

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS
POLÍTICAS Y SOCIALES

EL ESTILO DE TIM BURTON EN
EL CINE MUSICAL

Por: Diego Alejandro Cerezo Jiménez

Asesora: Profesora Ana Luisa Cruz Estrada



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción.....	4
Capítulo 1	8
Los géneros cinematográficos.....	8
1.1 Definición	8
1.2 Clasificación de los géneros cinematográficos.....	9
1.2.1 Géneros canónicos.....	10
1.2.2 Géneros Híbridos.....	11
1.2.3 Intergéneros o Ciclos intergenéricos	11
1.3 Géneros Mayores.....	12
1.3.1 Drama	12
1.3.2 <i>Western</i>	13
1.3.3 Comedia.....	14
1.3.4 Terror.....	15
1.3.5 Fantástico o ciencia ficción	16
1.3.6 Aventuras o acción	17
1.3.7 Criminal.....	18
1.3.8 Musical	18
Capítulo 2	20
Cine musical	20
2.1 Historia del cine musical	20
2.2 Disney.....	28
Capítulo 3	34
Tim Burton	34
3.1 Biografía.....	34
3.2 Filmografía	38
3.2.1 Vincent (Tim Burton, 1982).....	38
3.2.2 Hansel y Gretel (Tim Burton, 1982).....	40
3.2.3 Frankenweenie (Tim Burton, 1984)	40
3.2.4 Aladino y la lámpara maravillosa (Aladdin And His Wonderful Lamp. Tim Burton, 1984).....	42
3.2.5 La gran aventura de Pee Wee (Pee Wee's Big Adventure. Tim Burton, 1985)	42
3.2.6 El jarro (The jar. Tim Burton, 1985)	44
3.2.7 Perro de Familia (Family Dog. Brad Bird, 1985).....	44
3.2.8 Beetlejuice. El Súper fantasma (<i>Beetlejuice. Tim Burton, 1988</i>).....	45
3.2.9 Batman (Tim Burton, 1989)	46
3.2.10 El joven manos de tijera (Edward Scissorhands. Tim Burton, 1990).....	48

3.2.11 Batman regresa (Batman returns. Tim Burton, 1992)	51
3.2.12 El extraño mundo de Jack (Tim Burton's The Nightmare before Christmas. Henry Selick, 1993)	52
3.2.13 Ed Wood (Tim Burton, 1994).....	53
3.2.14 Marcianos al ataque (Mars Attacks! Tim Burton, 1996).....	55
3.2.15 La leyenda del Jinete sin cabeza (<i>Sleepy Hollow. Tim Burton, 1999</i>).....	55
3.2.16 El planeta de los Simios (<i>Planet of the Apes, 2001</i>).....	56
3.2.17 El gran pez (Big fish. Tim Burton, 2003).....	58
3.2.18 Charlie y la Fábrica de Chocolate (Charlie and the chocolate factory. Tim Burton, 2005).....	59
3.2.19 El Cadáver de la Novia (Tim Burton's <i>Corpse Bride. Tim Burton, 2005</i>)..	61
3.2.20 Sweeney Todd: El Barbero Demoníaco de la Calle Fleet (Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street. Tim Burton, 2007).....	62
Capítulo 4	65
Análisis de películas	65
4.1 El Extraño Mundo de Jack (Tim Burton's The Nightmare before Christmas, 1993).....	65
4.1.1 Análisis de la imagen.....	65
4.1.2 Análisis de personajes.	74
4.1.3 Análisis de música.	79
4.1.4 Análisis y descripción narrativa.	81
4.2 Sweeney Todd: El barbero demoníaco de la calle Fleet (<i>Sweeney Todd: The demon barber of Fleet Street, 2007</i>).....	86
4.2.1 Fusión de géneros: el <i>gore</i> y el musical.	86
4.2.2 Análisis de la imagen.....	90
4.2.3 Análisis de la música.	97
4.2.4 Análisis y descripción narrativa.	100
Conclusiones.....	109
Anexo	114
9 (9. Shane Acker, 2009)	114
Alicia en el País de las Maravillas (Alice in Wonderland. Tim Burton, 2010).....	115
Justificación del trabajo	116
Listado de Películas	118
Listado de programas de televisión	141
Bibliografía.....	144
Sitios en la Red.....	145

Introducción

En la cinematografía, se han distinguido diversos géneros que son utilizados para clasificar a las películas de acuerdo a sus características estéticas y narrativas. Es así, que tenemos filmes que pueden ser clasificados como musicales, *western*, horror, etcétera por los elementos que contienen y que son propios de cada género.

