

ELEMENTOS DE LA LITERATURA GÓTICA EN LA PELÍCULA *EDUARDO MANOSTIJERAS* DE TIM BURTON¹

ELEMENTS OF GOTHIC LITERATURE IN THE FILM *EDWARD SCISSORHANDS* BY TIM BURTON

ELENA CANIDO MUIÑO

Universidad de A Coruña

Resumen

Eduardo Manostijeras (1990), del artista y cineasta Tim Burton, es una película sobre una creación inacabada, incomprendida y rechazada por la sociedad. Este artículo analiza dichos conceptos y cómo Burton, a través del código cinematográfico simbólico y la intertextualidad, reinterpreta diferentes rasgos clave y temas característicos del género gótico en su película más personal y aclamada por la crítica. Además, analizaremos las similitudes entre la novela *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, uno de los primeros y más excelentes ejemplos de la Literatura Gótica, y la película de Burton para mostrar cómo este combinó diferentes elementos propios de ese género para crear un cuento moderno y memorable dentro de la tradición cinematográfica.

Palabras clave: Literatura Gótica, cine fantástico, monstruo, otredad, Tim Burton, *Eduardo Manostijeras*, *Frankenstein*.

Abstract

Edward Scissorhands (1990), by artist and film-maker Tim Burton, is a movie about an unfinished, misunderstood creation that is rejected by society. This paper analyzes such concepts as well as how Burton, through symbolic film code and intertextuality, reinterprets different key traits and signature topics of the gothic genre in his most personal and critically acclaimed film to date. Furthermore, this article will discuss the similarities between Mary Shelley's *Frankenstein* (1818) —one of the first and most excellent examples of the Gothic literature— and Burton's movie to show how he combined different elements that fit under such genre in order to create a modern, memorable tale in the cinematic tradition.

Key words: Gothic literature, fantasy films, monster, otherness, Tim Burton, *Edward Scissorhands*, *Frankenstein*.

1 Correo-e: canidoelena@gmail.com. Recibido: 01-06-2023. Aceptado: 21-08-2023.

A lo largo de los siglos, los temas clave de la humanidad, desde la creación y el amor hasta el rechazo y la discriminación, han sido discutidos y representados a través de las diferentes artes. Un género que se ha adentrado en estos temas en particular es el gótico, que explora lo que se encuentra al borde de la experiencia y existencia humana racional. El género gótico también es conocido por elementos narrativos habituales o recurrentes, como son, entre otros, la ambientación en un castillo o mansión en ruinas, la presencia de lo sobrenatural y lo oscuro, así como los sentimientos de tristeza y terror². Por otro lado, la novela gótica es un relato de la lucha entre la luz y las sombras, que hace surgir los espectros y los manipula, a menudo mediante máquinas extraordinarias, en una época en la que los inventos técnicos se multiplicaban y la civilización llegaba a un mayor nivel de conocimientos. El propio cuerpo humano se convierte también en una máquina: la experimentación biológica se apodera de lo humano, vivo o muerto. Por todo esto, se considera el género como una reflexión a través del arte sobre la condición humana, la sociedad y el propio arte³.

Bajo estas premisas, la novela *Frankenstein* de Mary Shelley es uno de los ejemplos más excelsos de la Literatura Gótica. Publicada por primera vez en 1818, desde entonces la historia del científico Víctor Frankenstein y su monstruo ha sido adaptada y reinterpretada en numerosas ocasiones por novelistas y cineastas por igual, y cada nueva versión refleja los valores de un contexto diferente, modificando el texto original a demanda de los cambios culturales y sociales de la época. El impacto perdurable de esta historia plantea preguntas sobre el origen y la identidad, la muerte, el nacimiento y las relaciones familiares, así como las cualidades contradictorias del monstruo. Pero, ¿por qué la novela de Shelley tuvo y sigue teniendo tanto éxito e impacto cultural? A la vista de las interpretaciones existentes, la razón parece ser doble: una, el tema de la monstruosidad, es decir, el impacto de la desastrosa creación y abandono de Frankenstein de su criatura (Bann, 1994); y dos, la monstruosidad como proceso de escritura (Clark et al., 2001), es decir, la concepción artística de Shelley de una novela que mezcla disciplinas y géneros.

El artista y cineasta estadounidense Tim Burton se inscribe perfectamente en esta descendencia histórica y visual del género gótico que reconfiguró por completo

2 Conviene comentar brevemente la distinción entre el concepto de “horror” y “terror” a la que aludió por primera vez la autora precursora de la novela gótica de terror, Ann Radcliffe, en su ensayo “On the Supernatural in Poetry” (1826): “El terror y el horror son tan opuestos entre sí que el primero expande el alma y despierta las facultades dormidas hacia las esferas más altas de la existencia; el otro, la contrae, la congela y la aniquila por completo”. En otras palabras, el terror era un gran arte, destinado a sacudir al lector vivo. El terror es sentir tanto miedo como la abrumadora belleza de la escena frente a ti. El horror, pues, te empuja por ese precipicio, sin dejar apreciación por la belleza de lo sublime, solo miedo puro y cegador seguido de sangre y tripas. Para Radcliffe, el horror no era sino un arte bajo, una bomba que destruye el sentimiento, dejando al lector adormecido, y a lo que los buenos escritores no deberían aspirar —algo con lo que no todos los escritores del Gótico estuvieron de acuerdo, afortunadamente. En base a esto, en la categoría de terror se incluirían las obras, ya sean cinematográficas o literarias, que apelan a lo sutil, a la tensión y al suspense; el horror sería los sentimientos que provocan obras de contenido violento más explícito, como asco y revulsión.

3 Sobre la novela gótica, se han consultado principalmente Mohammed Bernoussi (2004), *Le Roman noir dans le seconde moitié du XVIII siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle; Sophie Lemerrier (2002), *Les Plaisirs de la peur: esthétique gthique et fantastique dans le roman noir*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle; Jean Fabre (1992), *Le Miroir de sorcière, essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti.

el imaginario occidental dos siglos atrás. Es en este sentido que el objeto de estudio de este artículo, su película *Eduardo Manostijeras* (*Edward Scissorhands*, 1990), se puede comparar con la novela de Shelley y similares obras de la Literatura Gótica, cuya historia gira en torno a una creación inacabada e incomprensible que es rechazada por la sociedad que le rodea debido a sus diferencias. Además, Burton combinó en esta película elementos típicos del cuento fantástico con los de la Literatura Gótica — como una ambientación en una mansión lúgubre y abandonada, un protagonista inadaptado socialmente y una historia de amor no resuelta, entre otros⁴ —, creando así una fábula moderna y memorable dentro de la tradición cinematográfica. Por ello, en este artículo sostendremos y detallaremos que *Eduardo Manostijeras* y *Frankenstein*, aun no siendo la misma historia, pertenecen indiscutiblemente al mismo género narrativo y, en efecto, son distintas expresiones culturales de un mismo asunto.

De hecho, también propondremos formas en las que esta película se puede usar de manera más amplia para explorar la tradición gótica y el cine de género fantástico con influencias de la Literatura Gótica, como una forma específica de cultura popular de gran alcance simbólico y transcendencia en la reconstrucción de identidades socioculturales del público, por lo que prestaremos atención tanto a la forma de creación del film como a su recuperación de elementos propios del género en el imaginario colectivo (mitos, ritos, símbolos)⁵. Para llevar a término tal análisis se desarrollarán varias líneas de observación, sin perder de vista que nuestro objetivo es interpretar el texto cinematográfico⁶. Así, seguimos la opción crítica de Roland Barthes en *Crítica y verdad* (1966), donde sienta su teoría al respecto: no es el autor ni la obra sino el texto el verdadero objeto de la ciencia literaria, por lo que no debe analizarse como un objeto cerrado, con significados determinados y compuestos, sino más bien como un conjunto o intersección de diferentes significados e intertextualidades.

