubre a Barkis, quién toma por error el veneno y muere.

En este film aparecen nuevamente dos mundos, el de los vivos y el de los muertos como en “Beetlejuice”. Además tiene una estética en donde predominan los colores oscuros pero al igual que la del fantasma excluido, el clima opresivo es aligerado con humor. Por ejemplo en una escena, el novio se reencuentra con su perro y le dice “hazte el muerto”, y el perro lo mira y le hace un gesto gracioso para indicarle que ya lo está.

Según el enfoque de Burton, en Occidente se ve la muerte de forma negativa, por eso afirma: “provengo de una existencia suburbana un tanto puritana en la que la muerte se veía como algo oscuro y negativo. Pero eso le pasa a todo el mundo y a mí siempre me han llamado la atención de culturas que incluyen la muerte como parte de la vida”⁸⁶. Ésta declaración pone en evidencia las dicotomías que se desarrollan y la forma en que se resuelven en sus películas.

Como afirmamos anteriormente, la estética neobarroca es una mezcla de géneros y concepciones sobre un determinado producto. Burton se la apropia y la enriquece, ya que continuamente realiza cambios al no atenerse estrictamente a los guiones. Burton comenta sobre este aspecto:

(...) y creo que por la razón por la que me gustan tanto los cuentos de hadas como forma, por lo menos lo que yo entiendo como forma, lo que obtengo de los cuentos de hadas, de los cuentos populares, leyendas, son estas imágenes tan extremas, muy elevadas, pero con cierta base. Tiene un significado, pero es bastante abstracto y puede conectar contigo, o no, pues a veces algo puede dejar frío al público porque no es lo bastante literal. Te preguntan: ‘¿De dónde saca el hielo Eduardo?’ Vete a ver tres solteros y una pequeña dama (Three Men and a Little Lady) si eso es lo que te va. Yo agradezco que haya algo de simbolismo, de interpretación y de abstracción. Prefiero, con mucho, conectar con algo a un nivel subconsciente a intelectualizarlo. Prefiero intelectualizar sobre un hecho cuando ya ha pasado.⁸⁷

En ese subconsciente, en ese éxito, se reflejan y refractan los gustos posmodernos, y con ellos la configuración de la estética actual.

⁸⁶Salisbury, Mark, “La novia cadáver”, en *Tim Burton por Tim Burton*, Editorial Liberdúplex S.L.U., España, 2009. Pág. 384

⁸⁷Salisbury, Mark, “Eduardo Manostijeras”, en *Tim Burton por Tim Burton*, Editorial Liberdúplex S.L.U., España, 2009. Pág. 156.

LA ESTETICA POSMODERNA Y EL MUNDO DE BURTON

La dirección de obras cinematográficas de Tim Burton se destaca por superar los límites o lo esperable de un film de determinado tipo tanto en sus historias, como en su estética. Podemos citar varios ejemplos: “Beetlejuice, el súper fantasma” es un film que trata de fantasmas, pero en vez de asustar como en la mayoría de las películas de este tipo, se desarrolla en un tono humorístico al llevar todo al extremo: sus actos, su personalidad y la resolución de conflictos. El personaje se posiciona

como transgresor de reglas, aunque por su aspecto y su modo de actuar se lo catalogaría como desagradable, porque muestra cualquier flujo del cuerpo que es reprimido en nuestra sociedad. Otro film que nos sirve de ejemplo es “El joven manos de tijera”. Su protagonista es casi humano, aunque se trata de la creación de un inventor y a causa de la muerte de este quedó con las manos de tijeras. Por su dolor y aislamiento podría ser agresivo, o perfectamente un personaje de una película de miedo según el canon del mundo del terror. Sin embargo, transgrede estos parámetros y se configura como un personaje absolutamente sensible y tierno. También “Ed Wood” nos alcanza otra ejemplificación de lo que venimos diciendo hasta aquí. Se muestra a un cineasta de Hollywood sin talento y sin éxito, contraponiéndose a lo que normalmente se vincula con la imagen de esta empresa cultural. El estereotipo nos dicta que cualquiera que llega a Hollywood lo logra porque tiene un don, por lo cual es inevitable que se asocie a una gran carrera profesional. Además, en este film se pone en debate el financiamiento que es necesario para realizar una producción cinematográfica y la condición que tiene Hollywood de generar grandes ganancias para poder llevar a cabo la filmación.

Todas estas particularidades de los films mencionados, también se ven en el film que aquí

analizamos, “Alicia en el país de las maravillas”. En cuanto al contenido, como habíamos analizado en el capítulo anterior, el director no respeta ningún diálogo de la versión original de Carroll, y transforma sus núcleos esenciales, como por ejemplo: pasar los sueños a la condición de hechos reales. Con respecto al aspecto formal, este film se lleva adelante a partir de la utilización del lenguaje visual 3D. Las nuevas tecnologías hacen que percibamos acciones y tengamos sensaciones que no podrían ser posibles a través de nuestra vista solamente. Hay movimientos que se ralentizan para captar los detalles de los mismos. Por ejemplo, cuando Alicia mata al Jabberwocky, se puede ver el salto hasta que levanta la espada y le corta la cabeza como un movimiento hiperreal. La lentitud en que se muestra la acción también es una técnica que utiliza el cineasta para que quede grabada en el espectador, es una acción determinante y significativa en la historia. Además de la técnica mencionada, existe la que acelera el movimiento que se percibe como normal al extremo, Calabrese la llama sintética: “ésta consiste en dotar la representación de una velocidad inusitada”⁸⁸. Esto se puede ver cuando Alicia es perseguida por el Bandersnatch. Estas velocidades con la tecnología del 3D, generan en el espectador una sensación de

⁸⁸ Calabrese, Omar, “Límite y exceso”, en *La era neobarroca*, Editorial Cátedra SA, Madrid, 1944. Páginas 70.

realidad superior a la de un film en dos dimensiones.

Teniendo en cuenta lo que ya expusimos sobre el enfoque que le da Calabrese a los fenómenos y los cambios culturales, podemos afirmar que hay épocas de una cultura que se pueden considerar como estables y con esto nos referimos a un sistema centrado en donde existe un centro que organiza para obtener como resultado una simetría. Durante estos períodos, los gustos estarían bien definidos y legitimados. Pero hay épocas en que el sistema es acentrado, no hay un solo centro, sino muchos, y están muy cerca de los límites. Se trata de una organización disimétrica que comienza por producir un conflicto al poner en crisis los gustos que en algún momento dominaron, y con ellos, los valores. Esta situación significaría estar al límite o pasarlo. En palabras de Calabrese podemos distinguir:

(...) épocas o zonas de la cultura en las que prevalece el gusto de establecer normas 'perimetales' y otras en las que el placer o la necesidad es la de ensayar o romper las existentes. Justamente: la de tender al límite y experimentar el exceso. Al segundo tipo pertenece evidentemente la era (o el carácter

cultural) que hemos denominado 'neobarroco'.⁸⁹

Según lo anteriormente mencionado, el cine se puede concebir entonces como objeto de estudio para ver y escuchar la manifestación de una época, y en este sentido, podemos afirmar que en "Alicia en el país de las maravillas" de Tim Burton y en sus películas en general, se materializa la expresión cultural de nuestra época.

Podríamos decir que esta característica de transgredir y construir un producto cultural desde una perspectiva absolutamente diferente a las normas de género, de contenido y de la estética que en algún momento predominaron y se respetaron, es una particularidad de Tim Burton. Pero esta peculiaridad es avalada y aceptada dados sus éxitos. Así podríamos afirmar que él puede realizar estas producciones porque se corresponde con un momento histórico. El cineasta no se encuentra fuera del sistema cultural, sino que es parte de él y está inmerso. Sus films son ampliamente consumidos y vistos por millones de personas y por ello nos permiten leer lo que hoy en día se está manifestando culturalmente. Por esta aceptación social, no podemos catalogar a Burton como un cineasta que pone en crisis el sistema, sino

⁸⁹ Calabrese, Omar, "Límite y exceso" en *La era neobarroca*, Editorial Cátedra SA, Madrid, 1944. Páginas 66 y 67.

que sólo desplaza las fronteras, porque lo que se presenta como exceso es absorbido, es aceptado. Con esto se diferencia de las épocas revolucionarias que ponen en crisis el sistema y en las que hay una inversión de valores. Consideramos entonces que lo que realiza Burton es una operación ‘neobarroca’ propia de nuestra cultura.

Otra característica de un producto cultural neobarroco es el gusto por los fragmentos o detalles que pertenecen a un referente general y que comienzan a ser usados en las obras actuales de tal forma que se convierten en autónomos. Así es como sus orígenes quedan en un segundo plano o desaparecen. Lo que le da sentido a la versión burtonesca es la relación entre los fragmentos que la componen, construyendo un nuevo producto cultural. Según Calabrese el detalle se diferencia del fragmento porque pertenece a prácticas significantes diferentes, a estéticas y a un proceso de construcción de conocimientos completamente distinto.

Los estudios científicos que han utilizado el detalle, entienden que es una selección que hace un sujeto y al igual cualquier corte se realiza desde una perspectiva, posee un sentido y una finalidad. El objetivo de centrarse en un detalle es proporcional a la posibilidad de reconstruir el sistema general al que pertenecía, pero desde otro lugar, realizando

una nueva explicación del mismo. A diferencia del fragmento, se trata de un corte por una ruptura, por algo y no por alguien. Tomemos como ejemplo los restos de objetos de una civilización antigua. Aquí no hay un sujeto que haya seleccionado una parte, sino que es un corte abrupto y casual, de esta forma, se nos presentan esos fragmentos. Aquí, en estos cortes, no hay una intencionalidad de un sujeto, por lo cual, no hay marcas de enunciación. Cuando se toma el fragmento como dato para llevar a cabo una investigación, lo que se intenta hacer, es re-construir el sistema al que pertenecía, y esto, sólo es posible teniendo en cuenta una hipótesis. En cambio, el detalle consiste en encontrar la excepcionalidad, en ir más allá de lo establecido y pensado, en poder descubrir aquello que se encuentra implícito en un sistema. “En conclusión: la suspensión de la fragmentariedad bloquea el proceso hacia lo normal y deja intacto lo excepcional; la autonomía del detalle, en cambio, transforma en hiperexcepcional lo normal”⁹⁰.

En la actualidad, los videoclips, las obras de arte, las remeras con estampados de motivos precolombinas, las carteras con imágenes que pertenecen a diferentes configuraciones culturales, entre otros ejemplos, son estéticas del fragmento. Pero no tienen la intención de reconstruir el

⁹⁰ Calabrese, Omar, “Detalle y fragmento”, en *La era neobarroca*, Editorial Cátedra SA, Madrid, 1944. Pág. 103.

universo al que pertenecían estas partes, sino por el contrario, se la utiliza para realizar una operación que los convierte en autónomos. El fragmento se aleja de la totalidad, se vuelve caótico, pierde sus orígenes y nace en un nuevo contexto, sus relaciones no se piensan ya volviendo a su pasado, sino en su presente, en el aquí y ahora.

El detalle es el fundamento del paradigma indiciario. Carlos Ginzburg expone cómo es posible construir conocimiento a través del detalle. Comienza por mostrar el método del italiano Giovanni Morelli, que escribía artículos sobre arte tras el seudónimo Iván Lermolieff y proponía fijarse en los detalles de una obra pictórica para poder distinguir una copia de un original, porque las características más evidentes son las más fáciles de imitar y en donde se encuentra mayor precisión. En cambio, en los detalles menos transcendentales, es donde se hace presente la estética del imitador, que se puede descubrir por el trazo. Este método se alinea con el de Sherlock Holmes, ya que él resolvía casos enigmáticos a través de índices. Este modo de conocer también lo utilizó el fundador del psicoanálisis, Sigmund Freud, en el Moisés de Miguel Ángel (1941):

(...) fue interesante para mí enterarme de que, tras el seudónimo del ruso, se escondía un médico italiano apellidado Morelli. Nombrado senador del reino de Italia, Morelli murió en

1891. Yo creo que su método se halla estrechamente emparentado con la técnica del psicoanálisis médico. También ésta es capaz de penetrar cosas secretas y ocultas a base de elementos poco apreciados o inadvertidos, de detritos o 'desperdicios' de nuestra observación.⁹¹

Recordemos que el psicoanálisis realiza su diagnóstico a través de los actos fallidos y la interpretación de los sueños.

El paradigma indiciario siempre existió aunque no siempre con ese nombre. Si nos remitimos a modos de construcciones del conocimiento anteriores a la formación del discurso científico, éste es el método que utilizaban las tribus para cazar los animales. Recién en el siglo XIX surge como modelo epistemológico de las ciencias humanas. La medicina es la disciplina que más utiliza este método, ya que gracias a los síntomas puede realizar un diagnóstico. En el siglo XIX se comenzó a utilizar el detalle como dispositivo de control social, por ejemplo, cuando Bertillon utilizó minuciosas mediciones del cuerpo para identificar criminales. Dicho método era demasiado complejo y era absolutamente probable que llevara a errores.

Hasta ahora, hemos visto como el detalle era utilizado para la construcción de conocimiento

⁹¹ Ginzburg, Carlos, "Indicios", en *Mitos, emblemas, indicios*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994. Pág.141.

científico y para establecer un control social. Sin embargo a partir de la fotografía, la cámara, el cine, y los mass media, el detalle comienza a trasladarse a otros campos, al campo del entretenimiento y del disfrute.

La estética del detalle implica la reproducción de una parte de una obra y para que esta se pueda percibir lo mejor posible, se pone el acento en el detalle a tal punto que también logra ser autónomo y se convierte, se transforma en su propio sistema. Las tecnologías que hacen posible esto son las cámaras fotográficas, las cámaras de video, los programas de edición, etc. En los programas deportivos siempre se puede ver la constante búsqueda por el detalle para conocer la acción de tal modo que se pueda apreciar una jugada y quizás podríamos pensar que el placer de experimentar esto reside en llegar a detectar el azar. Por esto mismo, es que creemos que el detalle puede llegar a convertirse en su propio argumento, no necesita referirse a un sistema general, y cabe aclarar que al espectador no le interesa hacer este ejercicio. La mano de Maradona, jamás hubiera sido vista sin las cámaras, sin esa ralentización que la convirtió en la jugada que conocemos como la “Mano de Dios” en el partido entre Argentina e Inglaterra por los cuartos de final de la Copa Mundial de Fútbol de 1986, en la ciudad de México. En este ejemplo, se puede entender cómo solo es posible percibir esta

acción a través de una cámara, porque la percepción natural del hombre jamás la hubiera visto, cómo les sucedió a los árbitros. El fotógrafo Alejandro Ojeda Carbajal consiguió el premio nacional de periodismo en 1986, porque logró captar el acmé⁹², fotografió el momento en que Diego Maradona impulsa la pelota con la mano.