Tomando en cuenta que en la actualidad la fusión de géneros en un mismo filme es muy común, pero que no por esa mezcla se pierde o se puede confundir el género, por decirlo de algún modo, “principal” de cada filme, se demostrará que Burton ha revolucionado el cine musical.

Como uno de los medios de comunicación masiva con mayor crecimiento e inversión en la actualidad, el cine debe ser entendido y estudiado no sólo en sus conceptos básicos, fundamentales y clásicos, sino que también otorgándole la importancia debido a las formas contemporáneas de la cinematografía mundial. Enfocado a los estudios en producción audiovisual, resulta preciso un análisis dedicado a la narrativa, imagen y obra de uno de los directores cinematográficos más reconocidos de los últimos años, gracias a su trabajo y a sus innovaciones vanguardistas en el campo visual, narrativo y ahora sonoro, Tim Burton.

Es precisamente por este aspecto vanguardista del director californiano, que para este trabajo se requiere tomar a Tim Burton y a su obra cinematográfica musical como objeto de estudio y análisis por representar y presentar una de las formas más innovadoras y propositivas del cine contemporáneo hollywoodense. Esto impide hablar del cine musical clásico y del de Tim Burton conforme a los mismos parámetros y compararlos con base en los cánones establecidos para el cine musical de los años treinta y hasta antes de las obras *Tim Burton's Nightmare before Christmas* (Henry Selick, 1994) y *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (Tim Burton, 2007), del cineasta.

De aquí, que para este trabajo se considere relevante hacer distinción entre el estilo en el cine musical de Tim Burton y el cine musical clásico, (mismo caso con el cine de terror hollywoodense que no se puede comparar bajo los mismos parámetros contra al cine de terror oriental, por mencionar otro ejemplo), ya que, como se demostrará, tienen muchas diferencias a pesar de que utilizan elementos compartidos y un género cinematográfico en común, el musical.

Elemento trascendente, es el estilo mismo del cineasta, ya que hace posible esta distinción entre el género musical y su particular visión en sus películas del género: *El extraño mundo de Jack* (*Tim Burton's Nightmare before Christmas. Henry Selick, 1993*), *El cadáver de la novia* (*The corpse Bride. Tim Burton, 2005*), *Charlie y la fábrica de chocolate* (*Charlie and the chocolate factory. Tim Burton, 2005*) y *Sweeney Todd: El Barbero demoníaco de la calle Fleet* (*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*).

Principalmente, la última ha consolidado el estilo del autor, mismo que no sólo está presente en algunos de sus filmes musicales, sino que, también, se pueden apreciar en la mayor parte de la filmografía del autor: *El hombre manos de tijera* (*Edward Scissorhands. Tim Burton, 1990*), *Batman* (*Tim Burton. 1989*), *La Leyenda del Jinete sin Cabeza* (*Sleepy Hollow. Tim Burton, 1996*), *Beetlejuice. El súper fantasma* (*Beetlejuice. Tim Burton, 1988*), por mencionar algunas.

Resulta fundamental conocer el por qué se considera el cine musical de Burton como un estilo de cine apartado del género musical como se ha concebido en la filmografía hasta antes de los filmes del cineasta. Para esto, es importante conocer las características que hacen tan especial su trabajo.

Estos elementos característicos de Tim Burton están presentes desde sus primeros trabajos (*Vincent. Tim Burton, 1982. Cortometraje animado*) y los ha explotado con su particular visión y habilidad para crear personajes, atmósferas, historias, escenarios y, en los filmes a analizar, con su estilo para

adaptarse a la letra y música creadas por Danny Elfman, exceptuando los cintas de *Ed Wood* (Tim Burton. 1994) y *Sweeney Todd*; esta última, con música y letra del musical de teatro que fue adaptado para la pantalla grande.