1. INFLUENCIAS DEL GÉNERO GÓTICO Y FANTÁSTICO EN TIM BURTON

Estrenada en diciembre de 1990, la película *Eduardo Manostijeras* fue el cuarto trabajo audiovisual de Tim Burton (Burbank, California, 1958), filmado inmediatamente después de que este hubiese conseguido éxito y reconocimiento mundial al dirigir la primera adaptación al cine de *Batman* (1989). Aunque el guion fue escrito por la

4 Para profundizar en estos y otros elementos clave de la Literatura Gótica, ver, por ejemplo, Robert Harris (2019) [2015], "Elements of the Gothic Novel", <https://www.virtualsalt.com/gothic.htm>.

5 Para ello, también se han consultado los artículos Antoine de Baecque (1995), "D'entre les morts: les cadavres vivants du jeune cinéma américain", en *Les Cahiers de la Villa Gillet*, Paris, Circé; y Antoine de Baecque (2005), "Les corps des écrans", en *Histoire du corps: volumen III*, Paris, Seuil.

6 Como señala Peter Larsen a propósito de la teoría propuesta por Siegfried Kracauer, la llamada "Metodología de la investigación cualitativa" (1953), el argumento esencial es que el contenido de un texto tiene que concebirse como un todo significativo, y de ahí que el análisis implique necesariamente un acto de interpretación que se basa a su vez en suposiciones específicas que se han de explicar en el decurso del análisis. Ver K. B. Jensen y N. W. Jankowski (1993), *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*, Barcelona, Bosch.

novelista Caroline Thompson⁷, lo cierto es que el personaje nació en los dibujos a lápiz del propio Burton, concretamente de uno que había hecho años atrás, cuando era tan solo un aspirante a animador que estudiaba en el California Arts Institute. El dibujo original mostraba a un hombre muy delgado, vestido de negro de pies a cabeza y con largas cuchillas en lugar de dedos, lo que para Burton simbolizaba su incapacidad para comunicarse con quienes lo rodeaban y hacer amigos:

La idea 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 (...) Tenía que ver con la relaciones. (...) Era esa sensación de que tu aspecto y cómo te ve la gente chocan con lo que tienes en tu interior (...) porque es frustrante y triste sentir algo y ver que no sale al exterior. (Burton en Salisbury, 2006: 157)

Tim Burton llevaba esa sensación consigo desde su infancia en Burbank⁸, hasta que durante sus años como animador de Disney empezó a desarrollar un guion basado en aquel dibujo, algunos de cuyos elementos ya reflejaban sus sentimientos de aislamiento y alienación como persona y artista. Anteriormente, relatos y películas de terror del cine clase B como *Frankenstein* (James Whale, 1931), *El fantasma de la ópera* (*Phantom of the Opera*, Arthur Lubin, 1943), *El jorobado de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, Wallace Worsley, 1923), y *La criatura de la laguna negra* (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954) habían marcado la primera época de su vida más que cualquier relación interpersonal, llegando a afirmar que:

Me encantaba ver monstruos en la pantalla. No importaba qué monstruo, desde los films japoneses hasta las adaptaciones de Poe (...) Cuando era un niño no eran los monstruos, sino las personas las que me desconcertaban. (...) En el film de terror clásico quien manifiesta sentimientos humanos es el monstruo. (Burton en Salisbury, 2006: 87)

Esas historias de terror protagonizadas por monstruos como Frankenstein, Drácula o el hombre lobo se filtraron en el subconsciente del joven Burton y fueron de vital importancia para la posterior creación de su obra al ser la materia prima con la que construyó su personal y muy particular imaginario, que posteriormente plasmaría en sus películas⁹. Así, a lo largo de su filmografía, y siguiendo la estrategia señalada por Carlos Losilla que consiste en “privar al monstruo de su monstruosidad, en convertirlo en una

7 A pesar del éxito cosechado con *Batman*, Burton tuvo que contratar y pagar personalmente a Caroline Thompson como guionista al no encontrar apoyo en las productoras para llevar a cabo el que consideraron un proyecto demasiado inusual y en absoluto comercial.

8 Esa sensibilidad de la infancia le ha seguido acompañando en su madurez, recordando que “me atraían los monstruos y la fantasía, porque las películas de terror te permiten explorar la vida que nunca tuviste”, y llegando a describir cómo “incluso cuando empezaba a tener éxito, seguía sintiéndome melancólico y solo” (Burton en Prieto, 2022).

9 Los temas y características que serán un común denominador en su cine, tanto estéticamente como en contenido, así como los rasgos que predominan en las creaciones de Burton —como el acentuado uso del contraluz, las proyección de sombras gigantes y tenebrosas, los ojos profundamente remarcados en negro, y

especie de espejo deformado de su entorno” (2003: 181)¹⁰, Burton otorgará a los monstruos un estatus más humano que el de los personajes en apariencia normales, en un intento de reivindicar la humanidad de esos seres marginados e incomprensidos por la sociedad.

Descrita la estrecha relación del Burton infantil y adolescente con la ficción gótica, debemos señalar que los elementos legendarios o directamente mitológicos de esos relatos y films serán para él fuentes de inspiración, no textos reelaborados, ya que, en sus propias palabras:

Nunca me sentaría con alguien a mirar una escena de *Frankenstein* para decir: ‘vamos a hacer esto’; ni siquiera como homenaje. De hecho, (...) he intentado tener claro que no fuese una cuestión de ‘Copiemos esto’, sino más bien de ‘¿Por qué me gusta esto?, ¿Cuál es el contexto emocional del nuevo formato?’. (Burton en Sanchez Navarro, 2000: 68)

Mediante lo que Noël Carroll (1982) llama ‘alusiones’, Burton reinterpreta su pasado a través de vivos recuerdos, una memoria que une cine y vida. Su universo creativo es heredero de Shelley y Walpole, y pasado por el filtro de Irving, Poe, y los relatos de miedo del gótico estadounidense. Por otro lado, el expresionismo es la corriente que más ha influido en la conformación de su estilo estético, y dos de las películas expresionistas de mayor relevancia como son *El Gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919) y *Nosferatu* (FW. Murnau, 1922), fueron inspiración para sus principales obras. Asimismo, su iluminación y sus personajes se ven fuertemente influenciados por el arte de directores como Fritz Lang (*Metropolis*, 1927; *El vampiro de Dusseldorf*, 1931) o Paul Wegener (*El Golem*, 1920)¹¹. A mayores, se suman las incontables influencias visuales y musicales en las que se ha formado y la cultura gótica estadounidense que resurge desde finales de 1970 y que él reconoce como una forma rebelde de imaginar, de pensar y de aparecer en la vida¹². Por eso, Antoine de Baecque expone que:

como del surrealismo en su tiempo (Eluard, Breton, Artaud fueron los vectores de redescubrimiento gótico-romántico esencial), se puede decir de Tim Burton y de la fuerza imaginaria de su universo que reinventan el gótico (...) El gótico de Burton es como un yacimiento arqueológico de sus propios saberes y el conjunto de su existencia. (Baecque, 2011: 138-139)

los decorados que cobran vida y se funden con los personajes— provienen de estas corrientes y se pueden apreciar tanto en el expresionismo alemán como en el cine gótico clásico.

10 En realidad, la idea cristiana de monstruosidad se transformó en el Romanticismo a través de o gracias a la Literatura Gótica, en cuyas obras los monstruos eran la alternativa a un universo deshumanizado e histórico, representando la parte oscura pero más saludable de una sociedad puritana y reprimida.

11 El propio Burton ha indicado que “mientras los colores ayudan a marcar el estado de ánimo de los personajes, el prescindir de ellos me calma y convierte la experiencia en un viaje introspectivo donde los personajes reflejan partes de uno mismo” (en Prieto, 2022).