Tim Burton construye su relato a través del detalle porque hace referencia a escenas de la versión literaria original, pero éstas se convierten en una especie de autómatas porque adquieren sentido sólo en el universo del film. En cuanto a la historia, podemos decir que es un pastiche porque son partes tanto de los textos de *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo* de Lewis Carroll. Cuando decimos partes y detalles nos referimos también al poema del “Jabberwocky”, a los personajes, a las escenas y a las situaciones reconocidas. Además, en términos formales, como antes mencionábamos, el 3D, la ralentización y la aceleración permiten realizar un producto cinematográfico asimétrico y exagerado, que reproduce pero a la vez construye en el detalle, lo excepcional. Ambas operaciones llevan a la pérdida

⁹² Calabrese Omar explica de qué se trata el acmé y dice al respecto, “la idea de un instante cada vez más pequeño conduce también a una poética, la de la búsqueda de *acmé* de la acción: el paso decisivo en el fútbol, el punto límite entre éxito y fracaso de un acto, la separación entre la vida y la muerte en un duelo, el estudio de la culminación de la emoción o del éxtasis sexual”. En Calabrese, Omar, “Límite y exceso”, en *La era neobarroca*, Editorial Cátedra SA, Madrid, 1944. Páginas 69 y 70.

de la totalidad entendida como regresión a los orígenes de los diferentes detalles, de un sistema de referencia general, así como adquiere nuevos sentidos, y con ello establece nuevos valores alternativos.

Otra característica de la estética neobarroca es el gusto por la monstruosidad, como explica Fajardo Carlos en uno de sus artículos,

(...) Esta secuencia estandarizada también reúne varias morfologías que construyen ciertas inestabilidades y metamorfosis en los productos artísticos de mayor consumo. Hablo aquí de uno de los fenómenos más relevantes en la concepción del arte actual: la monstruosidad. Globalizado e impuesto como gusto estético, el paradigma de lo monstruoso posee entre sus múltiples características la espectacularidad (algo más allá de lo normal) lo misterioso y enigmático (algo oculto de la naturaleza) y se basa en lo irregular, en la desmesura, en lo que sobrepasa los límites.⁹³

El barbero demoníaco, el cadáver de la novia, el jinete sin cabeza, el joven con manos de tijeras, el fantasma Beetlejuice y el pequeño Vincent cuando muestra su parte oscura son personajes que

caracterizan el mundo de Tim Burton, hay un común denominador que los une a todos. La mayoría de los personajes que inventa Tim Burton son fantasiosos y presentan características que se consideran anormales, posicionándolos en ese lugar de los desconocidos, los extraños, los raros, los diferentes, los extravagantes, en ese lugar donde ubicamos aquello que no es considerado “normal”, sino parte de la monstruosidad.

El monstruo no se nos presenta como uniforme, sino que por su confección y sus formas irregulares no responden a los cánones de normalidad. El monstruo presenta una inestabilidad, pero también es a partir de ella que podemos trasladarnos al mundo de las maravillas. Cuando Tim Burton construye estos personajes monstruosos, los muestra desde otro lugar, los transforma en graciosos, o por su ternura, los humaniza como al Joven manos de tijera, o presenta su lado fiel, como Masbeth es con Crane. También presenta el dolor de sus personajes, como por ejemplo cuando Batman se remite a la muerte de sus padres o cuando se recuerda la infancia de Crane, etc. En “Alicia en el país de las maravillas” se encuentran los personajes de los libros de Lewis Carroll pero cada uno de ellos está transformado en algún aspecto. El Bandersnatch se convierte en fiel compañero de Alicia porque le devuelve su ojo a pesar de que fue él, quién la atacó y la persiguió.

⁹³Fajardo Carlos, “Estructuras, figuras y categorías en el arte de fin de siglo”, en *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 1999. Disponible en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/est_figu.html [consultado: 3 de agosto de 2011]

Muestra la locura envuelta en la ternura, la nostalgia y la convicción del Sombrero, a quien nadie le garantiza que esa niña lo liberará. Sin embargo, todos los actos que lleva a cabo para protegerla son resultado de su sueño, de un sueño sin garantías. La Reina Roja según el relato, es malvada porque su cuerpo no es armonioso como el de su hermana, porque su cabeza es gigante en comparación a su cuerpo, lo que nos muestra implícitamente que su envidia se debe a “no poder con su cabeza”. De todas formas, el deseo de ser amada por la Sota, o por alguien, persiste y está allí presente, al igual que el deseo de ser querida cómo sus padres querían a su hermana. En este juego de lo monstruoso que hace el cineasta, se mezclan sentimientos y deseos de todo tipo, características psicológicas que los humanizan. El mundo de las maravillas o la Infratierra, es raro pero se lo muestra tal cual es, no hay secretos, a diferencia del mundo real de Alicia. La joven es llevada a su fiesta de compromiso sin saber el motivo real de la reunión, todos están muy elegantes, realizan los mismos pasos de baile y no se permite ninguna distracción. La perfección del matrimonio y el hecho de pertenecer a la clase burguesa se derrumba tras la evidencia del adulterio del film, muestra como la vejez encontró a la tía de Alicia en la incesante búsqueda del príncipe azul, y el deseo de la madre de Hamish de buscarle una mujer bella para que sus

nietos lo sean. Nadie habla de amor, nadie dice nada de la locura de la tía, del engaño en el matrimonio de la hermana de Alicia, de la incompreensión de Hamish hacia los pensamientos y sueños de Alicia, que será su futura esposa. Quizás la Infratierra es el mundo de las maravillas porque la locura, el dolor, los sueños, las convicciones, la esperanza, la honestidad, la búsqueda, la ternura, la sabiduría, las equivocaciones se encuentran allí y no hay estereotipos a seguir para ser de determinada manera, naturalizándose así aquello que en la vida burguesa de Alicia se presenta como lo monstruoso.

Los monstruos sobrepasan los límites no solo de las medidas que se consideran culturalmente perfectas, sino también, como plantea Calabrese, los confines de lo espiritual. En consecuencia, hay excedencia espiritual y esto quiere decir que cuando se asocia un monstruo a algo bueno o malo, lo que se está haciendo es una valoración excesiva. De esta forma, la existencia de exceso físico o formal, se transforma en un exceso de valores. Hay épocas en que las valoraciones son más estables y en este contexto es cuando se posiciona al monstruo como feo, desagradable, anormal o deforme. Cuando hay inestabilidad, cuando no hay un centro, ocurre de forma inversa. Es allí cuando la figura del monstruo, se encuentra en busca de una forma, envuelto en valoraciones contradictorias.

Este modo en que dirige sus films Tim Burton, en los que se mezcla lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, lo gracioso con el terror fantasmagórico, tiene que ver con la complejidad que nos constituye y atraviesa. Al hablar de lo complejo, nos referimos a problemas, conflictos, ya que la interpretación y la construcción del conocimiento no tiene como objetivo encontrar una solución simple, sino dialogar con ella continuamente. Quizás sea la mejor forma para que la reflexión no culmine en una solución, porque se reconoce que esta solución no deja de ser otro problema, de modo que el conocimiento es infinito y la comprensión es una búsqueda continua. La incompletud siempre está presente, como lo afirma Edgar Morin, un especialista en el tema, cuando afirma: “así es que el pensamiento complejo está animado por una tensión permanente entre la aspiración a un saber no parcelado, no dividido, no reduccionista, y el reconocimiento de lo inacabado e incompleto de todo conocimiento”⁹⁴.

⁹⁴ Morin, Edgar, “Prólogo”, en *Introducción al pensamiento complejo*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994. Pág. 23.

PROBLEMATIZACION Y REFLEXION SOBRE EL ANALISIS REALIZADO

Hasta ahora analizamos la estética actual, el modo en que se construyen los productos culturales, los cuales son asociables directamente con el estilo burtonesco. Creemos que es necesario complejizar dicho análisis, por lo cual, retomaremos algunas nociones de Edgar Morin. El autor explica que el conocimiento se construye a través de la selección de datos y cuestiones que creemos significativas y a su vez, esta selección se realiza a través de ciertos parámetros o principios de un determinado paradigma. Siempre hay criterios y es la única forma para conocer, la abundancia de información

o datos no garantiza un conocimiento profundo, y siempre es necesario explicitar desde donde se realiza el recorte. Morin explica que a partir del siglo XVII el “paradigma de simplificación” que defendió Descartes, fue el que predominó todo el conocimiento científico que dominó posteriormente el pensamiento científico en Occidente. Éste trajo grandes avances pero también generó un pensamiento simplificador, la disyunción, el rechazo del desorden, en favor del cálculo y la abstracción. Este paradigma no permitió concebir los conjuntos, anulando la diversidad: “No puede concebir el lazo inseparable entre el observador y la cosa observada”⁹⁵. Este modo en que se relaciona el sujeto/objeto no sólo ocurre en el campo científico, sino en otros ámbitos de práctica social y de las artes, como el teatro, la música y la constitución del cine. Consideramos que en el film de Tim Burton hay relaciones muy complejas, entre escenas, entre personajes, entre prácticas culturales, entre prácticas pertenecientes a diferentes momentos históricos, pero esta complejidad también se construye con el aporte del espectador y más aún con sociedades y países consumidores de estos films. Los datos se seleccionaron con el objetivo de poder detectar esos conflictos que complejizan la conformación del

⁹⁵ Morin, Edgar, “Prólogo”, en *Introducción al pensamiento complejo*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994. Pág. 31.

lenguaje cinematográfico utilizado y de su tecnología, aunque no tengamos una respuesta definitiva. Según Morin, “La dificultad del pensamiento complejo es que debe afrontar lo entramado (el juego infinito de inter-retroacciones), la solidaridad de los fenómenos entre sí, la bruma, la incertidumbre, la contradicción”⁹⁶.

El pensamiento complejo se encuentra frente el azar y la irrupción de la contradicción lógica en la descripción empírica. Cuando comenzamos a analizar los films de Tim Burton y su mundo, comprobamos que se trata de un espacio difícil de poder ser descifrado en su totalidad, ya que en sus guiones se mezclan continuamente los contrarios y dialogan. Sin embargo, hay una relación que se presenta en la mayoría de sus películas y se encuentra muy presente: la relación entre la vida y la muerte, por un lado y por otro, la relación entre el mundo real y la fantasía. En “Vincent” como vimos, se presenta su mundo imaginario y el real, ese lugar donde él es Vincent Price y luego ese otro en donde está su mamá, su hermana. Sin embargo todas las situaciones cotidianas se convierten en historias, en sentimientos y vivencias condimentadas por su imaginación. En “Beetlejuice”, en “El cadáver de la novia”, en “La

⁹⁶ Morin, Edgar, “Prólogo”, en *Introducción al pensamiento complejo*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994. Pág. 33.

leyenda del jinete sin cabeza”, el mundo de los muertos y de los vivos se transforma en uno solo. No hay una separación, por el contrario, continuamente dialogan y cada cambio que sucede en uno de ellos, inevitablemente hace que se modifique el otro. Quizás podamos realizar otra reflexión acerca de lo planteado en el primer capítulo. Nos preguntábamos por qué las ejecuciones eran reales y no producto de la imaginación de la Reina. Habíamos postulado que podía ser a casusa de que las experiencias que Alicia tenía en el país de las maravillas no eran parte de un sueño repetitivo⁹⁷, sino que se trataba de episodios vividos en un mundo real, y en consecuencia con esa lógica, las ejecuciones también debían serlo. A esta reflexión se puede sumar otra respuesta hipotética: que la relación que observamos entre la vida y la muerte está presente en la mayoría de los films de Tim Burton. En conclusión, la muerte real puede ser producto del lenguaje propio del director y no consecuencia de que lo sueños de Alicia se presenten como reales.

Continuando con el pensamiento complejo planteado por Morin, este autor explica, que se ha comenzado a tener en cuenta el concepto de

sistema abierto, el cual proviene de la Termodinámica. Este concepto se contrapone al de sistema cerrado, que significa, que no dispone de una fuente energéticamente material exterior a sí mismo. Morin presenta ambos conceptos argumentando, que ambas nociones físicas de equilibrio/desequilibrio se deben contener en un sentido, ya que muchos sistemas físicos y vivientes, pueden seguir existiendo y mantener su estructura tanto por la apertura como por la clausura. De esta forma se constituyó un puente entre la Termodinámica y la ciencia de lo viviente. Por lo cual, siempre hay un intercambio, pero el conjunto permanece estable y estacionario, la estructura no se derrumba. Pensemos en el cuerpo humano, mientras continuamente nuestras moléculas se intercambian, los sistemas se mantienen. También nos sirve de ejemplo la dinámica de un país, siempre hay un intercambio con otros estados, sin embargo su estructura no se derrumba, por el contrario, se mantiene. Las leyes no cambian de un día para otro, se continua con un sistema político determinado, también con ciertas prácticas culturales aunque haya modificaciones paulatinas, etc. “En un sentido, el sistema debe cerrarse al mundo exterior a fin de mantener sus estructuras y su medio interno porque, si no, se desintegrarían.

⁹⁷En el capítulo 1 se planteó la diferencia entre los libros *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll y el film “Alicia en el país de las maravillas” de Tim Burton, respecto al modo en que se presentan las ejecuciones solicitadas por la Reina Roja. Ver capítulo 1, Página: 42.

Pero es su apertura lo que permite su clausura”⁹⁸. Esto se diferencia de la metafísica occidental cartesiana, que establece que todos los seres vivientes o sistemas son cerrados y su organización no puede mantenerse en su apertura.

La noción de sistema abierto que acabamos de mencionar contempla en primer lugar, que las leyes de organización de lo viviente son de desequilibrio, y en segundo lugar, que la inteligibilidad del sistema debe encontrarse no sólo en el sistema mismo, sino en su relación con el ambiente. Así, Morin, propone que este vínculo entre el sistema y su ambiente, es fundamental desde un punto de vista epistemológico, metodológico, teórico y empírico. Esta propuesta y conceptualización que hace el autor, nos pareció pertinente e interesante para la construcción y análisis de la versión de “Alicia en el país de las maravillas” de Tim Burton. En conclusión, la noción de sistema abierto representa el modo en que propusimos construir nuestro objeto de estudio. En el primer capítulo, realizamos una reflexión de la película en relación con los libros de Lewis Carroll y las versiones cinematográficas más conocidas sobre Alicia. En este segundo capítulo, analizamos el film en el contexto cinematográfico recreado por Burton, que a su vez tiene una relación con el cine de ficción o fantasía.

⁹⁸ Morin, Edgar, “Prólogo”, en *Introducción al pensamiento complejo*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994. Pág. 44.

Hay algo que, en comparación con el resto de los films, hace que se distinga y se convierta en una marca, que se vuelva prácticamente autónomo. Para poder llegar a este punto del análisis fue necesario describir todas las relaciones que hemos trabajado hasta aquí.

Para continuar el análisis, creemos que es importante centrarnos ahora en las características del cine actual. Hemos seleccionado un artículo de Oubiña David, titulado “Escrituras neobarrocas” de la Revista del diario argentino La Nación. Dicho artículo nos ayuda a reflexionar sobre el estilo neobarroco. Intentaremos colocarnos en un lugar donde las visiones se contraponen. El mencionado artículo dice “muchos críticos han querido ver en Blade Runner (1982, Ridley Scott) y en Brazil (1984, Terry Gilliam) si no el comienzo, al menos el manifiesto de una estética audiovisual a menudo defendida como neobarroco (Omar Calabrese), nihilismo ilustrado (Vicente Molina Foix) o, simplemente, cine posmoderno”⁹⁹. Continúa diciendo, “sin embargo, no es posible hablar de una escuela o movimiento: si algo que caracteriza el cine de los últimos años es una diversidad de identidades que hace fracasar cualquier concepción totalizadora”¹⁰⁰. Para poder pensar esto, tomamos

⁹⁹ Oubiña, David, “Escrituras neobarrocas”, en *Hoy y mañana* N° 54, en *Cien años de cine* de La Nación revista, Buenos Aires, 1995, pág. 426.