12 El gótico sigue siendo una de las subculturas juveniles que todavía posee una tradición literaria y artística propias, y que continua adaptándose a e influyendo en otras corrientes culturales alternativas contemporáneas.

Burton toma así todas esas diversas influencias como puntos de partida para contextualizar sus personajes dentro de un marco de referencias que son parte de la cultura de la sociedad contemporánea¹³. Su cine, en ese sentido, “no es una simple ilustración de la cultura gótica y de su resurgimiento en los adolescentes estadounidenses, sino una re-imaginación/reencarnación del estilo gótico” (Baecque, 2011: 138). De hecho, la otra influencia rectora de su obra es el imaginario colectivo, especialmente la cultura de masas y la sociedad de clase media de los Estados Unidos de los años cincuenta y sesenta, ubicuo entorno contextual en el que habitan los personajes y ambientes de sus películas –todo ello revestido bajo el manto formal del género gótico– para crear historias que tratan sobre la incomunicación, el rechazo hacia lo diferente y la hipocresía en una estancada e inmovilista América.

Esto es llevado al extremo, precisamente, en *Eduardo Manostijeras*, película que “presenta el violento contraste entre el mundo del mito y el mundo de la mediocridad” (Costa, 1991: 28), entendiendo por mito la mansión de Edward en lo alto de la colina, y por mediocridad la urbanización de colores pastel y atemporal en donde este habitará, creando un fuerte choque entre los espacios que conforman los escenarios del conflicto argumental. Así, la urbanización y sus habitantes ejemplifican las actitudes, traumas, mitos y rituales de la cotidianeidad estadounidense. De hecho, la urbanización es tomada directamente del Burbank en el que creció Burton, esto es, sacada del contexto de la América de finales de los cincuenta y primeros sesenta. Un entorno del cual el director destaca especialmente

su carencia absoluta de identidad cultural, su falta de raíces históricas, de patrimonio artístico autóctono y de señas de identidad propias. Por otro lado, es indudable que ofrece un impacto visual y gráfico por el que me sentía atraído. Este tipo de pueblos o de aglomeraciones urbanas me sugieren un microcosmos muy particular que, en cierto modo, no se halla tan lejano al de los cuentos de hadas, con sus jerarquías específicas en el interior. (Burton en Sánchez Navarro, 2000: 217)

En contraste, la mansión gótica, que es el segundo escenario fundamental del film, representa el mundo imaginario de Edward, un espacio reminiscente del gótico terrorífico, rodeado de un asombroso jardín en el que este convierte los grandes setos en diferentes figuras que demuestran la capacidad artística de sus aparentemente peligrosas tijeras. Ese entorno expresa, mejor que un decorado en ruinas, el aislamiento del monstruo, del diferente. El director escenifica de esta forma una dialéctica de espacios o ‘dualidades estéticas’ propias de la Literatura Gótica y del cine clásico de terror¹⁴, que, según Kracauer, no es sino:

13 La constante apelación a referencias de un pasado idílico establece un sistema de recompensas basado en el reconocimiento recíproco por parte del público y los responsables del objeto artístico, lo que de algún modo puede vincularse a la nostalgia exacerbada que explicaría ciertos consumos culturales de la posmodernidad.

14 Esto es llevado al extremo en *Eduardo Manostijeras*, donde Burton yuxtapone dos estéticas contrastantes: los suburbios estadounidenses de colores pastel de la década de 1950 y las subculturas góticas y pospunk británicas de la década de 1980 —de hecho, es un mito establecido en la cultura pop que Edward está inspirado en artistas como Siouxi Sioux y Robert Smith de The Cure. Por tanto, la apariencia de Edward

Una modalidad especial de realidad en la que ya no se muestra la exposición de dos mundos contrapuestos y radicalmente enfrentados, sino la diferenciación de uno sólo del que se desconocen los límites, sensible y sometido a oscilaciones e influencias de toda naturaleza y procedencia. (Kracauer, 1989: 37)

En ese sentido, la mansión de Edward representa una reacción contra la arquitectura de los barrios residenciales, ese universo comunitario pero solitario y, sin embargo, normalizado en el que Burton creció. Es, por tanto, un buen ejemplo de cómo incorpora en su trabajo la esencia del género gótico y el 'fantastique', que toman la realidad como punto de referencia para deformarla y convertirla en otra cosa, "en una tierra de nadie cuyos paisajes y pobladores comparten rasgos de nuestra cotidianidad y a la vez la subvierten mediante ciertos elementos ajenos a ella" (Losilla, 1993: 36). Además, como explica Robert Heilman:

La función del [género] gótico era abrir horizontes más allá de los patrones sociales, las decisiones racionales y las emociones aprobadas institucionalmente; en una palabra, ampliar el sentido de la realidad y su impacto en el ser humano. Se convirtió entonces en un gran liberador de sentimientos. Reconoció lo no racional en el mundo material y, ocasionalmente, en el ámbito de lo trascendental, [indagando] en las profundidades del ser humano. (en Sedgwick, 1986: 3)

Por lo tanto, ambos géneros son el formato narrativo apropiado para explorar realidades alternativas y hacer una crítica de problemas contemporáneos de una manera no necesariamente realista. Así, Burton proyecta en *Eduardo Manostijeras* dos dimensiones distintas, dos mundos diferentes, opuestos incluso, que interactúan a través de los personajes. De este choque entre los dos ambientes se desata el conflicto en el que un ser marginado lucha por encajar en un mundo al que no pertenece. Como describe Celia Sutton, "frente al castillo, un lugar sombrío e inquietante, pero a la vez, con un magnetismo atrayente, los suburbios se presentan sin personalidad, aburridos y la gente que los habita se muestran autómatas y superficiales" (2017). El espacio suburbano es, por eso, una pieza clave en esta historia, al "relacionar la idea de abstracción que se desprende de aquel entorno con la abstracción que facilitan los cuentos de hadas" (Burton en Sánchez Navarro, 2000: 217).

Pero, ¿cómo puede la historia de una creación dotada de vida de manera artificial muchas décadas atrás ser absolutamente contemporánea? La respuesta es que no desarrollándola en un pasado estricto, como lo haría una adaptación literal del mito de Frankenstein, sino 'contaminando' el presente con el pasado, esto es, incorporando al cuento de hadas los prejuicios de cualquier sociedad urbana contemporánea. El modo narrativo del cuento tradicional o cuento de hadas —que, al igual que el del relato gótico, reemplaza la linealidad clásica de la novela por la circularidad del mito— es, de hecho, una marca distintiva de los films burtonianos. *Eduardo Manostijeras* es el

es visualmente inolvidable y contrasta totalmente con el mundo de colores pastel en el que quiere ser aceptado.

ejemplo perfecto de ello, pues comienza como un clásico cuento etiológico¹⁵, cuando una niña pregunta a su abuela por el origen de la nieve — “¿Por qué nieva? ¿De dónde viene la nieve?” (0:02:25)— a lo que la abuela contesta con una narración mítica que sobrepasa en complejidad narrativa a la explicación científica— como ocurre en todos los cuentos etiológicos, cuyo interés reside en su propio desarrollo narrativo y no en lo que explican. Esta secuencia prólogo, que incluye un juego de miradas de los personajes y de la cámara a través de las ventanas, ya nos sitúa como espectadores en el terreno explícito del cuento, de lo maravilloso. Más importante aún, ese prólogo, con su correspondiente cierre en el epílogo, encauza la historia de una forma coherente sin que por ello pierda el sentido transgresor y sorprendente del género fantástico¹⁶.



Figura 1. Vista de la mansión gótica en lo alto de la colina, al final del vecindario de simétricas casas de colores.

A partir de esa escena, la historia gira en torno a un inventor que muere repentinamente justo antes de completar su última creación, un humanoide llamado Edward, que ya tiene casi todo lo necesario para vivir: un corazón, un cerebro y una capa de piel. Pero, al no haberle podido dar las manos que estaba construyendo para él, Edward se queda con unas grandes tijeras en cada brazo, por lo que todos sus actos serán potencialmente mortales. Un día, muchos años después¹⁷, Peg Boggs encuentra a

15 Una fábula que explica el porqué de un aspecto de la naturaleza o de una costumbre humana.

16 El objetivo de lo fantástico es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real, una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo amenazador. De ahí que Bellemin-Noël (1971) afirme que el relato fantástico emplea una “retórica de lo indecible” para describir lo que es por definición indescriptible, poniendo de ese modo en juego una maquinaria textual que permite la irrupción de lo imposible en el mundo ficcional. Ver David Roas (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma; y Jean Bellemin-Noël (1971), “Des formes fantastiques aux temes fantasmatiques”, *Littérature*, 2, 103-117.

17 Por efecto de su construcción escenográfica, parece un tiempo pasado muy lejano, y no solo respecto a los años noventa en los que se realizó el film, sino también respecto a esos sesenta connotados en el relato. *Eduardo Manostijeras* es pues, como señala Sánchez Navarro, “un film intergenérico y ahistórico,

Edward solo en el ático de la mansión abandonada, y decide llevarlo con ella a su casa para que pueda tener una vida como cualquier otro chico de su edad, a pesar de su condición física. Pero, a pesar de que los vecinos lo reciben inicialmente con curiosidad y entusiasmo, pronto es objeto de recelo, burlas y cuchicheos. Tras acusarlo injustamente de robar, todos excepto los Boggs se vuelven contra él y, a pesar de su falta de horcas y antorchas tradicionales, lo persiguen de regreso a su caserón, donde deberá vivir en un completo y eterno aislamiento. El conflicto que Burton plantea es, pues, el de la bondad e inocencia (de Edward y Pegg) contra la hipocresía e intolerancia (del vecindario), reflejando el perverso mecanismo mediante el cual el mantener las apariencias sociales genera una extrema hostilidad hacia cualquier otro elemento diferente e inusual.

De esta forma, en *Eduardo Manostijeras* Burton organiza la ficción en parte como una posible reescritura del *Frankenstein* de Mary Shelley, a partir de la puesta en funcionamiento de puntuales y significativas citas argumentales, como son la creación de vida mediante métodos artificiales y la turba enfurecida que decide finalmente acabar con el monstruo, ya sea de manera literal o metafórica, retomando así dos temas esenciales de la novela: la rebelión prometeica del hombre que desafía a Dios o al orden natural y el poder corruptor de la sociedad. Así, en lo que sigue sostendremos que, a pesar de que *Eduardo Manostijeras* y *Frankenstein* no son la misma historia, sí pertenecen indiscutiblemente al mismo género, al ser distintas expresiones artísticas de la Literatura Gótica.

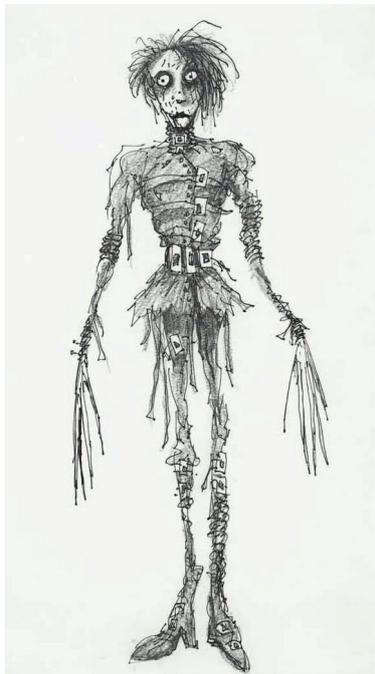


Figura 2. Dibujo original de Tim Burton en el que se basa *Eduardo Manostijeras*.

un mejunje de géneros, estilos, estéticas, espacios y tiempos” (2000: 239). Como él, otros críticos hicieron notar que esa mezcla era precisamente uno de los principios de la dimensión poética de la película. Ver, por ejemplo, Jordi Costa (1991), “Eduardo Manostijeras. Avon llama a las puertas del cielo”, *Dirigido por*, 190.

2. PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS GÓTICAS DE *EDUARDO MANOSTIJERAS*

2.1. *La creación de vida artificial*

El revolucionario acto de su creación por un inventor es la base de la historia de *Frankenstein*, retratada en el “ferviente anhelo de penetrar en los secretos de la naturaleza” por parte de Víctor Frankenstein (Shelley, 1993: 32). Así, la novela de Shelley aborda cuestiones de origen y de identidad a través de la compleja relación entre Frankenstein y el Monstruo (Smith, 2016). Este concepto es, además, el primero que nos lleva a ver en *Eduardo Manostijeras* una relectura de *Frankenstein*, puesto que Edward es presentado a primera vista como una versión posmoderna de la tradicional criatura creada artificialmente, a quien su padre o creador no llega a terminar del todo antes de morir, con lo que Burton entronca directamente con uno de los temas clásicos de este género así como del cine y la cultura popular de todos los tiempos: la creación de vida artificial por la voluntad pseudo-divina de un creador que lo deja solo en un mundo al que nunca podrá pertenecer.

La inquietud por la creación artificial de vida es algo que ha ocupado la mente de los humanos desde el principio de los tiempos. Existen concepciones análogas del origen de la humanidad, desde los relatos sagrados egipcios a la mitología clásica. La evolución natural de esta cuestión, después de que Dios o los dioses crearan al hombre a su imagen, fue que el propio hombre creara a otros seres humanos de manera artificial, también a su imagen. Tras mitos como el de Pigmalión, rey de Chipre que insufló vida a una estatua con la imagen de Afrodita, o la leyenda del Golem en el siglo XVI (una creación puesta al servicio de sus creadores siendo el eterno protector del guetto de Praga), en 1918 Mary Shelley publica *Frankenstein*, novela en la que ese moderno Prometeo que es el doctor Víctor Frankenstein aparece dotado de un aura de genio incomprendido, aunque es en realidad un ser dañino por su desmedida ambición de crear un ser a partir de restos humanos, lo cual hace que finalmente pierda el control de sí mismo.

Así, es fácil ver que el pensamiento mítico fue configurando un extenso linaje de criaturas de vida artificial que evocan la figura de Edward en cuanto a ser una creación que desafía todas las leyes de la naturaleza. No obstante, aunque la base de *Eduardo Manostijeras* está muy relacionada con las ideas de creación, a diferencia de *Frankenstein*, en el enfoque de la película se eliminan la ética moral y religiosa de tales acciones, y se convierte en un tema de fondo para las principales preocupaciones de la historia. Además, a diferencia de Víctor Frankenstein, quien abandonó a su espantoso monstruo completamente avergonzado —“el horror y la repugnancia sin aliento llenaron mi corazón” (Shelley, 1993: 45)—, el inventor de Edward (interpretado por Vincent Price) muere antes de acabar su creación, dejando a Edward incompleto (1:21:31-1:23:00). Ambos personajes son, por lo tanto, creaciones inacabadas, abandonadas, aisladas e incomprendidas, que no se encuentran preparadas para convivir en sociedad. Sin embargo, esas citas de las partes más productivas del relato original de Shelley están abiertamente neutralizadas en la película de Burton: el Víctor Frankenstein de Shelley es un científico que se convierte conscientemente en un proscrito al usurpar los poderes

creadores de la naturaleza y recibir un castigo por ello – en la estela de un moderno Prometeo – pero el inventor de Edward no recibe castigo alguno, sino el recuerdo y afecto eternos de su creación. De hecho, aunque el inventor de Edward pueda encajar en el arquetipo del ‘mad doctor’¹⁸, no hay realmente ninguna coincidencia con la tradicional imagen del científico loco y visionario empeñado en desafiar las leyes de la ciencia en cuanto a la creación de vida humana. Lejos de dedicarse a oscuros y prometeicos experimentos, este trabaja en la fabricación de galletas en su fábrica/mansión, hasta que un día surge en él la necesidad de crear a un ser que quizás supla al hijo que no ha podido tener.