¹⁰⁰ Oubiña, David, “Escrituras neobarrocas”, en *Hoy y mañana* N° 54, en *Cien años de cine* de La Nación revista, Buenos Aires, 1995, pág. 426.

el concepto de complejidad que propone Morin, porque tiene ciertas características que estos productos culturales poseen, y que generan rechazo porque muchas veces no tienen un orden lineal, una lógica simple. Una de sus características es que tanto el observador como lo observado tienen una relación, que es un encuentro y allí se constituyen con el otro en los términos de una relación indisociable ya que no existe un dominio de uno sobre el otro. Los films no alienan, pero tampoco los espectadores pueden ser absolutamente críticos y alejarse del sentido que tiene el film. En el cine esta relación está dada entre el enunciador, que es el film en sí mismo, y el destinatario, que es el espectador. A su vez, estas relaciones se dan en un tiempo y en un espacio pautado, y tienen incidencia en los sentidos que se construyen y en el marco de un determinado momento histórico. El film de Tim Burton pertenece a lo que el artículo de Oubiña¹⁰¹ llama “movimiento”. Los films de este tipo no intentan totalizar y ponen de relieve la incompletud, no hay un orden absoluto y están llenos de contradicciones. El azar y la incertidumbre son parte de nuestra vida, pero quizás hoy más que nunca prevalecen en nuestra sociedad y también en el cine. Tim Burton nos presenta la historia de

“Alicia en el país de las maravillas” desde otro lugar. Lo anterior coincide con aquello que Morin plantea al respecto:

(...) en un sentido, yo diría que la aspiración a la complejidad lleva en sí misma la aspiración a la completud, porque sabemos que todo es solidario y multidimensional. Pero, en otro sentido, la conciencia de la complejidad nos hace comprender que no podremos escapar jamás a la incertidumbre y que jamás podremos tener un saber total: ‘la totalidad es la no verdad’.¹⁰²

En este sentido también podemos llegar a comprender, según Oubiña:

(...) el agotamiento de los géneros clásicos (en tanto grandes unidades de sentido) derivó en su configuración como materiales de nuevos géneros y subgéneros, a veces fugaces, desviados, contrahechos o subvertidos, pero siempre recortándose sobre el sustrato enciclopédico de un espectador competente. De la nostalgia a la intertextualidad, del plagio a la estilización, los cineastas han reciclado los códigos clásicos, homenajéandolos, reformulándolos o pervirtiéndolos.¹⁰³

El pensamiento unidireccional, de leyes únicas, una realidad objetiva y una relación de dominación entre el sujeto y el objeto, se distancian, porque la

¹⁰¹ Oubiña, David, “Escrituras neobarrocas”, en *Hoy y mañana* N° 54, en *Cien años de cine* de La nación revista, Buenos Aires, 1995, pág. 426.

¹⁰² Morin, Edgar, “El paradigma de complejidad”, en *Introducción al pensamiento complejo*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994. Pág. 101.

¹⁰³ Oubiña, David, “Escrituras neobarrocas”, en *Hoy y mañana* N° 54, en *Cien años de cine* de La nación revista, Buenos Aires, 1995, pág. 426.

realidad y la época hacen que el control que proporcionaban, escape de sus redes. Entre los ejemplos más frecuentes e importantes, podemos citar internet, la web 2.0, los ciudadanos periodistas, las redes sociales que permiten conectarse con gente de lugares muy lejanos, los festivales de cine, las mezclas de culturas, etc. Todo esto hace que las configuraciones se den sin alguien o algo que las maneje de forma controlada o lineal.

Morin plantea que la complejidad se encuentra en la vida cotidiana, porque el ser humano es complejo, su identidad y la relación con los otros, el contexto y muchos otros factores hacen que no se pueda pensar desde la simplicidad. Las películas de Tim Burton materializan esta idea y nos ofrecen la complejidad tanto en el contenido como en la forma.

La complejidad no puede concebirse desde el paradigma de la simplicidad, porque éste

(...) es un paradigma que pone orden en el universo, y que persigue al desorden. El orden se reduce a una ley, a un principio. La simplicidad ve a lo uno y a lo múltiple, pero no puede ver que lo Uno puede, al mismo tiempo, ser Múltiple. El principio de simplicidad o bien separa lo que está ligado (disyunción), o bien unifica lo que es diverso (reducción).¹⁰⁴

¹⁰⁴ Morin, Edgar, "El paradigma de complejidad", en *Introducción al pensamiento complejo*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994. Pág. 93.

Como vemos, el desorden es indisoluble del orden, y en esta relación juega un rol preponderante el azar:

(...) podemos suponer que en el interior de esas estrellas van, tal vez, a unirse, en condiciones extremadamente desordenadas, tres núcleos de helio, los cuales van a construir el átomo de carbono. En los soles que se han sucedido hubo, tal vez, suficiente carbono para que, finalmente, sobre un pequeño planeta excéntrico, la Tierra, hubiera ese material necesario sin el cual no habría eso que llamamos vida.¹⁰⁵

La versión de "Alicia en el país de las maravillas" de Tim Burton es un encuentro entre prácticas culturales diversas, momentos históricos diferentes, lo real con la fantasía, la Infratierra, citas de los textos de Lewis Carroll, invenciones del cineasta, múltiples estéticas. Este desorden tiende a un orden, a un sentido, a la aceptación de la visión de un pastiche que pone en relieve una nueva lógica, una nueva comprensión que permite las contradicciones y porque no la incomprensión¹⁰⁶. Este orden es un 'puzzle'.

El artículo del Diario La Nación que habíamos citado anteriormente, finaliza así:

¹⁰⁵ Morin, Edgar, "El paradigma de complejidad", en *Introducción al pensamiento complejo*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994. Pág. 89.

¹⁰⁶ Morin, Edgar dice "La racionalidad, de algún modo, no tiene jamás la pretensión de englobar la totalidad de lo real dentro de un sistema lógico, pero tiene la voluntad de dialogar con aquello que lo resiste". En "El paradigma de complejidad", en *Introducción al pensamiento complejo*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994. Pág. 102

Hoy, cuando la expresión ha pasado a depender de las nuevas tecnologías de forma tan desmesurada; hoy, cuando los films forman parte de negocios multimillonarios; precisamente hoy, cuando los realizadores se cotizan como divos y acceden fácilmente a la industria; hoy, más que nunca, el conflicto deberá dirimirse entre realizadores e industrias. Es decir, entre arte y dinero.¹⁰⁷

Los conceptos de arte han cambiado y con ello también la relación del arte con el dinero, entonces puede ser que una producción millonaria sea una de nuestras obras de arte más simbólica y significativa. Como plantea Tim Burton con respecto a esta visión del arte en la actualidad, “me importa el dinero, por eso me pongo tan pesado cuando la gente se mete conmigo diciendo que no hago películas comerciales, porque siempre me he sentido muy responsable por la gente que pone el dinero”¹⁰⁸. Quizás esta visión se reafirma con lo que ya dijimos anteriormente, rompe con ciertos parámetros impuestos por los grandes estudios como es la ruptura con el concepto de linealidad o bien, presentando historias metafóricas, mostrando escenas confusas, con un sentido que debe ir más allá de lo que se observa. Cómo diría Johnny Deep,

“nunca he visto a nadie tan inadaptado adaptarse tan bien. A su manera”¹⁰⁹.

En conclusión, hasta ahora analizamos el mundo construido por Tim Burton, todos sus films se caracterizan por transgredir los límites. Así lo demuestra nuestro estudio de la mezcla de géneros, la construcción de los personajes, los formatos utilizados y el modo en que cuenta las historias. Cuando planteamos en nuestra hipótesis, que la película “Alicia en el país de las maravillas” tiene un tono melodramático, nos referimos a un modo de representación exagerado, a una estética neobarroca. Esto implica su relación con la monstruosidad, los detalles combinados, los colores chillones y saturados, las oposiciones que se ensamblan y recombinan, etc.

El melodrama no sólo se presenta en el cine, sino también en otras esferas de la cultura. García Canclini plantea que el melodrama aparece cuando se habla sobre la política y se pregunta por qué las clases subalternas colaboran continuamente con los que los oprimen, vislumbrando que lo melodramático no sólo se da en la cotidianidad, sino también, por ejemplo, en el plano político. El autor demuestra que hay una lógica del sistema que no permite concretar un encuentro en un

¹⁰⁷ Oubiña, David, “Escrituras neobarrocas”, en *Hoy y mañana* N° 54, en *Cien años de cine* de La Nación revista, Buenos Aires, 1995, pág. 427.

¹⁰⁸ Salisbury, Mark. “La gran aventura de Pee Wee”, en *Tim Burton por Tim Burton*, Editorial Liberdúplex S.L.U., España, 2009. Pág. 93.

¹⁰⁹ Salisbury, Mark, “Prólogo”, en *Tim Burton por Tim Burton*, Editorial Liberdúplex S.L.U., 2009. Pág.18.

espacio configurado y real, sino que todas las relaciones se dan a través de los medios. Debemos aclarar que la investigación de este autor se refiere a América Latina, y cita como ejemplo muchos presidentes, Menem, Fujimori, entre otros, que realizaron sus campañas y sostuvieron su poder a través de la exposición de cualidades que no se referían al cargo político para el que se presentaban. Aunque la investigación se trata de líderes políticos latinoamericanos, podemos citar algunos que superan estas fronteras, como por ejemplo, Silvio Berlusconi, un político italiano reconocido por los escándalos que están más relacionadas a su vida privada que a sus decisiones y propuestas políticas. García Canclini explica el concepto de melodrama, diciendo que:

Carlos Menem y Fernando Collor fueron filmados practicando deportes, bailando o dialogando sobre temas frívolos con gente común. El contacto con la cultura popular se busca mediante la construcción de íconos mediáticos, no mediante intercambios de información o el análisis de los problemas populares. Nada de discursos <<intelectuales>>, ni de confrontaciones directas, imprevistas, con la conflictualidad social. En esta etapa pospolítica, en la que se hace como si no hubiera lucha, parece que tampoco se

necesitara negociar; solo se fotografía. Se filma, se televisa y se consumen esas imágenes.¹¹⁰

Por lo cual, podemos ratificar y comprobar que el éxito de Tim Burton, no es sólo producto del circuito comercial al que pertenece y el que garantiza su distribución, sino por el modo que representa a Alicia, desde una concepción posmoderna y una estética melodramática que puede generar una identificación por las nuevas configuraciones sociales y culturales.

En el próximo capítulo veremos como las tecnologías y las visiones sociales se construyen conjuntamente, y cómo el formato tecnológico utilizado en el film de “Alicia en el país de las maravillas” se complementa con las características antes mencionadas y analizadas en los primeros dos capítulos de esta tesis.

¹¹⁰García Canclini, Néstor, “Del melodrama al videojuego: la pospolítica”, en *Cultura popular: de la épica la simulacro*, Editorial Quaderns Portàtils, Buenos Aires, 2000. Pág. 10. García Canclini, Néstor.

CAPITULO III: 3D E HIPERREALISMO

INTRODUCCION

La tridimensionalidad de “Alicia en el país de las maravillas” de Burton es una de sus principales características. Ésta es la que le permitió destacarse ya que fue una de las primeras películas realizadas con este formato. Por lo cual, el objetivo del último capítulo es reflexionar sobre el formato 3D. Por su

aceptación social a nivel mundial y lo analizado en el capítulo dos de este trabajo, entendemos que es relevante porque acompaña a los principios de la estética neobarroca previamente descripta. Además, este formato marcó unas de las principales diferencias con las versiones cinematográficas anteriores de “Alicia en el país de las maravillas”.

Los formatos también hacen a las diferencias, porque dan sentido y se entremezclan con el contenido, dando nacimiento a una obra compuesta por imágenes móviles y sonidos, que comunican y representan una época. El 3D se presentó al público como una novedad y ha sido muy poco investigado en relación con los efectos que tendrá. Sabemos que lograr la tridimensionalidad fue un desafío que requirió una intensa búsqueda e investigación hasta que se llevó a cabo, y actualmente se prefiere antes que el 2D. A partir de esta afirmación, nuestra tercera hipótesis es que el formato 3D del film “Alicia en el país de las maravillas” de Tim Burton permite al espectador llevar todos los sentidos y la imaginación a un nivel más real que el cine en 2D, a un nivel que consideraremos hiperreal.

El arte, como el conocimiento y la cultura, se construyen con y en relación a la tecnología. Ésta no está apartada, sabemos perfectamente que el ser humano desde siempre debió inventar

instrumentos y técnicas para sobrevivir. El ser humano no posee la destreza y fuerza de muchos animales, pero sí se convirtió en el dominador de la naturaleza, fue a causa de su razón. Las tecnologías son el resultado de la racionalidad humana aplicada al desarrollo de distintas facetas de la relación entre técnica y hombre. Se trata de un vínculo inseparable ya que hacemos los instrumentos tecnológicos y a medida que nos apropiamos más de ellos, inciden inevitablemente en nuestro pensamiento, en nuestros procesos cognitivos, y por ende, en nuestras prácticas culturales.

Haremos un recorrido histórico sobre las tecnologías de producción de imágenes en cine hasta llegar al 3D, y luego, un análisis de la cultura y los mecanismos mentales que lo hicieron posible. Cuando se genera un fenómeno como este, están dadas las posibilidades materiales y culturales para que se concrete, por esto mismo, creemos que la elección del 3D en este film puede mostrar un gusto de época, que se relaciona con la estética posmoderna al pretender una ilusión óptica más real o exagerada.

LA BUSQUEDA DE LA HIPERREALIDAD A TRAVES DE MEDIOS MECANICOS

Para que el cine sea lo que es, fue indispensable y necesario el desarrollo tecnológico, pero está claro que su condición de posibilidad fue una mentalidad cultural y un deseo de hacer de este artefacto, un arte, traspasando el ámbito científico¹¹¹ en el que

¹¹¹ David Oubiña afirma con respecto a esta disyuntiva en la que se encontraba el cine: "(...) habría que pensar, más bien, en una serie de vectores contradictorios que discuten entre sí y que coexisten de una manera conflictiva en los juguetes filosóficos. Ese debate puede sintetizarse en, al menos dos ideas opuestas sobre encauzar y en qué aplicar los avances tecnológicos que permiten registrar o reproducir el movimiento: científicismo vs ilusionismo. De un lado y del otro, se alinean los diversos experimentos. Mientras Marey, Janssen, Londe o Muybridge están interesados en una descomposición analítica guiada por un afán científico (o, al menos, por un interés seudocientífico en el caso de este último), los prototipos de Edison y Dickson o los simulacros de los Hales Tours prolongan la vertiente de los dioramas y obsesionan con lograr un efecto realista que produzca la sensación de recrear la vida". En Oubiña, David, "Los modernos prometeos", en *Una juguetería filosófica: cine, cronofotografía y arte digital*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 2009. Pág. 47.

se originó. Capturar y controlar el movimiento en las dimensiones espaciotemporales para ver aquello que era invisible al ojo humano, fue una ambición de la modernidad que tuvo como objetivo medir todo aquello que rodeaba al hombre para lograr un mayor control. El capitalismo constituye la consolidación de este modelo, haciendo cuantificable el tiempo y el espacio. Desde fines de la Edad Media comenzaron una serie de transformaciones que continuaron en el Renacimiento que produjeron un paso del valor cualitativo de lo real, cultural e histórico para abrir paso a un valor cuantitativo. En un estudio de estas transformaciones que realiza Alfred Crosby, toma el grabado de *La templanza* (año: 1560) de Pieter Brueghel el Viejo para dar cuenta de este paso:

Muchas de las personas (...) se dedican de un modo u otro a visualizar la sustancia de la realidad como un conjunto de unidades uniformes, como cuantos: leguas, millas, grabados de ángulos, letras, florines, horas, minutos, notas musicales. Occidente empezaba a decidirse (al menos en parte) a tratar al universo en términos de cuantos uniformes en una o más características, cuantos a menudo se conciben dispuestos en líneas, cuadrados, círculos y otras formas simétricas (...) ¹¹²

¹¹² Crosby, Alfred, "Pantometría: Introducción", en *La Medida de la Realidad. La cuantificación y la sociedad occidental*, Editorial Crítica, Barcelona, 1998. Pág. 21.

Como vemos en la cita anterior, todo acontecimiento es producto de un proceso histórico, al recorrerlo nos permite entender las causas que lo posibilitaron y el cine en 3D no es una excepción. En lo que sigue detallaremos algunos hitos de este recorrido que culmina en la tecnología que nos ocupa.

En 1815 David Brewster inventa y patenta el *caleidoscopio*, uno de los objetos más conocidos a nivel mundial. El caleidoscopio viene del griego *Kalós* "bello", *Éidos* "imagen" y *Scopéo* "Observar", y es un tubo que contiene tres espejos, formando un prisma tetraédrico con su parte reflectante hacia el interior, al extremo de los cuales se encuentran dos láminas translúcidas reflectantes hacia el interior. Entre las láminas hay varios objetos de color y forma diferente, cuyas imágenes se ven multiplicadas simétricamente al ir girando el tubo mientras se mira por el extremo opuesto. Dichos espejos pueden estar dispuestos a distintos ángulos. Este fenómeno introduce los interrogantes frente al fenómeno de la luz, que puede unas veces reflejar y otras reflectar.

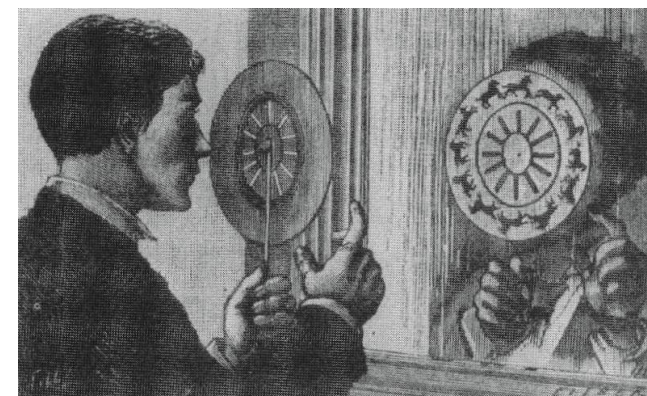
En 1822 Mandé Daguerre, un pintor de paisajes franceses, físico e inventor del *daguerrotipo*, junto a su socio, Charles-Marie Bouton, abrieron una exposición en París llamada Diorama. Dicho invento consiste en una maqueta tridimensional,

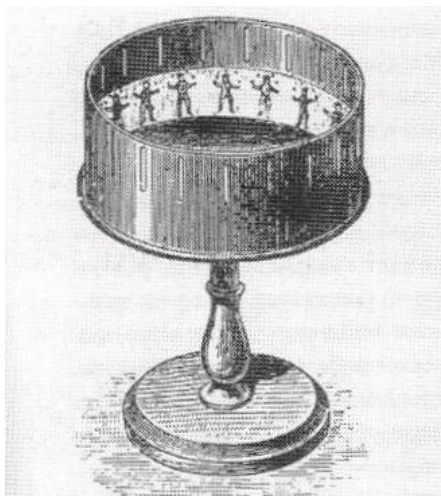
normalmente cerrada en un cubículo y vista a través de una apertura. Habitualmente consiste en una tela plana o curva en la parte trasera, sobre la que se monta una pintura o fotografía de un paisaje. Sobre esa tela trasera se ponen objetos planos o tridimensionales y se usan cortinas de gasa transparente coloreada para aumentar el efecto.

Luego, fue creado el *taumátropo* por John Ayrton, en París en 1825. Consiste en un pequeño disco de cartón que lleva un dibujo por ambos lados y en las orillas tiene un listón que al hacerlo girar da la ilusión de superponer las imágenes. El caso más conocido fue el de poner por un lado una jaula y por otra un pajarito. Al girar el cartón se crea la ilusión de que el ave está dentro de la jaula. Oubiña, dice al respecto, que “según la explicación de la época, la impresión que la primera imagen produce en la retina no alcanza a borrarse antes de que la segunda imagen deje su propia huella en el ojo y, por lo tanto, percibimos ambos dibujos a la vez”¹¹³.

Uno de los grandes inventos que avanzó mucho sobre lo que se venía realizando, se produce en 1833, fue el *fenakistiscopio* inventado por Joseph Plateau, precursor del cine. Consistía en un disco

¹¹³ Oubiña, David, “Los modernos prometeos” en *Una juguetería filosófica: cine, cronofotografía y arte digital*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 2009. Pág. 44.

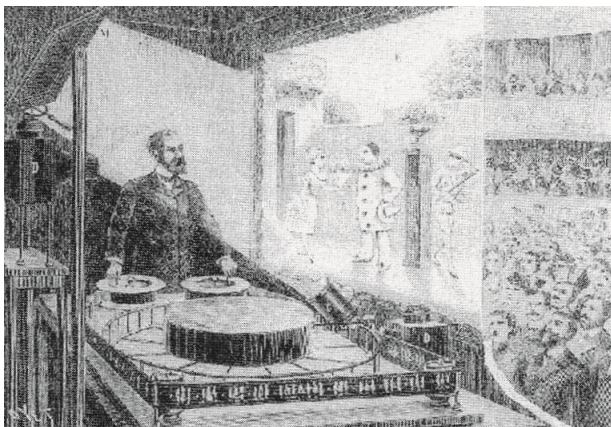




surcado por ranuras radiales. En uno de sus lados se disponen una serie de dibujos sucesivos de manera circular y al colocarse frente a un espejo, y mirar a través de una pequeña ventana, las imágenes reflejadas producen un movimiento cíclico.

En 1834 podemos mencionar al *zootropo*, de William Horner, que permitía una mayor cantidad de dibujos y tiempo de rotación. Sin embargo, sigue conservando el principio del fenakistiscopio, ya que la acción se visualizaba a través de ranuras existentes en el cilindro.

En 1838 Charles Wheatstone inventa el *estereoscopio* que permite producir un efecto tridimensional. Consiste en dos imágenes superpuestas con una pequeña diferencia de ángulo entre ellas. La unión de ambas proporciona una sensación de tridimensionalidad.



Así continúan los avances, Jules Duboscq patenta el *estereofantascopio*. Éste fue uno de los primeros intentos de fotografía secuencial, generando impresión de movimiento en profundidad. En 1839 se inventa la cámara fotográfica. Diez años después, David Brewster un físico experimental inglés inventa la cámara estereoscópica. Éste fue el primer artefacto que tomaba una imagen con efecto en 3D.

Los inventos hasta ahora mencionados fueron los primeros artefactos en mostrar imágenes en movimiento. Sin embargo, solo eran imágenes cíclicas que repetían una y otra vez la misma escena. Haría falta el desarrollo del *praxinoscopio* en 1877 por parte del francés Emile Reynaud, para modificar la técnica de los instrumentos hasta entonces conocidos. Éste refleja las figuras sobre un juego de espejos colocados en un eje alrededor del cual se giraba el cilindro moviendo una palanquita manualmente. Reynaud “ideó, incluso, un mecanismo de proyección (el *praxinoscopio-teatro*) al que se considera él precursor del cine de dibujos animados”¹¹⁴. Surge así la tendencia de hacer más visible y clara la percepción del movimiento ilusorio creado por imágenes estáticas.

Los artefactos referidos son el resultado de estudios constantes sobre el movimiento con el objetivo de captarlo. Generaron una continua curiosidad en científicos y artistas. A este proceso se lo llamo “Fenómeno de persistencia retinaria”. Luego de observar un objeto brillante por un determinado tiempo, el ojo continúa percibiendo la imagen a pesar que no se encuentre más allí. “Todos estos aparatos quedaron agrupados bajo el título de

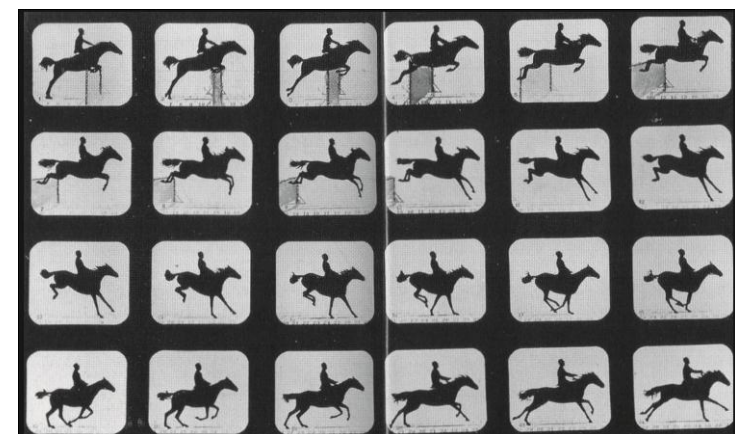
¹¹⁴ Oubiña, David, “Los modernos prometeos”, en *Una juguetería filosófica: cine, cronofotografía y arte digital*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 2009. Pág 45.

juguetes filosóficos”¹¹⁵. Según David Oubiña, en esta denominación existe una gran contradicción, por lo cual “el cine se convertirá rápidamente en lo opuesto de la filosofía: uno será pura acción concreta allí donde la otra reclama lo abstracto y reflexivo”. Sin embargo, a nuestro entender esta división se derrumba si tenemos en cuenta la historia del cine. Podemos ver que los grandes cineastas no se apartan de las teorías y las mismas son muy influyentes a la hora de contar una historia a través de imágenes. Uno de los ejemplos más conocidos es el del cine ruso de la época del comunismo, en el cual la estructura narrativa era dialéctica y estaba ligada a todo el pensamiento del materialismo histórico.

Los ‘juguetes filosóficos’ impulsaron los estudios llevados a cabo por el fisiólogo francés Étienne-Jules Marey, el fotógrafo británico Eadweard Muybridge, Edison y los hermanos Lumière. Marey en 1870 inventa el *cronógrafo* para poder analizar el movimiento del caballo, si bien su intención era científica, estaba contribuyendo para que luego se concrete el séptimo arte. En los años siguiente, Muybridge realiza una secuencia de fotografías del galope de un caballo, la cuales demostraron que éste levanta los cuatro cascos del suelo durante la

fase de contracción y no en la de suspensión como se creía. Los avances continuaban y el afán de Marey por captar el movimiento también, en 1882 desarrolló un fúsil fotográfico que posibilitaba la toma de doce exposiciones de un individuo en movimiento sobre una misma placa. Como plantea Oubiña:

Por un lado, Muybridge desarrolló un método fotográfico que permitía descomponer analíticamente el movimiento en una secuencia de imágenes separadas y recomponerlo en el zoopraxiscopio (que podría considerarse el primer proyector cinematográfico); por otro lado, Marey inventó un fusil fotográfico (que podría considerarse la primera cámara de cine) en donde registraba de manera sintética una secuencia de movimiento, sobreimprimiendo las distintas exposiciones en una misma placa¹¹⁶.

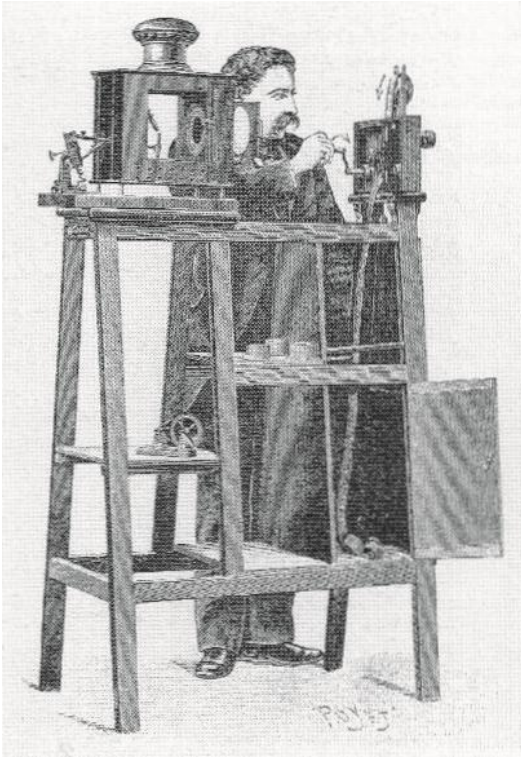


Sin embargo, el momento en que se puede postular como el comienzo del cine, es a partir del 28 de diciembre de 1895 cuando los hermanos Lumière proyectan públicamente por primera vez sus films. Éste fue el primer día en que la gente pago un franco para poder ver imágenes en movimiento¹¹⁷.

¹¹⁶ Oubiña, David, “Muybridge y Marey” en *Una juguetería filosófica: cine, cronofotografía y arte digital*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 2009. Pág. 77.

¹¹⁷ David, Oubiña dice al respecto “(...) lo que importa en la invención de los Lumière no es el dispositivo maquinico sino las nuevas posibilidades que se abrían para la industria del entretenimiento. Que no fueran conscientes de ese potencial (es célebre la escéptica frase de Louis Lumière: “el cine es un invento sin futuro”) no cambia la situación. Para el caso, el dueño del Grand Café, en el número 14 del Boulevard des Capucines, tampoco tuvo demasiada

¹¹⁵ Oubiña, David, “Los modernos prometeos” en *Una juguetería filosófica: cine, cronofotografía y arte digital*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 2009. Pág 39.



A partir de allí, se fue consolidando progresivamente la práctica cultural de asistir a salas de cines y la construcción del lenguaje audiovisual para narrar historias. En este proceso el afán de alcanzar la posibilidad de percepción en 3D por diferentes productoras y cineastas son innumerables hasta el día de hoy.

Entre 1920 y 1930 hubo numerosos cortometrajes en 3D en blanco y negro. Recién en 1937 se realiza el primer film en tres dimensiones en color. Luego, aparecen en 1953 dibujos animados con estas características. Posteriormente, en la década del 80, se presentó el sistema IMAX, que es un formato que envuelve al espectador con el sonido y le ayuda a experimentar aún más el efecto que producen los lentes. El sistema anáglifo llega a las salas de cine. Se trata de la técnica de utilizar filtros de colores para la separación de dos imágenes e implica la utilización de lentes con filtros, de un lado de color verde y del otro rojo. El uso de estos lentes produce el efecto estereoscópico, ubicando dos proyectores cada uno con una placa (una de color verde y otra roja), que reproducen una imagen en simultáneo. El

espectador colocándose los lentes bicolores percibe una sola imagen en blanco y negro, con relieve.