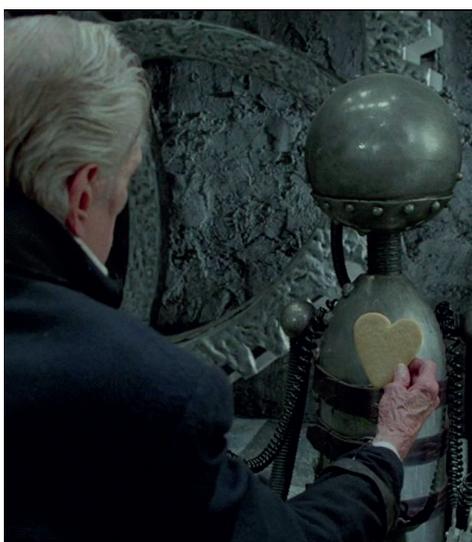


Figura 3. Fotograma en el que el inventor decide crear a Edward.

Otros relatos de la genealogía de la vida artificial también aparecen citados, de forma más o menos explícita, en *Eduardo Manostijeras*¹⁹. Por ejemplo, el propio Edward rememora en un ‘flashback’ el momento exacto en el que su inventor tuvo la idea de crearlo, lo hace con una referencia a la novela (y posterior película de Victor Fleming) *El Mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939). En la historia original, escrita por L. Frank Baum y publicada en 1900, cuatro personajes – una niña perdida que busca volver a casa, un león que necesita tener valor, un hombre de paja que quiere un cerebro, y un hombre de hojalata que anhela un corazón – transitan por un largo camino simbólico de su evolución personal. A efectos del presente análisis, es particularmente significativa la búsqueda de órganos vitales por parte del hombre de paja y el de hojalata, porque

18 Como señalan Joan Bassa y Ramón Freixas, todos los ‘mad doctors’ descienden del creado por Mary Shelley en *Frankenstein*, puesto que es donde aparece por primera vez la figura del sabio iluminado empeñado en crear un ser a su imagen y semejanza: “La imagen habitual conformada por el cine de la presencia y actitud del científico nos retrata a un hombre sumido en sus investigaciones, ajeno a la realidad del mundo que le rodea” (66), que a la postre se convertirá “en un sabio loco capaz de desafiar directamente a Dios” (79). Para una aproximación a esta figura, ver J. Bassa y R. Freixas (1993) [1992], *El cine de ciencia ficción: una aproximación*, Barcelona, Paidós.

19 Esta se extiende en múltiples variaciones y de forma prácticamente inabarcable en este análisis en la literatura y el cine, ya que las combinaciones de estos mitos y relatos son muy extensas.

en la secuencia mencionada, Edward recuerda las complejas maquinarias creadas por el inventor y la máquina de fabricar galletas en concreto (0:30:06-0:33:30). Mientras supervisa el proceso, el hombre coge una de las galletas en forma de corazón y se dirige hacia un androide con cuchillas en las manos que corta unas verduras, acerca el corazón de galleta al torso, y su mirada se ilumina súbitamente: Edward será su particular ‘hombre de hojalata’ con un corazón de galleta.

Con escenas como esta –considerada como “una de las más bellas del cine de Tim Burton” (Sánchez Navarro, 2000: 248)– puede parecer que *Eduardo Manostijeras* está más cerca del cuento ilustrado que de una película al uso, pero no ver más allá de la belleza de sus imágenes impide entender el auténtico objetivo de Burton, que no es sino elaborar un discurso sobre el Otro, el diferente, lo anormal. Como señaló Bourguignon (1991) al respecto en su crítica de la película:

El film intenta abordar simultáneamente las dos variantes antagónicas del cuento: por un lado es un cuento de hadas popular y naíf; por el otro lado, es un cuento voltariano, filosófico y satírico.

Así, por medio de Edward, Burton elabora un discurso sobre el rechazo de los seres humanos hacia aquello que consideran diferente, hacia lo que se escapa de lo que entendemos como normal dentro de los cánones imperantes en nuestra sociedad, cumpliendo la premisa de que,

una vez más, los monstruos son el Otro. Y quizá sea justamente eso lo que los vuelva más desdichados a ellos cuando se topan con nosotros. Y por eso se les aparta, cuando no son ellos mismos quienes se esconden en nosotros. (Calleja, 2002: 7)

2.2. *El monstruo incompleto*

Pero, entonces, ¿quién es Edward? En realidad, el personaje central del film de Burton (interpretado por su actor fetiche, Johnny Depp, en la que fue su primera colaboración) sigue la larga tradición del ser monstruoso externamente, pero con un corazón mucho más humano –en cuanto a que la bondad sea más característica del ser humano que la maldad– que el de los externamente bellos y físicamente convencionales seres humanos. De hecho, a pesar del aspecto irónicamente aterrador de Edward²⁰ y de sus peligrosas tijeras²¹, incluso a pesar de ser descrito como “lisiado” (0:37:00), “retrasado” (1:11:01) y hasta “infernial” (0:32:12) por distintos personajes a

20 Según Espinós Escuder, el personaje de Edward está inspirado en Cesare, el sonámbulo de *El gabinete del doctor Caligari* porque “estéticamente, los dos personajes van caracterizados prácticamente igual, con el maquillaje blanquecino y la mirada muy remarcada y expresiva, e incluso lucen ropas parecidas. Además no solo en lo estético se asemejan, sino que sus actuaciones y sus gestos son muy similares” (Escuder, 2008: 12).

21 Tim Burton defiende que: “Aunque sea una imagen extrema, algo sacado del territorio de la percepción personal, [las imágenes] te hacen sentir algo. (...) 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

lo largo del film, a este ser cargado de inocencia le salva su constante torpeza física, así como su imposibilidad de expresar sentimientos tras su mirada triste y siempre al borde del llanto, en un juego de contrastes habitual de la tradición gótica y, por ende, en la filmografía de Burton, como hemos comentado anteriormente. Es en esta mezcla de contrarios donde radica el éxito de un personaje que se muestra siempre amable y generoso a pesar de la constante mezquindad externa.

Es también preciso señalar la relación entre Edward y Pinocho, la marioneta creada por Gepetto en la obra literaria del escritor italiano Carlo Collodi (*Le avventure di Pinocchio*, publicada de 1881 a 1883) y entre Edward y la Bestia del relato de Marie-Jeanne Leprince de Beaumont, *La Bella y la Bestia* (1740), cuya monstruosa forma solo perdería por mediación del amor verdadero. Todos estos elementos aparecen reflejados en la construcción del personaje de Edward, pero lejos de convertirse en límites que impidan que el personaje avance, Burton toma esas influencias como puntos de partida para contextualizarlo dentro de un marco de referencias que son parte del arte y la cultura popular contemporáneas. Su propuesta, como concluye Marcos Arza en su análisis, “va mucho más allá de los límites argumentales que imponen [tales] referencias”, ya que “Burton busca conscientemente crear un personaje autónomo, una creación propia cuyo marco de actuación es más extenso que el de los [mencionados] personajes” (Arza, 2004: 133). A diferencia de la Bestia, Edward no está castigado por ninguna maldición que tenga que conjurar, sino que su ‘maldición’ es la sociedad frívola que desprecia al ‘monstruo’, al diferente, sin ver ni apreciar su interior. Del mismo modo, Edward tampoco verá realizado su sueño de un físico completo y real como sí hace Pinocho, porque “las tijeras serán en todo momento una barrera infranqueable entre su mundo y lo ajeno” (Costa, 1991: 29). Sin embargo, el inventor de Edward no crea, cual Gepetto, un juguete ni un robot, sino un corazón al que dota de apariencia externa humana, lo cual marca la diferencia en el desarrollo de su historia. Como afirma Jesús Paniego Lozano en su análisis de la película:

Edward no sólo está inacabado física sino también emocionalmente. Hay sentimientos o respuestas humanas que desconoce y que adquirirá en su contacto con los residentes de la urbanización, siendo los dos más destacados el amor y el odio (o la ira, al menos). (2004: 111)

Así, Edward sí siente amor por la hija de Peg Boggs, Kim —lo comprobamos, por ejemplo, cuando le dice que irrumpió en una casa porque “tú me lo pediste” (1:07:40). Sin embargo, Kim y Edward nunca podrán estar juntos porque la sociedad no se lo permite, lo que les lleva a despedirse para siempre y nunca jamás volver a verse (1:31:05). Esto trae como consecuencia otro tema recurrente de la Literatura Gótica: el amor no correspondido debido a diferencias sociales. En cuanto al odio, Edward solo reacciona cuando Jim, el novio de Kim, la empuja violentamente, para

nuestros sueños y en nuestro subconsciente (...) las películas son realmente una forma de terapia y operan sobre nuestro inconsciente del mismo modo que en su día los cuentos de hada” (en Salisbury, 2006: 95-96)

defender a su amada del ataque. Será en ese preciso instante donde el hasta entonces considerado por sus vecinos como un monstruo peligroso se convierta, al fin, en un humano civilizado e incivilizado a la vez por esa misma reacción.

El espectador percibe entonces la terrible soledad a la que están condenados los monstruos, a los que las miradas y el desprecio de sus semejantes conducen sin remedio a la total reclusión social —lo que demuestra que los monstruos de la cultura contemporánea “todavía satisfacen el apetito por el horror, pero también nos animan a sentir empatía” (Erle y Hendry, 2020). De hecho, como veremos a continuación, el otro gran tema que comparten figurativamente película y novela es, en ambos casos, cómo la pacífica comunidad convierte a la tranquila criatura en monstruo y procede a su destrucción, metafórica (de Edward) o literal (de Frankenstein).

2.3. *El rechazo al diferente*

Las sociedades se basan en la agrupación de individuos semejantes y, debido a esa homogeneidad que en un principio puede favorecer la convivencia, los individuos, observados de cerca, resultan muy similares, demasiado incluso. Por el contrario, todos aquellos individuos a los que la sociedad no es capaz de encasillar dentro de ninguno de los ‘tipos’ conocidos por no aparecer cortados por un patrón previamente aceptado, se tiende a considerarlos como fuente de problemas y, por ende, se les condena a la soledad y el aislamiento. Este prejuicio —extendido, en principio, en todas las sociedades— no es sino un reflejo de una conducta social muy arraigada: la diferencia, apenas percibida por el individuo ‘normal’, siembra en él una inquietud y lleva a la marginalización del otro en las más diversas formas (racismo, homofobia, etc.). Al mismo tiempo, el papel del monstruo, en consecuencia, puede ser parte de una importante red multifacética y multimodal: “condensa diversas amenazas raciales y sexuales a la nación, el capitalismo y la burguesía en un solo cuerpo” (Halberstam, 1995: 3).

Así pues, tanto la criatura de Shelley como la de Burton son dos seres desorientados que se desbocan —de distinto modo, eso sí— tras ser repetidamente repudiados, humillados y maltratados por la sociedad que les rodea, ya que desde su nacimiento contra natura tienen la condición de inadaptados. A mayores, en el caso de Edward, su individualidad lo convierte en una alegoría del ‘freak’, definido por Jordi Sánchez Navarro como:

un intermedio entre lo humano y el monstruo, aunque se nos aparece menos distante de lo humano: de hecho, a pesar de que se distancia por su comportamiento o por su aspecto, el ‘freak’ sigue identificándose como humano; el monstruo, en cambio, se aleja de lo humano; existe más allá, y pertenece al ámbito de lo siniestro, de lo que debe permanecer sin manifestar. (2000: 257)

Su naturaleza de ‘freak’ le hace sufrir el rechazo de una pequeña comunidad sumida en la hipocresía y basada en sempiternas etiquetas y roles establecidos. Estas circunstancias

aparecen en el film, simbolizadas y sintetizadas, en una diferencia puramente física, aún más irracional si cabe. Al mismo tiempo, la respuesta de la sociedad cuando se enfrenta a estos seres o 'freaks' da una idea de las normas sociales y los puntos de vista de aceptación en el momento o periodo histórico en el que se escribió la historia — idea que, entre otros, corrobora Hock-Soon: “Los monstruos son siempre, en diferentes grados, producto de inquietudes culturales, sociales e históricas” (2004: 5)²². Por ejemplo, en la película, la irrupción de Edward en la cotidianeidad de esa comunidad hace tambalear sus normas y sus pequeños ritos, y pronto su originalidad, la creatividad y habilidades que en un principio aceptaron, trastornará la cerrada mentalidad del vecindario de simétricas casas de colores, el cual se revolverá con exacerbada ira e histeria contra él, apartándolo de ellos cada vez más, a pesar de los intentos de este por integrarse — de hecho, la sociedad contempla los esfuerzos del 'freak' por adaptarse como un espectáculo para su propio entretenimiento. Esto desemboca en la escena en la que Edward se desprende a tijeretazos de la ropa que le dio Pegg para vestirse, lo cual simboliza su total rechazo a lo políticamente correcto y a los códigos sociales predominantes en un vecindario que lo rechaza de forma tan cruel (1:15:53). De diferente forma pero similar en esencia, en *Frankenstein*, el monstruo se venga de su creador asesinando a varios familiares cercanos, mostrando su ira por el rechazo al que había sucumbido. También incendia su casa de campo, y “la explosión (...) produjo una especie de locura en [su] espíritu que rompió todos los límites de la razón y la reflexión” (Shelley, 1993: 59). Está claro, pues, que los personajes principales de Mary Shelley y de Tim Burton pertenecen a la tradición gótica y romántica en el sentido de que, comúnmente,

actúan de manera irracional, errática y emocional, magnificando el tumulto emocional que sienten. [Por lo general] el monstruo se vuelve irracionalmente destructivo cuando sus protectores humanos lo rechazan. (Cohen, 1996: 219)

Ya de por sí, el monstruo encarna la transgresión, el desorden, porque su mera existencia subvierte los límites que determinan lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico e incluso moral — de hecho, Michel Foucault ya señaló en *Les anormaux* que “el monstruo es el que combina lo prohibido y lo imposible” (1999: 51). Sin embargo, tal y como afirma David Roas (2019), existen muchas obras en la ficción posmoderna “que banalizan y/o domesticar al monstruo, despojándolo de su excepcionalidad (*Crepúsculo* sería un ejemplo paradigmático)”, lo que provoca un curioso fenómeno tras el que se oculta una visión inevitablemente conservadora del mundo:

Dotarlo [al monstruo] de esa normalidad supone incorporarlo a la realidad, convertirlo en un posible más del mundo y, con ello, extirparle su original naturaleza imposible, situarlo dentro de la norma. Despojarlo de su monstruosidad. Lo que también le despoja de su fantasmaticidad. (Roas, 2019)

22 Otro buen ejemplo de esa perspectiva es el análisis que propone Skal (1993) de los monstruos explotados por la productora cinematográfica Universal como expresión metafórica de los miedos y ansiedades surgidos en el contexto de la Gran Depresión estadounidense. Ver David J. Skal (1993), *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, Nueva York, Norton.