En conclusión, los artefactos mencionados forman parte de un proceso histórico, en relación con una sociedad que los recrea, se adapta a su utilización y se transforma a partir de las posibilidades perceptivas que generan la ciencia, el arte y la tecnología. Este proceso es producto de una adaptación paulatina en términos cognitivos, que se va gestando y hace posible la concreción de ciertos fenómenos, como la visualización en tres dimensiones. Las tecnologías nos modifican y nosotros a ellas. Para poder percibir el 3D, fueron necesarios, como dijimos anteriormente, cambios cognitivos ya que sin ellos nunca habiéramos podido experimentar el lenguaje visual en tercera dimensión.

visión comercial: cuando el padre de los Lumière alquiló el salón para hacer las proyecciones, le ofreció el 20% de las ganancias, pero el hombre rechazó la oferta y exigió el pago fijo de 30 francos por día. El primer día sólo se cubrieron doce de los cien asientos y la recaudación fue de 33 francos; pero al cabo de una semana, los Lumière embolsaban ganancias diarias que ascendían a 2000 francos". Oubiña, David, "Muybridge y Marey" en *Una juguetería filosófica: cine, cronofotografía y arte digital*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 2009. Pág. 83.

CAMBIOS COGNITIVOS

A lo largo de la historia de la humanidad, el modo en que se configuró el conocimiento fue cambiando, junto a las tecnologías de transmisión. Simone advierte que estamos ante una nueva fase y afirma que reflexionar sobre estos cambios es fundamental porque no se remite a una cuestión académica, sino cultural. Así el autor postula que hay tres fases, tres modos de construir el saber. En cuanto al concepto de saber con el que va a trabajar, explica:

(...) no me refiero sólo al de los intelectuales o al de los científicos; me refiero, más en general, a *todas las formas de conocimiento* que disponemos y que usamos en la vida cotidiana espontáneamente¹¹⁸.

¹¹⁸ Simone, Raffaele, "Prefacio, La tercera Fase", en *La tercera Fase*, Editorial Grupo Santillana S.A., Madrid, 2001. Pág.9.

La “Primer Fase”, coincide con el nacimiento de la escritura, la cual permitió liberar a la memoria de contenidos que se debían repetir continuamente para no ser olvidados. De esta forma, se crearon las condiciones necesarias para la reflexión, el pasado podía quedar por escrito, con lo cual se podía realizar un recorrido histórico. La escritura nos permite volver sobre nuestros pensamientos tanta veces como queramos y comenzar a construir otros conocimientos sin tener necesidad de conservar los primeros en la memoria, ya que la escritura posibilita el almacenamiento de gran cantidad de datos.

Después del siglo XV, entramos en una “Segunda Fase” con el invento de la imprenta en Occidente. Esta nueva tecnología de difusión de conocimientos, le otorga al libro, que ya existía aunque era escaso, un estatuto de autoridad y símbolo del conocimiento. Ambas revoluciones en el desarrollo del saber tienen en común que se sustentan en la capacidad leer y escribir.

La “Tercera Fase” comienza hacia los años 70, con la aparición de la informática y el desarrollo de las telecomunicaciones. Los *mass media* comenzaron a transformarse en educadores, principalmente todos aquellos que tenían la característica de ser audiovisuales. Este fenómeno se constata porque a partir de ahora y cada vez más marcadamente la

mayoría de los saberes son adquiridos a través de un medio audiovisual y no de un libro como antes de la revolución tecnológica. El cine fue uno de los grandes protagonistas de estas transformaciones. Hay una gran diferencia entre la lectura de la del texto escrito en los libros y en las imágenes. Mientras los libros son leídos de manera secuencial, las imágenes se pueden leer en simultaneidad. Esto modifica los procesos cognitivos, y con ellos las prácticas en todas las esferas, principalmente en la de la cultura. En este sentido, el cine es uno de los medios más poderosos que podemos destacar de esta fase.

El cine permitió establecer un nuevo modo de pensar y así una nueva configuración del espacio y el tiempo. Ésta posibilita que la imagen no quede subsumida a lo estático, a un corte inmóvil, abstracto. Su esencia se encuentra en esta característica, que hace que se diferencie de la fotografía y la pintura. En consecuencia el cine nos brinda una imagen-movimiento. El corte que se realice ya no puede estar sujeto más que al tiempo, a la duración, al devenir:

La evolución del cine, la conquista de su propia esencia u originalidad será llevada a cabo por el montaje, la cámara móvil y la emancipación de una toma que se separará de la proyección. Entonces el plano deja de ser una categoría espacial para volver temporal; y el corte será un

corte móvil en vez de inmóvil. El cine abrirá exactamente a la imagen-movimiento (...) ¹¹⁹.

Según el filósofo francés Gilles Deleuze ¹²⁰, la forma de reconstruir el movimiento para la antigüedad se remitía a elementos inteligibles, Formas, o Ideas que son ellas mismas eternas e inmóviles. Este modo de reconstrucción del movimiento implica que se lo haga a través de su actualización en una materia-flujo. Por lo tanto, el movimiento será analizado cuando una materia se transforme, cuando se pueda ver el resultado del cambio, de modo tal que el proceso de transformación queda afuera de todo análisis. En cambio, otra forma de analizar el movimiento, le pertenece a la revolución científica moderna, a partir de la cual el movimiento ya no se refiere a instantes privilegiados, sino a un instante cualquiera. “Aun si se ha de recomponer el movimiento, ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes)” ¹²¹. De esta forma, el cine es un sistema que reproduce el movimiento en función del momento cualesquiera y, en consecuencia, cualquiera sea el corte que hagamos, estará en movimiento y es parte de un proceso del

que sólo se puede estudiar su duración en su devenir.

Lo que configura la idea de un film es el montaje, que permite enlazar y relacionar las imágenes-movimientos de tal forma que produce un todo, un sentido. El montaje constituye la estructura del film y son diversas las composiciones que se pueden realizar. Detrás de cada montaje hay concepciones diferentes y específicas. El tipo de montaje que realice un cineasta va a depender de lo que quiera transmitir, del contexto social, estético y político en el que se encuentre. En el montaje se hace la idea pasando de una imagen-movimiento a otra. Además se pueden construir herramientas para representar tiempos y espacios, como por ejemplo las elipsis, los raccord, la duración de la acción, espacios imaginarios, etc.

Hasta aquí hemos analizado, siguiendo a Simone, las tres Fases que pueden servir para construir una historia del saber y hemos justificado por qué el cine es protagonista en la última fase, por su incidencia en nuestra percepción y en nuestros procesos cognitivos. Por otro lado, podemos ver que el paso de una fase a otra está determinado por dos fenómenos: uno técnico y otro mental. En cuanto al primero, nos referimos a los instrumentos que utilizamos para construir conocimiento, y al mental, en el modo en que funciona nuestro

¹¹⁹Deleuze, Gilles, “La imagen-movimiento”, en *Tesis sobre el movimiento*, Editorial Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1991. Pág.16.

¹²⁰Deleuze, Gilles, “La imagen-movimiento”, en *Tesis sobre el movimiento*, Editorial Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1991. Páginas: 16 y 17.

¹²¹Deleuze, Gilles, “La imagen-movimiento”, en *Tesis sobre el movimiento*, Editorial Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1991. Pág.17.

cerebro, generando capacidades para esa construcción la cual está vinculada inmediatamente con los instrumentos que se utilizan. Sin embargo, Simone afirma que “(...) está constituido por el paso, primero, de la oralidad a la escritura y, segundo, de la escritura a la “visión” y a la escucha, un tránsito que también ha producido cambios en nuestro modo de pensar”¹²².

Simone al igual que Ong y muchos investigadores, han determinado que la oralidad es el primer modo en que los seres humanos construyeron conocimiento y se interrelacionaron. Ong llama oralidad primaria a las culturas que nunca han conocido la escritura. Las sociedades que pertenecían a la oralidad primaria, poseían un único modo para conservar el conocimiento adquirido, el cual consistía en la continua repetición. De lo contrario, éste se perdía y era olvidado. El sonido mismo es evanescente, no hay manera de detenerlo, al decir una palabra, cuando se pronuncia la segunda sílaba, la primera dejó de existir. Entonces, Ong se pregunta: ¿Cómo construían el conocimiento?, ¿De qué modo pensaban? El autor frente a estas interrogaciones dice que, “(...) en una cultura oral primaria, para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento cuidadosamente

articulado, el proceso habrá de seguir la pautas mnemotécnicas, formuladas por la pronta repetición oral.”¹²³

Ong describe y plantea las psicodinámicas del pensamiento oral primario. Estas son:

- 1- *Acumulativas antes que subordinadas.*
- 2- *Acumulativas antes que analíticas.*
- 3- *Redundantes o copiosas.*
- 4- *Conservadoras y tradicionales.*
- 5- *Cerca del mundo humano vital.*
- 6- *De matices agonísticos.*
- 7- *Empáticas y participantes antes que objetivamente apartadas.*
- 8- *Homeostáticas.*
- 9- *Situacionales antes que abstractas.*

Con la escritura se modifica completamente la cultura de la oralidad y la transmisión del conocimiento, porque la escritura permite el desarrollo del pensamiento abstracto, lo cual modifica completamente los procesos cognitivos. Así, las prácticas culturales también se modifican. Cuando leemos un libro no podemos cuestionar al autor directamente, se establece una distancia y se modifican las relaciones interpersonales. El libro se transformó en el transmisor de conocimiento

¹²²Simone, Raffaele, “Prefacio, La tercera Fase”, en *La tercera Fase*, Editorial Grupo Santillana S.A., Madrid, 2001. Pág.14.

¹²³Ong, Walter J., “Algunas psicodinámicas de la oralidad”, en *Oralidad y escritura*, Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1996. Pág.41.

principal de las culturas letradas. La escritura también modifica la oralidad, por esta razón, Ong llama oralidad secundaria a “(...) la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión”¹²⁴. La oralidad siempre existió, y es condición para el desarrollo de la escritura, por ello ésta no puede prescindir de la oralidad.

Estos elementos teóricos aportados por Ong, nos remiten también a Simone para poder llegar a explicar los procesos mentales de la actualidad. Dado que comienza su análisis con la Primera Fase ligada a la escritura, que, según el autor se podría afirmar que es la primera revolución cognitiva en la historia del conocer.

En el siglo XVII reaparece la discusión acerca de la jerarquización de ambos sentidos, y la vista se posiciona como la más importante con las grandes innovaciones de la ciencia, como el microscopio, la vista continúa encontrándose como el sentido más fiable a la hora de conocer. Así desaparece ese temor hacía el sentido externo: el ojo externo. De esta forma, el valor que se le da a este sentido, hace que Simone denomine a esta etapa, “ciencia

del ver y de la vista”. El autor cita a Condillac para demostrar una importantísima discusión que se dio en la Ilustración sobre la naturaleza de los sentidos y las diferentes capacidades que cada uno promueve. Destaca a través del pensador Condillac, que el oído configura a las lenguas de tal modo, que pueden ser consideradas como “métodos analíticos”, porque obligan al pensamiento a descomponerse y a ordenarse en sucesión. En palabras de Simone:

Así pues, mientras la percepción visual parte siempre de una especie de *tableau*, de un “cuadro” en el que no se distingue el antes y después, y en el que no se tiene una arquitectura temporal organizada, en las lenguas el antes y después son fundamentales. La narración de historias es posible sólo porque las lenguas obligan a decir una cosa y después otra. Es el oído, puede decirse, el que impone a las lenguas esta propiedad. De esta forma, las lenguas obligan al pensamiento a articularse y descomponerse, haciéndolo así comunicable a los demás¹²⁵.

Simone plantea que a lo largo de la historia cuando se reflexionaba sobre la jerarquía de los sentidos, específicamente del oído y la vista, siempre se valoraba a uno sobre el otro. Sin embargo, el autor nota que hay un hecho histórico que modifica

¹²⁴Ong, Walter J., “La oralidad del lenguaje”, en *Oralidad y escritura*, Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1996. Pág.20.

¹²⁵Simone, Raffaele, “El orden de los sentidos”, en *La tercera Fase*, Editorial Grupo Santillana S.A., Madrid, 2001. Pág.26.

radicalmente esta oposición. El fenómeno de la escritura hizo más borrosa las cualidades que contraponían al oído con la vista, por eso la posiciona como la primera revolución cognitiva de la historia, la escritura implicó una modalidad sensorial nueva y diferente a las anteriores. La escritura estableció un lazo muy importante entre el ver y el oír, se estableció un vínculo inseparable e inauguró lo que el autor italiano denomina “la visión alfabética”. Esto quiere decir que sólo era posible obtener información a partir de ver signos alfabéticos de modo consecutivo. La simultaneidad de la visión quedaba relegada a la secuencialidad, característica del oído. La visión alfabética a diferencia de la otra, tiene que ser educada, implica un aprendizaje, por lo cual es artificial respecto al modo natural de ver.

Por lo antes desarrollado, la escritura modificó el modo de ver o de leer las imágenes, porque esta pertenece a la inteligencia secuencial que obliga a ordenar el pensamiento, separar y discernir aquello que se nos presenta en simultáneo, como plantea Ong “para vivir y comprender totalmente, no necesitamos sólo la proximidad, sino también la distancia. Y esto es lo que la escritura aporta a la conciencia como nada más puede hacerlo”¹²⁶. Por eso mismo Simone dice que algunas investigaciones

¹²⁶Ong, Walter J., “La escritura reestructura la conciencia”, en *Oralidad y escritura*, Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1996. Pág.85.

postulan que la inteligencia secuencial es más evolucionada que la simultánea. La visión alfabética es lineal al igual que la escucha que proporciona el oído, a diferencia de la no-alfabética, que no está obligada a seguir una sucesión ordenada. La escritura obliga a la visión, a entrenarse para percibir y desarrollar conocimientos en sentido lineal. Según el autor:

El nacimiento de la visión alfabética constituyó un enriquecimiento fundamental del orden de los sentidos y aumentó con un instrumento formidable (la inteligencia secuencial) el equipo cognitivo del hombre moderno¹²⁷.

Sin embargo, a finales del siglo XX se produjo un cambio radical en los modos de construcción del conocimiento. Actualmente las producciones audiovisuales predominan sobre los textos, sobre los libros y principalmente sobre la escritura. Ejemplo de ello es la masificación del cine, la TV, Internet, entre otros modos de comunicación. Así la simultaneidad comenzó a predominar nuevamente sobre la secuencialidad. Los procesos cognitivos de esta forma se modifican, Simone advierte que, “este fenómeno es sustancialmente la inversión de un proceso que parecía ser de único sentido - el proceso que había llevado al hombre de la inteligencia simultánea a la secuencial -. Estamos

¹²⁷Simone, Raffaele, “El orden de los sentidos”, en *La tercera Fase*, Editorial Grupo Santillana S.A., Madrid, 2001. Pág.35.

retornando al dominio del oído y de la visión no alfabética, y las jóvenes generaciones son una vanguardia de esta migración de retroceso”¹²⁸.

En la sociedad de la Tercera Fase se adquiere conocimiento a través de, enormes cantidades de estímulos auditivos e imágenes que son reproducidas por diversas tecnologías como Internet, la tv y el cine. Los libros fueron el más importante y predominante artefacto para conocer durante la Segunda Fase, además de ser el lugar principal que se aplicaba la visión, pero actualmente el libro parece estar siendo relegado a un segundo plano. Con la lectura se desarrolla la capacidad de abstracción, y uno de los grandes temores con la imagen como principal forma de conocimiento, es que se pierda la interpretación, la reflexión, la distancia que permitía la escritura. Con las nuevas formas de comunicación, la escritura también cambia, principalmente en los espacios informales. Este es uno de los fenómenos más importante de la Tercera Fase, lo escrito tiende a ser más similar a lo hablado, como lo demuestra la comunicación en el *chat*. El fenómeno mencionado permite visualizar que estamos frente a una importancia del habla superior a otras épocas¹²⁹.

¹²⁸Simone, Raffaele, “El orden de los sentidos”, en *La tercera Fase*, Editorial Grupo Santillana S.A., Madrid, 2001. Pág.39.

¹²⁹Simone, Raffaele realiza un recorrido histórico explicando el descrédito que tenía el habla antes de la Tercera Fase, y dice al respecto “en fin, el habla

La disminución de la lectura y las transgresiones gramaticales, aunque sean en ámbitos informales, y la facilidad de adquirir saberes pertinentes para el desenvolvimiento en la vida a través de videos e internet, generan una gran preocupación en los intelectuales. Se teme que se esté suplantando al homo sapiens por el homo videns. Pero como plantea Simone, “(...) lo que ha tomado el relevo en la formación de conocimiento no ha sido la televisión, sino algo más radical, es decir, una modalidad perceptiva que llama visión no-alfabética, la cual se aplica, entre otras cosas, al hecho de mirar la televisión y en general todo aquello que emite el vídeo”¹³⁰. De esta forma, la tv y los videos favorecen la inteligencia que ha llamado simultánea¹³¹. Según Simone, la lectura y la

quedó sofocada en la doble polaridad en la que normalmente está implicada: por un lado con la escritura (*scripta manent*, etcétera), por el otro con el silencio (*el silencio es oro*). Si la primera, como ya he apuntado, es de probable origen jurídico, la segunda es de origen teológico y pesa como una roca sobre la autoridad del habla”. En el capítulo “Destinos del habla”, en *La tercera Fase*, Editorial Grupo Santillana S.A., Madrid, 2001. Pág.60.

¹³⁰Simone, Raffaele, “Por qué mirar es más fácil que leer”, en *La tercera Fase*, Editorial Grupo Santillana S.A., Madrid, 2001. Pág.88.

¹³¹Es necesario volver a recordar a que se refiere Raffaele Simone con inteligencia simultánea, dice al respecto, “como ya he apuntado más atrás, la inteligencia simultánea se caracteriza por la capacidad de tratar al mismo tiempo diferentes informaciones, pero sin que sea posible establecer entre ellas un orden, una sucesión, y, por tanto, una jerarquía” en Simone, Raffaele, “Por qué mirar es más fácil que leer”, en *La tercera Fase*, Editorial Grupo Santillana S.A., Madrid, 2001. Pág.89. El otro tipo de inteligencia es la secuencial como ya la hemos nombrado, “la inteligencia secuencial se aplica en cambio a la lectura y la escritura: quien hace uso de ellas tiene que proceder por pasos consecutivos, uno después de otro, linealmente, siguiendo el texto, el cual se desarrolla ante sus ojos (o antes su mente) como una cinta; y por así decir, codificar los propios pensamientos (que pueden ser simultáneos entre ellos) de tal forma que éstos resulten sucesivos” en

visión, son dos distintos tipos de recepción y elaboración del saber. Sus diferencias tienen que ver con el ritmo, la corregibilidad, las referencias enciclopédicas, la convivialidad¹³², multisensorialidad, grado de iconicidad, citabilidad y grado de afabilidad.

Por todas estas características concluimos que es mucho más fácil ver que leer, porque implica menor esfuerzo y el nivel de afabilidad es mayor. Además el ser humano naturalmente se vincula de manera audiovisual con su entorno, desde que comienza a contactarse con otro. Sin embargo, ciertas producciones audiovisuales están dotadas de una estructura textual, como las películas. Estos tipos de textualidades son:

1. **Orden del texto:** cualquier texto tiene un orden cronológico. La diferencia es que los operadores de orden son menos explícitos en los relatos audiovisuales que en los verbales. En los textos que se lee hay marcadores como “después”, “antes”,

Simone, Raffaele, “Por qué mirar es más fácil que leer”, en *La tercera Fase*, Editorial Grupo Santillana S.A., Madrid, 2001. Pág.90.

¹³² Esto significa que la lectura sólo se puede realizar en silencio y en soledad, y no nos permite hacer otras cosas en simultáneo. Mientras la vista puede distraerse segundos con otras tareas, se requiere en cambio más concentración para realizar el acto de leer, pero también es real que este pensamiento está relacionado a las prácticas culturales. El cine es un ejemplo. Si realmente se quiere comprender y ser crítico frente a una obra audiovisual, es necesario concentrarse en ella y mirarla en silencio.

“mientras”, etc. En cambio en el lenguaje audiovisual hay técnicas específicas que son propias de este para narrar y dar entender que suplantando marcadores verbales. Estos son, el flashback (intenta remplazar al operador “antes”), montajes paralelos (para indicar “mientras”) y plano-secuencia (pretende dar a entender el operador “después”). La comprensión de un espectador dependerá de su enciclopedia audiovisual, estos mecanismos son específicos del lenguaje audiovisual, y seguramente que las generaciones más jóvenes podrán seguir el relato más fácilmente que las generaciones anteriores, cuyo contacto era menor con estos medios.

2. **Continuidad y discontinuidad temática:** el texto continuo es aquel que siempre habla de la misma cosa y no presenta dificultades para el usuario. Los textos discontinuos son los que pasan de un tema a otro, o en otras circunstancias presentan la discontinuidad a través de la sorpresa. Las discontinuidades también se representan de forma diferente entre el texto que se mira y el que se lee. En el texto que se lee el autor puede generar ciertas expectativas en el lector y luego desmentirla. La discontinuidad en un video, puede presentarse contraponiendo la

significación que genera la banda sonora a la de la imagen. Por ejemplo: en las películas de terror cuando se quiere generar suspenso, se muestra a un personaje en absoluta tranquilidad, pero tiene de fondo una música siniestra. El texto tanto para leer como para ver, pueden generar estas expectativas, sólo si el receptor posee una fuerte experiencia intertextual. “El término *intertextual* se refiere al hecho de que un texto dado se vincula de diferentes maneras con otros: o citándolos, o tomando de ellos determinados ritmos, temas, argumentos, o reelaborándolos o parodiándolos, y de muchas otras formas. Para entender un determinado texto tenemos que conocer (aunque no nos demos cuenta de ello) una variedad de textos afines a él, y con los cuales se relaciona de una u otra forma”¹³³.

3. **Contracción del tiempo:** el orden textual no tiene la misma duración que la del orden real¹³⁴. En el texto verbal estas marcas pueden ser “dos años después”, “cinco meses antes”, etc. En el texto visual pueden aparecer estas mismas señales o a través de

otras construcciones propia del lenguaje audiovisual. Por ejemplo: mostrar en dos escenas diferentes una persona ubicada en el mismo lugar, desde un mismo ángulo, la única diferencia entre una y otra es que, en la primera puede ser un joven y en la segunda un anciano. Otros indicios que pueden mostrar el paso del tiempo, es en la segunda enfocar los muebles ya arruinados o con polvo. La contracción del tiempo permite que el orden textual pueda ser ordenado de modo diferente al orden real.

4. **Frames:** “El término *frame* significa “marco”, “encuadramiento”, y es muy usado en el campo de la inteligencia artificial y en algunas otras disciplinas afines para indicar una secuencia de hechos-tipos que cada uno de nosotros aprende y almacena y sobre cuya base se espera que desarrollen también nuevas situaciones nunca antes encontradas”¹³⁵. Por ejemplo, cuando se muestra una persona con valijas y un pasaje de avión saliendo de un hotel, se supone que el personaje se dirige al aeropuerto. Las suposiciones que se realizan frente a lo mostrado o dicho es por las experiencias del

¹³³Simone, Raffaele, “Por qué mirar es más fácil que leer”, en *La tercera Fase*, Editorial Grupo Santillana S.A., Madrid, 2001. Pág.109.

¹³⁴Raffaele Simone llama orden real a “(...) el orden de los hechos tal como se presenta en el mundo real”. En Simone, Raffaele, “Por qué mirar es más fácil que leer”, en *La tercera Fase*, Editorial Grupo Santillana S.A., Madrid, 2001. Páginas: 101 y 102.

¹³⁵Simone, Raffaele llama orden real a “(...) el orden de los hechos tal como se presenta en el mundo real”. En el capítulo “Por qué mirar es más fácil que leer”, en *La tercera Fase*, Editorial Grupo Santillana S.A., Madrid, 2001. Pág.111.

mundo real o por la intertextualidad que tenga el espectador o lector. Según Simone, aunque no muy seguro de esto, postula que el texto que se lee pueda llegar a tener una mejor gestión de lo *frames* que el texto que se mira por el *auto-arrastre*.

Uno de los fenómenos textuales actuales que ha aparecido recientemente con internet, es el denominado 'texto desarticulado'. Con la cultura letrada, los textos eran cerrados, esto significaba que sólo el autor podía modificarlo. Sin embargo, con la llegada de la Web colaborativa 2.0, el texto es estructurado y configurado según la cantidad de veces que participan los usuarios. "Nos encontramos en un momento de interpolación: el texto ya no es una entidad cerrada y protegida, sino que está volviendo a ser un objeto abierto penetrable, libremente copiable e interpolable sin límites"¹³⁶. Si nos trasladamos al campo del arte, podemos relacionar este hecho perfectamente con la estética neobarroca. Una de las características son las citas y sus modificaciones, la intercalación de imágenes, sonidos, contenidos provenientes de diferentes épocas históricas, estéticas y culturas.

Otra característica que destaca Simone es el cambio que se puede observar en el lenguaje. Los nuevos

modos de comunicación como las *chat lines*, los SMS (Short Message System, que significa, breves mensajes de texto que se pueden enviar o recibir a través del teléfono móvil), entre otras, modifican no sólo las prácticas culturales, sino también el lenguaje. La comunicación no-proposicional es genérica, o sea, no descompone el contenido, sólo lo evoca, sólo hace referencia, de tal forma que, el sujeto sea quién rellene aquellos espacios que no se mencionan. El autor italiano plantea que la *cultura occidental* se caracterizó por ser proposicional, por valorizar y jerarquizar el análisis, por la construcción de un lenguaje que se opone al cotidiano. En esta misma línea de pensamiento nacieron las ciencias. Sin embargo, muchas de nuestras prácticas culturales desde siempre se encuentran regulada por lo no-proposicional, que es lo que se denomina sentido común. Simone plantea que las nuevas generaciones manifiestan una fuerte tendencia hacia lo no-proposicional. De este modo, la mayoría de las prácticas juveniles se rigen por la lógica no-proposicional, donde la experiencia es mucho más enriquecedora mientras no se la analice, se referencie, se estructure y se traduzca en discursos. Podríamos interrogarnos sobre la pertinencia de estas reflexiones para el análisis de un producto cinematográfico de las características de "Alicia en el país de las maravillas" de Tim Burton.

¹³⁶Simone, Raffaele, "¿Qué le sucederá al cuerpo del texto?", en *La tercera Fase*, Editorial Grupo Santillana S.A., Madrid, 2001. Pág.107.

Luego de haber realizado un desarrollo minucioso del pensamiento de Simone, podemos afirmar que la versión de Burton está dotada de una estructural textual. Sin embargo, nos propone una estética no-proposicional, ya que el film mezcla momentos históricos, prácticas culturales y concepciones que no están localizados históricamente en forma precisa apelando a una secuencia lógica de orden proposicional. Por el contrario, sus colores, las dicotomías que se esfuman y su formato (3D), fomentan que prevalezca la experiencia visual y simultánea, buscando que el espectador rellene aquellos espacios no explicitados. El uso de un lenguaje delirante, lleno de palabras desconocidas o deformadas con un toque de ironía, se relaciona directamente con la producción de textos en el chat o en las redes sociales. Este modo de comunicación a través de la experimentación y construcción de sentido se encuentra plasmado en una estética hiperrealista.

HIPERREALISMO Y 3D

Hemos visto que las condiciones culturales y tecnológicas ya estaban dadas para que el 3D fuera posible. Por otra parte, también las condiciones estéticas acompañaban este proceso.

Desde la invención de la fotografía se estableció una relación con la pintura inevitable. En algunos casos se pensaba que la fotografía venía a reemplazar a la pintura, pero luego, gracias al grado de iconicidad de las imágenes que este aparato ofrecía, la pintura comenzó a transitar el camino de la abstracción. Este fenómeno se puede ver en las vanguardias, como el surrealismo, el cubismo, el impresionismo, ejemplos todos de cómo la representación realista se desvanecía. Sin embargo, paralelamente, había también pintores que comenzaban a crear usando la fotografía de diferentes formas.

En la post-guerra, el uso de la fotografía por los pintores se hace mucho más explícito, concretamente en el arte pop y el hiperrealismo. A comienzos de los sesenta,

Robert Rauschenberg compone el cuadro con base en fragmentos fotográficos impresos en el lienzo mediante el proceso de la serigrafía. Warhol, con un procedimiento análogo, hace lo mismo con fotografías tomadas de la cultura popular, las cuales repite en serie por todo el lienzo.¹³⁷

Así la relación entre arte y tecnología y los nuevos medios de reproducción comienzan a fortalecerse cada vez más, “(...) durante los años sesenta tuvo lugar la ruptura con el soporte pictórico tradicional, sustituido por los llamados ‘nuevos medios’, es decir, todas aquellas alternativas tecnológicas o artesanales imaginables al margen de los medios históricamente constituidos: pintura de caballete, escultura, etc.”¹³⁸.

El Pop-art y el Hiperrealismo son dos movimientos que nacen al mismo tiempo, haciendo uso de los nuevos medios de reproducción, como la fotografía, el video, la tv y el desarrollo de los mass media. Se postula que el Hiperrealismo es una derivación del Pop-art, desde que Oldenburg presentó la pintura

¹³⁷ Rojas, Miguel Ángel, *La imagen fotográfica, la imagen pictórica*. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/miguel/miguel0.htm> [consultado: 5 de septiembre 2011]

¹³⁸ Carrasco Hernando, Javier, “De la apropiación fotográfica a los medios electrónicos: <<pop art>>, hiperrealismo y video. Págs. 297 y 298. Disponible en: http://scholar.google.com.ar/scholar?hl=es&as_sdt=0&q=carrasco+de+la+apropiacion+fotografica+a+los+medios+electronicos [consultado: 4 de septiembre de 2011]

de una hamburguesa gigantesca como obra de arte en una exposición.