Por el contrario, Edward viene a ser para Burton un resumen de lo que él entiende por monstruo de la Literatura Gótica, un cúmulo de referencias intertextuales filtradas por la personal mirada del director, quien convierte al terrible monstruo de la tradición cinematográfica en una víctima de la intolerancia, la incompreensión y la hipocresía humanas. De hecho, Edward es descrito por diferentes autores como “el príncipe hermoso recluido en un cuerpo atroz, una criatura de cuento mágico que, perdida en un infierno kitsch, se ve obligado a cumplir un papel puramente funcional” (Costa, 1991: 29), “cuya intervención estética en una comunidad cerrada y conservadora supone su exilio eterno” (Balló y Pérez, 1997: 64) en el microcosmos que es la mansión abandonada, único reducto para un ser al que no dan la posibilidad de pertenecer en la sociedad de los ‘normales’. La historia de *Eduardo Manostijeras* es, por lo tanto, la crónica de un fracaso colectivo, de una colectividad que parece moderna en la superficie, pero que, en realidad, necesita expresar su rechazo hacia un ser distinto, y de su incapacidad de encontrar la bondad oculta tras una apariencia física extraña o monstruosa, según su percepción.

3. EDWARD, UN ARTISTA ETERNAMENTE INCOMPRENDIDO

A lo largo de las secciones precedentes se ha ido demostrando que *Eduardo Manostijeras* es una película inscrita en el género gótico más allá de su estética, porque en ella se dan las citadas características de discurso. Así pues, la película despliega, por ejemplo, imágenes y elementos de puesta en escena que responden al subjetivismo extremo del personaje, y que apelan, por tanto, al enorme poder simbólico de la composición del plano entendido como forma alegórica y a la asociación de esta con el estado mental del personaje.

De este modo, una de las cosas que Edward lleva al barrio residencial (la más importante sin duda), es su imaginación, puesto que él, cual artista plástico, sabe sacar formas de donde nadie habría intuido. Como un rápido escultor, cincela hielo y setos, creando imágenes que mezclan animales reales e imaginarios, criaturas inofensivas y monstruos, corta el pelo de innovadoras maneras... En resumen, él introduce creatividad e innovación allí donde solo había rutina. No obstante, una vez que a los vecinos deja de interesarles la poesía y la magia que Edward había comenzado a incorporar en su vida cotidiana, este, en su desesperación, sembrará el caos, destruyendo parte de lo que había creado (1:19:21). El joven artista, sin embargo, seguirá presente en la comunidad que lo repudió a través de la nieve desprendida al tallar sus estatuas de hielo, ante la “imposibilidad de hacer comprender a un mundo ciego la existencia de la grandeza” (Costa, 1991: 29), argumento base de toda la película. En ese sentido, la posición de Edward en el vecindario refleja lo que María Luisa Rosenblat expone – originalmente, en referencia al autor gótico Edgar Allan Poe²³ – como:

23 Para un análisis más profundo, ver María Luisa Rosenblat Rosenblat (1997), *Lo fantástico y detectivesco. Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe*, Caracas, Equinoccio.

la situación conflictiva del artista frente a la época que le tocó vivir (...) Es el caso del artista no integrado a su circunstancia y alienado frente a una sociedad industrial y materialista, opuesta a sus valores espirituales y estéticos (...) víctima[s] de un doble impulso: el deseo de vivir y conservar la individualidad y el anhelo de integración que los conduce a la autodestrucción. (en Sánchez Navarro, 2000: 46)

El hecho de que Edward sea un personaje juzgado, incomprendido e inadaptado es también una metáfora de una sociedad carente de sensibilidad hacia los individuos que se salen de los patrones convencionales, lo que lo convierte a su vez en un trasunto del artista romántico, a quien Tobin Siebers en su ensayo *Lo fantástico romántico* define como:

el transmisor de la locura y la inspiración macabra, colocándose deliberadamente en los márgenes de la sociedad y actuando frenéticamente entre la multitud y la soledad. (en Sánchez Navarro, 2000: 46)

Edward no tarda en experimentar una profunda decepción en su nuevo entorno cuando la lógica de sus pensamientos y acciones es rechazada por la sociedad —es muy significativo el plano en el que accidentalmente se corta mientras se mira al espejo: representa que, pese a sus buenas intenciones, no hará sino dañarse a sí mismo (0:20:36). En efecto, tras muchos años encerrado en soledad, aislado de otros seres durante décadas, tiene la oportunidad de experimentar en primera persona que en el mundo real, aparte de la belleza y el amor, también abundan la maldad, el engaño y la explotación de unos por parte de otros. Es entonces cuando el relato de *Eduardo Manostijeras* se acerca todavía más al discurso de la Literatura Gótica que al cuento de hadas.



Figura 4. En la escena final, vemos a Edward esculpir sus estatuas de hielo desde lo alto de la mansión abandonada, donde habitará para siempre.

En la relación del humano con el monstruo se mezcla, por tanto, la fascinación y el miedo, la atracción y la repulsión, ya que, según Cohen: “Desconfiamos y aborrecemos al monstruo al mismo tiempo que envidiamos su libertad y, tal vez, su

sublime desesperación” (1996: 17). El monstruo fantástico encarna perfectamente esa dimensión transgresora: no solo sirve, como hemos visto, para representar y proyectar nuestros miedos, sino también como vía para problematizar nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos —lo que, evidentemente, genera otra forma de miedo. Más allá del peligro que suelen implicar para la integridad física de los humanos que se topen con ellos, o de su aspecto más o menos repulsivo, el monstruo fantástico supone siempre una amenaza para nuestro conocimiento —tanto de la realidad como de nosotros mismos. Así lo advierte Noël Carroll en el ensayo fundamental *Philosophy of Horror*:

Los monstruos son antinaturales en relación con un esquema conceptual cultural de la naturaleza. No encajan en el esquema; lo violan. Así, los monstruos no solo son físicamente amenazadores; también lo son cognitivamente. Amenazan el conocimiento común. (2005: 86)

De manera similar, en el mundo real, el miedo a lo diferente, confesado o no, puede llevar a muchas personas a sentir una actitud de rechazo porque la mera presencia de lo distinto les obliga a replantearse su propia condición, enfrentándolos a defectos y supuestas virtudes. Surge entonces el temor de ser, ellos mismos, rechazados. A este respecto, José Hilario Rodríguez, en su ensayo sobre la filmografía burtoniana, argumenta que:

Si a los seres deformes se les mantiene en los márgenes, es porque con su presencia amenazan la pureza de ciertas ideas (...) Mezclarse con ellos supone demasiados riesgos, de contaminación, de caos. Quizás las películas de Burton se mantienen también en los márgenes porque la gente teme perder con ellas las escasas certezas que tenían hasta ese momento. (2006: 30)

En principio, parece que la única opción para quienes son diferentes es la misma a la que se ve abocado Edward: la soledad y el asilamiento. No obstante, el final de su historia, tal y como lo cuentan en la película, no es trágico ni feliz ‘per se’: es solo la reacción de este contra lo establecido en la sociedad, porque reaccionar no siempre implica violencia. Otra forma de reaccionar contra algo es, de hecho, seguir siendo uno mismo, a pesar de las adversidades.

4. CONCLUSIÓN

A raíz de este análisis, podemos concluir que *Eduardo Manostijeras* es una película cargada de contenido sensorial, narrativo y actoral, donde varias de las ideas y elementos presentados por primera vez en *Frankenstein* evolucionaron para adaptarse a una audiencia y contexto diferentes a modo de trasunto del propio director, Tim Burton, así como para hacer un comentario crítico sobre diferentes aspectos de la sociedad contemporánea. No solo eso, sino que el film también refleja la fascinación que siente Burton por el monstruo o criatura extraña con alma y corazón, lo que lo sitúa

directamente en la tradición de los artistas góticos-románticos, quienes privilegiaban el sentimiento sobre la razón. Así como hicieron los autores y autoras de la Literatura Gótica en sus obras, él también otorga al monstruo o criatura un estatus más humano que aquellos personajes aparentemente normales en un intento de reivindicar la humanidad de los marginados e incomprensidos por la sociedad, en este caso, contemporánea. De hecho, en *Eduardo Manostijeras*, al igual que en *Frankenstein*, no solo hay negación y rechazo al diferente por parte de las comunidades donde habitan respectivamente —lo que conduce a su alienación y huida final— sino que ambos textos sugieren que la sociedad no es sino el verdadero monstruo de la historia.

Además, en *Eduardo Manostijeras* se hacen presentes los rasgos y elementos que el espectador buscará a partir de entonces en el cine de Burton, especialmente la dicotomía entre géneros que el autor gusta combinar, como son la fantasía y el terror, y el gusto obsesivo por lo siniestro y emotivo. A raíz de este análisis, también podemos concluir que Burton construye sus películas de una forma en la que cuesta definir cuál es la fantasía y cuál la realidad, sumergiendo al espectador en un universo alternativo, en ocasiones aparentemente irreal, de personajes incomprensidos o marginados pero siempre insólitos, y relatos emotivos. Las suyas son, en definitiva, películas que cuestionan las más arraigadas nociones de belleza y normalidad, que nos hacen reformular conceptos y formas de ver y pensar.

Es necesario recordar, no obstante, que a pesar de basarse indiscutiblemente en el universo de los cuentos, las leyendas y los mitos góticos, así como en el cine de terror clásico, la cinematografía de Burton ha desarrollado un discurso propio inconfundible que ha sido una fuerte influencia en la cultura popular, hasta el punto de utilizar el adjetivo ‘burtoniano’ para describir algo estéticamente parecido a su obra artística. En el centro de su labor creativa, no solo cinematográfica sino personal, se alza la necesidad de reflejar —a través de símbolos y atmósferas visuales que mezclan color y oscuridad, junto con altas dosis de ironía y humor negro— diferentes problemáticas y aspectos negativos de la condición humana, demostrando ser un artista deudor a la vez que innovador en la tradición gótica.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, M. (2007): “Narrative Structure, Liminality, Self-Similarity. The Case of Gothic Fiction”, en *Gothic Horror: A Guide for Students and Readers*, Basingstoke, Palgrave Macmillan: 226-247.
- Baecque, A. de (1995): “D’entre les morts: les cadavres vivants du jeune cinéma américain”, *Les Cahiers de la Villa Gillet*, Paris, Circé.
- Baecque, A. de (2005): “Les corps des écrans”, *Histoire du corps: volumen III*, Paris, Seuil.
- Baecque, A. de ([2010] 2011). *Tim Burton*, Paris, Cahiers du cinéma Sarl.
- Balló, J. y Pérez, X. (1997): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama.
- Bann, S. (1994): *Frankenstein, Creation and Monstrosity*, London, Reaktion.

- Barthes, R. ([1966] 1972): *Crítica y verdad*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Bassa, J. y Freixas, R. (1993): *El cine de ciencia ficción: una aproximación*, Barcelona, Paidós, 66-79.
- Bellemin-Noël, J. (1971): "Des formes fantastiques aux temes fantasmatiques", *Littérature*, 2, 103-117. <https://doi.org/10.3406/litt.1971.2515>
- Bernoussi, M. (2004): *Le Roman noir dans le seconde moitié du XVIII siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle.
- Bourguignon, T. (1991): "Edward l'ermite", *Positif*, 364.
- Burton, T. ([1990] 2001): *Edward Scissorhands*, USA, Twentieth Century Fox Home Video.
- Calleja, S. (2002): "Los otros. Desdichados monstruos", *Reseña*, 336.
- Carroll, N. (1982): "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (And Beyond)", *October*, 20, 51-81.
- Carroll, N. (2005) [1990]: *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*, London, Routledge.
- Clark, T., Royle, N. et al. (2001): "Explanations, Applications and Orientations", *Monstrism (Issue of Experimental Criticism)*, en *Oxford Literary Review*, 23, 5-31.
- Cohen, J. J. (1996): *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis, U of Minnesota Press.
- Costa, J. (1991): "Eduardo Manostijeras. Avon llama a las puertas del cielo", *Dirigido por...*, 190, 26-29.
- Cranston, M. (1994): *The Romantic Movement*, New Jersey, Blackwell.
- Erle, S. y Hendry, H. (2020): "Monsters: Interdisciplinary Explorations In Monstrosity", en *Humanities & Social Sciences Communication*, <https://www.nature.com/articles/s41599-020-0428-1> (Consultado en junio de 2023).
- Escuder, P. E. (2008) "Tim Burton y el expresionismo", en *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, <https://biblus.us.es/fama2/com/frame/frame3/estudios/1.1.pdf> (Consultado en mayo de 2023).
- Fabre, J. (1992): *Le Miroir de société, essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti.
- Fecé, J. L. (1991): "El monstre i la senyora Avon", Barcelona, *Diari de Barcelona*.
- Foucault, M. (1999): *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*. París, Seuil/Gallimard.
- Halberstam, J. (1995): *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, Duke University Press.
- Herederó, C. F. (1991): "Entrevista a Tim Burton", *Dirigido por*, 190.
- Hilario Rodríguez, J. (2006): *Tim Burton*, Madrid, Ediciones JC.
- Hock-Soon Ng, A. (2004): *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives. Theory, Psychoanalysis, Postmodernism*, Nueva York, Palgrave MacMillan.
- Jensen, K. B. y Jankowski, N. W. (1993): *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*, Barcelona, Bosch.
- Jordan, M. E. (1998): *La narrativa fantástica*, Madrid, Iberoamericana.
- Kracauer, S. (1989): *Teoría del cine, la redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós.
- Lemercier, S. (2002): *Les Plaisirs de la peur: esthétique gthique et fantastique dans le roman noir*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle.
- Losilla, C. (1993): *El cine de terror. Una introducción*, Barcelona, Paidós.

- Losilla, C. (2003): *La invención de Hollywood. O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*, Barcelona, Paidós.
- Lowe, S. (2005): "Frankenstein: A Mix of the Gothic and the Romantic", <https://loweperson.tripod.com/literaryanalysis/frankenstein.htm> (Consultado en mayo de 2023).
- Marcos Arza, M. (2004): *Tim Burton*, Madrid, Cátedra.
- Paniego Lozano, J. (2004): *Eduardo Manostijeras*, Barcelona, Libros Dirigido.
- Pisanty, V. (1995): *Cómo se lee un cuento popular*, Barcelona, Paidós.
- Prieto, B. (2022): "Tim Burton y Álex De la Iglesia, cara a cara: "Mi niñez fue la típica, por eso me atraían los monstruos"", *El Español*, https://www.lespanol.com/series/cine/20221001/tim-burton-alex-iglesia-cara-atraian-monstruos/707179468_0.html (Consultado en mayo de 2023).
- Radcliffe, A. (1826): "On the Supernatural in Poetry", *New Monthly Magazine and Literary Journal*, 16, 145-152.
- Roas, D. (2019): "The Postmodern Fantastic Monster: Between Anomaly and Domesticatio", *Revista de Literatura*, 81: 161, 29-56. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.002>
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Salisbury, M. ([1995] 2006): *Burton on Burton*, Londres, Faber & Faber.
- Sánchez Navarro, J. (2000): *Tim Burton. Cuentos en Sombras*, Barcelona, Glenat.
- Sedgwick, E. K. (1986): *The Coherence of Gothic Conventions*, London, Routledge.
- Shelley, M. ([1818] 1993): *Frankenstein. Or, the Modern Prometheus*, Ware, Wordsworth Editions.
- Skal, D. J. (1993): *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, Nueva York, Norton.
- Smith, A. (2016): *The Cambridge Companion to 'Frankenstein'*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Spencer, J. (1989): *The Rise of Woman Novelists: From Aphra Behn to Jane Austen*, New York, Blackwell.
- Sutton, C. (2017): "El cine de Tim Burton, un cine de culto", *El espectador imaginario*, https://www.lespectadorimaginario.com/el-cine-de-tim-burton-un-cine-de-culto/#_ftnref3 (Consultado en mayo de 2023).