Pop significa popular y se refiere a aquellos códigos y símbolos comunes de una sociedad que pueden ser reconocidos por la mayoría de los integrantes. El Pop-art nace en la sociedad del consumo y por ende, se puede hablar de cultura de masas en tanto se relaciona a la compra y uso de productos estandarizados que se realizan a grandes escalas. El Pop-art lo que hace es introducir aquellos elementos y símbolos populares gracias a su consumo, en una obra artística, en el mundo del arte, un espacio que hasta el momento había sido elitista:

Los movimientos pop, al introducir los elementos de consumo en el mundo del arte y tratar de crear a la vez una cultura de masas capaz de ser vehículo de realizaciones personales individuales, representan uno de los intentos llevados a cabo para encontrar una solución a la oposición que existe entre arte y cultura de masas.¹³⁹

Cómo señaláramos en el primer capítulo, durante siglos hubo una separación entre lo popular y la elite. Sin embargo, con la masificación hay una mezcla de estos dos mundos y el Pop-art se presenta como un movimiento que conecta el arte

perteneciente a la elite, con los símbolos, productos y prácticas que se consideran populares, por ejemplo al utilizar en sus obras artísticas, imágenes de fotonovelas, blue-jeans, fotos de personajes famosos, etc.

Por lo planteado hasta aquí, el Pop-art comienza a utilizar imágenes del mundo de la publicidad y de los *media* para incluirlas en las obras de arte y contextualizarlas desde otro lugar, esto hace que cambie el sentido de lo representado. Según Rafols:

(...) el término 'popular' es impropio: el Pop-art no expresa la actividad del pueblo, sino la creatividad de la masa; manifiesta el desasosiego del individuo dentro de la uniformidad de la sociedad de consumo e, incluso sus inútiles veleidades revolucionarias.¹⁴⁰

La utilización de imágenes de la cotidianidad y el uso de los colores fuertes y llamativos pretenden que el espectador reflexione sobre aquello que se le presenta cotidianamente como dado y que logre desnaturalizar su mirada. Por su parte, el pensamiento que genere en el espectador, será pura y exclusivamente libre y originado por él mismo.

¹³⁹Rafols, J.F., "Últimas tendencias", en *Historia del arte*, Editorial OPTIMA, España, 2000. Pág. 562.

¹⁴⁰Rafols, J.F., "Últimas tendencias", en *Historia del arte*, Editorial OPTIMA, España, 2000. Pág. 565.

El hiperrealismo es un movimiento que comenzó a desarrollarse en EE.UU. a partir de 1960, como dijimos en un principio, se lo considera como un derivado del Pop-art porque se basa en el lenguaje de la fotografía, transformándola en una pintura, es decir que la traduce a un lenguaje y formato pictórico tradicional. En este contexto:

(...) el hiperrealismo supone la radicalización máxima de dependencia respecto a la imagen fotográfica. A nivel informativo porque acepta al pie de la letra los datos que aquella le proporciona. El pintor hiperrealista opera bajo la vieja concepción de mimesis, es decir, la pintura como reflejo de la realidad; pero esta fuente de inspiración se halla mediatizada, ya que la fotografía no es la realidad, sino la realidad fotografiada.¹⁴¹

Para realizar sus obras algunos artistas hiperrealistas utilizaban diapositivas sobre la tela, otros dibujaban una cuadrícula sobre la fotografía, para luego, copiar la imagen sobre el lienzo. La impresión que da al espectador es la apariencia de una imagen tomada por un medio mecánico y tecnológico, o sea, por un medio de reproducción como la cámara fotográfica. Sus imágenes son detallistas, amplía una parte del objeto, dándole

dimensiones reales y ampliando otras a gran escala. La utilización de contornos e iluminación simulan las rugosidades del objeto, de la misma forma que lo hace la fotografía.

Rafols plantea lo siguiente sobre las imágenes hiperrealistas:

(...) están desprovistas de connotaciones simbólicas y sociales concretas del presente histórico; enfatizan lo que es banal y ordinario, y lo aceptan como parte natural de la cultura y del medio ambiente, sobre todo americano. Se trata de una tendencia semióticamente regresiva ya que es uno de los últimos artículos del mercado artístico y una vanguardia artificialmente monetaria. Como lenguaje es un oportunismo, dado que no responde a necesidades sociales concretas y sus aspectos informativos están ampliamente superados por otros medios, como la fotografía.¹⁴²

Sin embargo, hay posturas contrapuestas que afirman que esta representación que se plantea como objetiva o testigo documental de un momento, al ser transformada en una pintura, se presenta como una reformulación subjetiva a través no sólo de los objetos seleccionados, sino de la técnica utilizada, y la ampliación de los detalles¹⁴³.

¹⁴¹Carrasco Hernando, Javier. "De la apropiación fotográfica a los medios electrónicos: <<pop art>>, hiperrealismo y vídeo". Pág. 304. Disponible en: http://scholar.google.com.ar/scholar?hl=es&as_sdt=0&q=carrasco+de+la+apropiacion+fotografica+a+los+medios+electronicos [consultado: 4 de septiembre de 2011]

¹⁴²Rafols J.F., "Últimas tendencias", en *Historia del arte*, Editorial OPTIMA, España, 2000. Pág. 568.

¹⁴³Con respecto a lo mencionado, Amalia Martínez Muñoz afirma: "bajo la neutralidad aparentemente objetiva con la que el hiperrealismo representa la realidad, se cobija una reformulación subjetiva de ésta a través de la selección

En esta forma de representación, que simula los resultados que sólo puede dar la cámara fotográfica, lo que está realizando el artista es una operación que pone en evidencia aquello que el ojo humano no puede llegar a percibir, y que sólo es posible a través del cine o la fotografía. Es una representación exagerada y por eso interpela al espectador.

Esta exageración es, como ya analizamos, una característica del gusto neobarroco, del posmodernismo. Con el detalle y el fragmento se construyó una estética que fue también posibilitada por los nuevos medios tecnológicos de reproducción. En particular el 3D aportará una posibilidad de representación hiperrealista dado que el hiperrealismo se destaca porque:

(...) El hiperrealismo es otra forma de representación –con todo lo que ello conlleva de convención y subjetividad– y no una presentación de la realidad; es un recorte de lo real mostrado a través de la hiperrealidad de los medios mecánicos de captación y reproducción de imágenes.¹⁴⁴

temática, la manipulación de la imagen mediante el encuadre y la escala, así como de la visualización de elementos rebasados las posibilidades de visión del ojo humano”. Martínez Muñoz, Amalia, “El hiperrealismo”, en *Historia del arte*, Editorial Océano, España, 1997. Pág. 2868.

¹⁴⁴ Martínez Muñoz, Amalia, “El hiperrealismo”, en *Historia del arte*, Editorial Océano, España, 1997. Pág. 2870.

Cuando hablamos de una mentalidad diferente nos referimos a un cambio en las condiciones en el orden cognitivo, que incluye un viraje hacia los nuevos modos en que el cine y la fotografía construyen el espacio y el tiempo, diferente a la que puede configurar un sujeto. Con los nuevos medios tecnológicos se puede llegar a captar otra realidad, otros tiempos y espacios, y con el continuo contacto con estas tecnologías, naturalizamos los instantes captados por una cámara, las dimensiones que nos pueden llegar a permitir experimentar y ver, y la manipulación del tiempo a través de las técnicas de ralentización o aceleración. La exageración al captar lo que naturalmente no podríamos, nos da una sensación que se confunde con la realidad, o mejor dicho, que la supera y nos lleva a una hiperrealidad. Esto lo posibilitan la imagen en 3D y el sonido envolvente en el cine. La elección del cineasta Tim Burton apunta a este carácter hiperreal que proporciona la tecnología 3D.

Las temáticas que caracterizaron el hiperrealismo de los 60 son los desnudos, los paisajes y los retratos. Estas temáticas posibilitaban una hibridación entre el formato tradicional como es la pintura o escultura, una estética y una representación que simule y se parezca a la de una imagen fotográfica.



Estes, Richard, "Cabinas Telefónicas", 122 x 175,3 cm. Actualmente se encuentra en Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España.



Burton Tim, "Alicia en el país de las maravillas", Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures, 2010.

Este fenómeno se repite en la versión de "Alicia en el país de las maravillas" de Burton, cuando utiliza el 3D para representar el personaje simbólico de *Alicia* de Lewis Carroll, adaptándola y construyéndola desde una visión posmoderna. Cuando se da este tipo de hibridación, los sentidos cambian y parecería que el hiperrealismo fuera una vanguardia artificialmente monetaria, como postulara Rafols. Sin embargo, estas obras de arte están expresando una visión del mundo, una configuración y construcción de él. Son testigos de la utilización de una tecnología que el ser humano se apropia de tal forma, que hace que los procesos cognitivos cambien y se pase de una inteligencia secuencial a una simultánea¹⁴⁵. De esta forma, se originan nuevas formas de comunicación, nuevas prácticas culturales y configuraciones sociales.

¹⁴⁵ El paso de la secuencialidad a la simultaneidad ya fue planteado en este trabajo en la página 105 y 106, como se explicitó anteriormente "(...) a finales del siglo XX se produjo un cambio radical en los modos de construcción del conocimiento. Actualmente las producciones audiovisuales predominan sobre los textos, sobre los libros y principalmente sobre la escritura. Ejemplo de ello es la masificación del cine, la TV, Internet, entre otros modos de comunicación. Así la simultaneidad comenzó a predominar nuevamente sobre la secuencialidad. Los procesos cognitivos de esta forma se modifican, Raffaele Simone advierte que, "este fenómeno es sustancialmente la inversión de un proceso que parecía ser de único sentido —el proceso que había llevado al hombre de la inteligencia simultánea a la secuencial—. Estamos retornando al dominio del oído y de la visión no alfabética, y las jóvenes generaciones son una vanguardia de esta migración de retroceso" en Simone, Raffaele, "El orden de los sentidos", en *La tercera Fase*, Editorial Grupo Santillana S.A., Madrid, 2001. Pág.35.

Nuestra hipótesis sostiene que el formato 3D utilizado en el film "Alicia en el país de las maravillas" de Tim Burton permite al espectador llevar todos los sentidos y la imaginación a un nivel más real que el cine en 2D, nivel que hemos denominado hiperreal. Como vimos, el hiperrealismo tiene como objetivo tratar de que aquello que estamos viendo no solo se parezca a nuestra realidad sino que resulte una versión exagerada de la misma. Al contrario de las versiones cinematográficas anteriores que hemos analizado en la Parte I de este trabajo, la versión de Tim Burton aporta una dimensión hiperreal en la construcción de las imágenes y en la trama de la película. Para realizarla, el director contó con las posibilidades que le aporta el 3D. Al usar sofisticados medios de edición del film logra imprimir a su película un tono melodramático y exagerado. El espectador se ve sorprendido por la espectacularidad de las imágenes y la desmedida sensación que impregna los episodios culminantes: como la caída de Alicia a la Infratierra o la batalla final. También, como analizamos, la forma de los personajes y la estética que los caracteriza adquieren proporciones exageradas.

Nuestra visión está configurada y determinada por los medios tecnológicos de producción de imágenes y en el modo en que estos las representan. La

búsqueda por perfeccionar la experimentación y encontrarnos inmersos en un mundo que se asemeje o supere a la realidad se manifiesta a través del 3D en cine, logrando que el espectador vivencie junto con el personaje caídas, sobresaltos, choques, vuelos. En videos juegos, el 3D junto con el detector de movimientos posibilita al jugador entrar en otra dimensión. Está búsqueda por la hiperrealidad no culmina con el 3D, continua transformándose. El 4D añade al 3D efectos de movimiento de butacas sincronizadas con las imágenes que se muestran incorporando disparadores de niebla, brisas y fragancias para que el espectador se sienta inmerso en la historia por completo.¹⁴⁶ Un artículo del diario español El Confidencial cuenta que:

Una de las compañías pioneras es CJ 4DPlex, que ya tiene salas adaptadas en Corea, China,

¹⁴⁶“La cuarta dimensión del cine”, El Confidencial, diario online español, disponible en www.elconfidencial.com/tecnologia/2011/cuarta-dimension-20110725.html, [consultado: 2 de septiembre de 2011]. En dicho texto on line se explica la cuarta dimensión: “en el **cine 4D**, a las tres dimensiones ahora imperantes, se añaden otras clases de efectos como butacas con **movimientos** en varias direcciones, aspersores que rocían a la audiencia, láseres y potentes luces que los ciegan, y cañones de **olores** que dispersan esencias entre los espectadores. Lo que la industria cinematográfica pretende con estos nuevos inventos es que el cine se convierta en una experiencia aún más inmersiva, para que la audiencia comparta los avatares de los protagonistas. Si el actor de moda está en un barco en plena tormenta, los espectadores vivirá el episodio gracias a aspersores de agua que los dejarán empapados. Si tras su aventura se prepara unos huevos fritos para desayunar, la audiencia podrá disfrutar del olor del aceite caliente. Si escapa de los malos en un coche a través de un camino rural, hasta el más curtido acabará mareado ante a las vibraciones del asiento”.

Tailandia y México, y prepara su desembarco en Estados Unidos y Europa. También hay que tener en cuenta a la canadiense D-Box Technologies, que ya ha instalado sus butacas con movimientos en más de 98 salas en todo el mundo. La experiencia coreana muestra que las películas 4D permanecen en pantalla un 50% más que las que sólo tienen tres dimensiones, con una ocupación de sala del 56%, frente al 25% habitual en las películas bidimensionales. Y la ecuación se muestra rentable. Si una película 3D cuesta el doble que una en dos dimensiones, los espectadores están dispuestos a pagar el triple por los efectos inmersivos adicionales.¹⁴⁷

En un artículo de Terra se nos informa que Tim Burton además de realizar unos de los primeros films en 3D con su versión de “Alicia en el país de las maravillas”, ya experimentó el 4D. En este artículo se afirma que “Tim Burton fue uno de los principales directores que experimentó con la tecnología del 4D al exhibir “Pesadilla antes de Navidad” en el cine “El capitán” en Estados Unidos el año pasado y donde la nieve que cayó en la sala fue la principal protagonista de la velada”¹⁴⁸.

¹⁴⁷“La cuarta dimensión del cine”. El Confidencial, diario online español, disponible en www.elconfidencial.com/tecnologia/2011/cuarta-dimension-20110725.html [consultado: 2 de septiembre de 2011]

¹⁴⁸“La revolución del cine en 4D comienza a tomarse el mundo”. En Terra, diario online, disponible en http://www.terra.cl/cine/index.cfm?id_cat=124&id_reg=1695770 [consultado: 2 de septiembre de 2011]

En conclusión podemos volver a afirmar que el formato 3D del film “Alicia en el país de las maravillas” de Tim Burton permite al espectador llevar todos los sentidos y la imaginación a un nivel más real que el cine en 2D, a un nivel que consideramos hiperreal. La posibilidad del cine en 4D ratifica aún más nuestras hipótesis. El hiperrealismo está adquiriendo cada vez más cuerpo, las tecnologías posibilitan concretar una tendencia que es cultural, dado que los cambios cognitivos propios de esta “Tercera Fase” hacen posible realizar y vivenciar estas experiencias. El arte inmerso en esta dinámica, hace que el cine vaya cambiando constantemente con la introducción de nuevos elementos para dar una sensación mayor de hiperrealidad. Así, la estética neobarroca, con su necesidad de exageración y de llevar los sentidos al límite, potencia estos formatos en las producciones cinematográficas. El cine comenzó su historia a partir de imágenes móviles. Posteriormente, se presentó como innovación el cine sonoro, hasta culminar en un cine en 3D. El nuevo desafío será la proyección de films con formatos pertenecientes a un cine en 4D.

CONCLUSION

En el primer capítulo realizamos un análisis que permitió visualizar y explicitar las grandes diferencias que el film de Burton tiene con las versiones cinematográficas anteriores de “Alicia en el país de las maravillas” y su relación con la obra literaria de Carroll. Una de ellas, es la visión posmoderna con la que construyó el relato Burton que se identifica claramente a través de un estudio

detallado del personaje de Alicia. En la obra de Carroll esta joven se encuentra en Inglaterra en 1865, en un contexto en el cual las mujeres ocupaban un lugar de sumisión frente a los hombres. En la película de Burton, Alicia debe enfrentar los mandatos sociales, mediante acciones que la fortalecen y se resuelven en la escena final: cuando decide no casarse y prefiere convertirse en comerciante, realizando un trabajo y ocupando un lugar que le pertenecía a los hombres, además pone en duda la figura del príncipe azul, diciéndole a su tía Imogene que no existe y denuncia las desigualdades entre hombre y mujer de los matrimonios burgueses. Esta personalidad crítica de Alicia aparece también en las primeras escenas cuando descubre a su cuñado besando a otra mujer y decide que su vida y su destino le pertenecen. En las versiones cinematográficas anteriores de Alicia en el país de las maravillas este contexto socio histórico y familiar no es mencionado y mucho menos cuestionado. No corresponde tampoco al relato de Carroll.

Otra diferencia es que el país de las maravillas de Burton se presenta como real y no como un sueño, a la manera de la novela del escritor inglés. El regreso a la Infratierra hace que tenga que pasar por muchos retos y en ese recorrido va construyendo esa Alicia de la que le hablaba la

Oruga Azul. La decisión propia en la Infratierra era esencial para poder llevar a cabo sus acciones y vencer al Jabberwocky o derrumbar el reinado de la Reina Roja. Burton establece dicotomías entre los reinos, Reina Blanca/Reina Roja, bueno/malo, armonioso/exagerado, el mundo real de Alicia/el país de las maravillas. Pero estas se borran tras las conexiones que establece la protagonista. Burton explicita en el film las tramas psicológicas de cada personaje, lo cual modifica las representaciones de Carroll y las producciones cinematográficas anteriores que son más fieles a los relatos del escritor.

En cuanto a los sentidos que produce el film de Burton, podemos detectar que presenta una mujer o una Alicia que decide. Esta es una afirmación que alude a la lucha de mujeres de todo el mundo por la igualdad de derechos civiles y en todas las esferas sociales. Como vimos, la Alicia de Carroll era una niña que estaba supeditada a decisiones de los personajes que se encontraba en ese sueño, en cambio, la Alicia de Burton se apropia de ese lugar que lucha por la igualdad entre géneros. De esta forma, lo que hace Burton es poner en discusión los postulados burgueses.

Otro de los sentidos que pudimos identificar es que las convicciones y los sueños se pueden realizar, porque no se nace héroe, sino que uno se hace tal,

y esto se puede constatar cuando Burton convierte el sueño repetitivo de Alicia en un hecho real y se propone obrar a su voluntad. Estas modificaciones son aceptadas por el gran éxito que tuvo el film, éxito no entendido sólo desde el consumo sino también por las buenas críticas de los espectadores.

Como ya dijimos se trata de una película compleja, que encierra contradicciones pero que las hace dialogar y en este intercambio se construye su propia legitimación. Por su complejidad y abundancia de metáforas se trata de un film netamente posmoderno. La complejidad del film se da por una hibridación, al tomar elementos de *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo de Lewis Carroll*, y mezclarlas con sus representaciones cinematográficas anteriores. Esta hibridez caracteriza a las mayorías de las obras artísticas actuales. Pero además de una mentalidad de la época, las tecnologías son las que posibilitaron esto, porque conectan y reproducen a través de los circuitos comerciales del cine a nivel mundial y de internet.

Podemos decir que este film es un collage, es un proceso de construcción que se da a través de conflicto y contradicciones. En consecuencia, denominamos esta obra cinematográfica como híbrida, ya que tal como resulta del análisis que venimos desarrollando, se plantearon varias

contradicciones, al situar a una Alicia posmoderna en un contexto que no lo era, con prácticas que pertenecían al siglo XIX, y con un rol asignado a la mujer muy distinto al que conquista esta joven. Esta visión posmoderna es la que hace que el film sea un éxito, además de la estética y el formato que contribuyen a la formación de sentidos múltiples. Por esto mismo, es que afirmamos nuestra primera hipótesis, que los cambios que realizó Tim Burton fueron necesarios para que la historia de “Alicia en el país de las maravillas” adquiriera sentido en este contexto actual. Pero esta hipótesis es reforzada por la estética neobarroca del film y el formato en 3D.

La película de “Alicia en el país de las maravillas” de Burton tiene un tono melodramático, refiriéndonos con esto a un modo de representación exagerado, a la monstruosidad, al detalle, a los fragmentos combinados, a los colores, a las oposiciones que se ensamblan, a una combinación conflictiva y contradictoria de símbolos que pertenecen a diferentes momentos históricos, a distintos sectores. Todo ello hace que este ensamble se encuentre en continuo dialogo, o sea, que tenga una estética neobarroca. El film de Tim Burton no es sólo producto del circuito comercial al que pertenece y el que garantiza su distribución, sino por el modo que representa a Alicia, desde una

concepción posmoderna y una estética melodramática que puede generar una identificación por las nuevas configuraciones sociales y culturales. Esta hipótesis se confirma frente a las sensaciones que produce el 3D, que logra llevar todos los sentidos al extremo, a un hiperrealismo. Esta tecnología supera al cine en 2D, y el deseo de experimentación exagerada se acentúa con la expansión del cine 4D.

Las investigaciones que se han realizado sobre las adaptaciones de *Alicia en el país de las maravillas* de Carroll al cine, se encuentran encuadradas dentro de la problemática de la relación entre el cine y la literatura. De todas formas, generalmente se cita desde la literatura, y además se nombra la película a modo de ejemplo. En este trabajo hemos puesto énfasis en el formato haciendo corresponder las innovaciones tecnológicas con los cambios cognitivos que se están operando en nuestra cultura.

En definitiva, creemos que es necesario seguir abordando estas nuevas formas de construcción de los mensajes y de producción de sentido, ya que en el momento de elaborarlas y transmitirlas, estas nuevas estrategias deberían ser tenidas en cuenta por los comunicadores sociales.

BIBLIOGRAFIA

- Bazin, Andrés. *¿Qué es el cine?*, Editorial RIALP S.A., Madrid, 1999.
- Bianchi, Susana. Historia social del mundo occidental. Del feudalismo a la sociedad contemporánea, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2005.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*, Editorial Cátedra SA, Madrid, 1944.
- Carroll, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*, Editorial DEBOLSILLO, Buenos Aires, 2010.
- Crosby, Alfred. *La Medida de la Realidad. La cuantificación y la sociedad occidental*, Editorial Crítica, Barcelona, 1998.
- Deleuze, Gilles. *Tesis sobre el movimiento*, Editorial: Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1991.
- García Canclini, Néstor. *Cultura popular: de la épica al simulacro*, Editorial: Quaderns portàtils, Buenos Aires, 2000.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2010.
- Gaudreault, André & Jost, Francois. *El relato cinematográfico*, Editorial Paidós, Ibérica, S.A., Barcelona, Buenos Aires, 1995.
- Ginzburg, Carlos. *Mitos, emblemas, indicios*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1994.
- Hobsbawm, Eric. *La era de la revolución*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2001.
- Martínez, Muñoz Amalia. *Historia del arte*, Editorial Océano, España, 1997.
- Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura*. Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1996.

- Oubiña, David, “Escrituras neobarrocas”, en *Hoy y mañana* N° 54, en *Cien años de cine* de La nación revista, Buenos Aires, 1995.
- Oubiña, David. *Una juguetería filosófica: cine, cronofotografía y arte digital*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 2009.
- Rafols, J.F. *Historia del arte*, Editorial OPTIMA, España, 2000.
- Salisbury, Mark. *Tim Burton por Tim Burton*, Editorial Liberdúplex S.L.U., España, 2009.
- Sandez, Mariana y García, Santiago, “Nunca vimos tanto cine... en casa”, en Revista de cultura Ñ N°152 de Clarín, Buenos Aires, 26 de agosto de 2006.
- Simone, Raffaele. *La tercera Fase*, Editorial Grupo Santillana S.A., Madrid, 2001.

LINKS:

- Rojas, Miguel Ángel, *La imagen fotográfica, la imagen pictórica*. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/miguel/miguel0.htm> [consultado: 5 de septiembre de 2011]
- “Jabberwocky”, en Wikipedia. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Jabberwocky> [consultado: 12 de noviembre de 2010]
- Carrasco Hernando, Javier. “De la apropiación fotográfica a los medios electrónicos: <<pop art>>, hiperrealismo y

vídeo”. Págs. 297 y 298. Disponible en: http://scholar.google.com.ar/scholar?hl=es&as_sdt=0&q=carrasco+de+la+apropiacion+fotografica+a+los+medios+electronicos [consultado: 4 de septiembre de 2011]

- La cuarta dimensión del cine”. El Confidencial, diario online español, disponible en <http://www.elconfidencial.com/tecnologia/2011/cuarta-dimension-20110725.html>, [consultado: 2 de septiembre de 2011]
- Fajardo, Carlos. “Estructuras, figuras y categorías en el arte de fin de siglo”, en *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 1999. Disponible en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/est_figu.html [consultado: 3 de agosto de 2011]
- “Alicia en el país de las maravillas”, la adaptación de 1903, en la pág. web “Demasiado cine!”, disponible en: <http://www.demasiadocine.com/videoteca/%E2%80%9Calicia-en-el-pais-de-las-maravillas%E2%80%9D-la-adaptacion-de-1903/> [consultado: 3 de marzo de 2011]
- “La revolución del cine en 4D comienza a tomarse el mundo”. En Terra, diario online, disponible en

http://www.terra.cl/cine/index.cfm?id_cat=124&id_reg=1695770 [consultado: 2 de septiembre de 2011]

PELÍCULAS:

- Burton Tim, “Alicia en el país de las maravillas”, Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures, 2010.
- Burton Tim, “Beetlejuice”, Estados Unidos, Producción: Michael Bender, Larry Wilson, Richard Hashimoto, 1988.
- Burton Tim, “Batman”, Estados Unidos, Producción: Guber-Peters Company, 1989.
- Burton Tim, “Ed Wood”, Estados Unidos, Producción: Touchstone Pictures, 1994.
- Burton Tim, “El cadáver de la novia”, Estados Unidos e Inglaterra, Producción: Tim Burton y Will Vinton Studios, 2005.
- Burton Tim, “El jinete sin cabeza” o “Sleepy Hollow”, Alemania-Estados Unidos, Producción: Mandalay Pictures y Paramount Pictures, 1999.
- Burton Tim, “El joven manos de tijeras”, Estados Unidos, Producción: 20th Century Fox, 1990.
- Burton Tim, “Vincent”, Producción: Rick Heinrichs, 1982.

- Disney Walt “Alicia en el país de las maravillas”, Estados Unidos, Producción: Disney Productions, 1951.
- Hepworth Cecil M. y Percy Stow, “Alicia en el país de las maravillas”, Inglaterra, Producción: Hepworth, 1903
- Svankmajer Jan, “Alice”, Suiza, Producción: A Division of Condor Production, 1988.

IMÁGENES:

Imagen de la Pág. 14: Lewis, Carroll, “En un mar de lágrimas”, en *Alicia en el país de las maravillas*, Editorial DEBOLSILLO, Buenos Aires, 2010. Pág. 31.

Imágenes desde la Pág. 16 hasta la Pág. 17: Cecil M. Hepworth y Percy Stow, “Alicia en el país de las maravillas”, Inglaterra, Producción: Hepworth, 1903.

Imágenes de la Pág. 18 hasta la Pág. 19: Walt Disney, “Alicia en el país de las maravillas”, Estados Unidos, Producción: Disney Productions, 1951.

Imágenes de la Pág. 20 hasta la Pág. 22: Jan Svankmajer, “Alice”, Suiza, Producción: A Division of Condor Production, 1988.

Imagen de la Pág. 23: Burton Tim, “Alicia en el país de las maravillas”, Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures, 2010.

Imágenes de la Pág. 27 hasta la Pág. 34: Burton Tim, “Alicia en el país de las maravillas”, Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures, 2010.

Imagen de la Pág. 60: Salisbury, Mark. “Disney y Vincent”, en *Tim Burton por Tim Burton*. Editorial: Liberdúplex S.L.U., 2009. Pág. 57.

Imagen de la Pág. 62: Burton Tim, “Beetlejuice”, Estados Unidos, Producción: Michael Bender, Larry Wilson, Richard Hashimoto, 1988.

Imagen de la Pág. 65: Salisbury, Mark. “Batman”, en *Tim Burton por Tim Burton*. Editorial: Liberdúplex S.L.U., 2009. Pág. 137.

Imagen de la Pág.: 66: Salisbury, Mark. “Batman”, en *Tim Burton por Tim Burton*. Editorial: Liberdúplex S.L.U., 2009. Pág. 146.

Imagen de la Pág. 67: Salisbury, Mark. “Eduardo Manostijeras”, en *Tim Burton por Tim Burton*. Editorial: Liberdúplex S.L.U., 2009. Pág. 133.

Imagen de la Pág. 69: Salisbury, Mark. “Cabin Boy y Ed Wood”, en *Tim Burton por Tim Burton*. Editorial: Liberdúplex S.L.U., 2009. Pág. 210.

Imagen de la Pág. 70: Salisbury, Mark. “Sleepy Hollow”, en *Tim Burton por Tim Burton*. Editorial: Liberdúplex S.L.U., 2009. Pág. 253.

Imagen de la Pág. 71: Salisbury, Mark. “Sleepy Hollow”, en *Tim Burton por Tim Burton*. Editorial: Liberdúplex S.L.U., 2009. Pág. 255.

Imagen de la Pág. 73: Salisbury, Mark. “La novia cadáver”, en *Tim Burton por Tim Burton*. Editorial: Liberdúplex S.L.U., 2009. Pág. 373.

Imágenes de la Pág. 96 hasta la Pág. 99: Oubiña, David. “Mapas cronofotográficos”, en *Una juguetería filosófica: cine, cronofotografía y arte digital*. Bs. As, Manantial, 2009. Entre las páginas 128 y 129.

Primera imagen de la Pág. 115: Estes, Richard, “Cabinas Telefónicas”, 122 x 175,3 cm. Actualmente se encuentra en Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España.

Segunda imagen de la Pág. 115: Burton Tim, “Alicia en el país de las maravillas”, Estados Unidos, Producción: Walt Disney Pictures, 2010.

Diseño, Diagramación y Fotomontaje:
Estudio Lunar (www.estudiolunar.com.ar)
por Gonzalo Iván Mello
Santa Fe - Argentina

Imprenta:
Palo Alto Imprenta Digital (www.paloaltodigital.com.ar)
Santa Fe - Argentina