El siguiente trabajo, tiene como objetivo demostrar que dos tipos de cine, en sus fundamentos básicos, totalmente distintos pueden ser fusionados para dar vida a un estilo vanguardista, innovador y diferente a lo que se ha visto en el ámbito cinematográfico del género analizado.

El cine musical y el cine *gore* han sido explotados y reinventados por Tim Burton por lo que es preciso hacer hincapié en cómo es que este director cinematográfico logró en su última entrega, *Sweeney Todd*, innovar de tal forma los géneros que ahora se tiene que hablar de sus producciones al margen de dos géneros en teoría tan distantes como el meloso y alegre cine musical hollywoodense y el violento y sangriento cine *gore*.

Es importante mencionar, que dada la actualidad del trabajo de Tim Burton con el cine musical, y que es un realizador en activo, resulta difícil encontrar análisis o trabajos hechos sobre este estilo en particular, por ello, es necesario hacer aportaciones para explicar y analizar los últimos trabajos, la evolución y las características que hacen, hasta ahora, único el trabajo de Tim Burton.

Además, cabe destacar que los trabajos en animación de Burton también tienen características fundamentales que los diferencian de los clásicos musicales de Disney; principalmente, y lo más notorio es, el tipo de animación que Burton ha utilizado en sus filmes, *stop-motion* a diferencia de la animación con base en dibujos animados que usaba Disney en sus musicales.

El presente trabajo hará un análisis referente a filmes destacados correspondientes al género musical y, específicamente, acorde a los objetivos de este texto, a dos filmes musicales del director y productor hollywoodense

Tim Burton. Lo anterior, con la finalidad de exponer y demostrar el estilo particular y único del director californiano en la realización de sus filmes de dicho género cinematográfico.

Para fines de este trabajo de investigación, se realizarán análisis de imagen, narración y personajes, así como comparaciones de entre películas musicales representativas del género como *La Sirenita* (*The Little Mermaid*. Ron Clements y John Musker, 1989), *La Bella y la Bestia* (*Beauty and the Beast*. Kirk Wise y Gary Trousdale, 1991), *Siete novias para siete hermanos* (*Seven brides for seven brothers*. Stanley Donen, 1954), *El Fantasma de la Ópera* (*The Phantom of the opera*. Joel Schumacher, 2004) con las dos cintas musicales de Tim Burton mencionadas anteriormente.

De igual forma, se expondrá tanto la biografía como la filmografía de Burton, para entender las influencias que han llevado al cineasta a consolidar su característico estilo de hacer cine, y para comprender su gusto por el tipo de cine que ha hecho y sigue haciendo, dando así sentido al análisis del estilo cinematográfico de Tim Burton, que arrojará los constantes, dentro de los aspectos a analizar, contenidas en las dos obras musicales analizadas en este trabajo: *El Extraño Mundo de Jack* y *Sweeney Todd: El Barbero Demoníaco de la calle Fleet*.

Capítulo 1

Los géneros cinematográficos

1.1 Definición

El cine ha evolucionado rápidamente en sus poco más de cien años de vida. En comparación con otras de las artes, el cine ha experimentado un avance que va a partir de sus neófitos experimentos en las primeras producciones, hasta las tecnologías avanzadas con las que se filma cien años después de su primera aparición.

Dentro de la teoría cinematográfica que ha acompañado este desarrollo, se encuentran los catalogados géneros cinematográficos, los cuales sirven como una guía cultural que da una línea previa de conocimiento y características que el filme ofrece al espectador.

Es hasta la década de los cuarenta, cuando se adopta el término de géneros cinematográficos, el cual sirve para clasificar las películas de acuerdo a las expectativas que cada una por sí misma crea y las emociones que causa en el espectador. *“El género es una guía para el comportamiento del público... o para el reconocimiento de temas, espacios, íconos, situaciones, objetos, acciones, que el espectador espera encontrar en las películas”*.¹

Un género cinematográfico ha de existir hasta que se perciban determinados elementos, ya sean temáticos o formales, que son compartidos y utilizan en común un considerable número de cintas, las cuales serán catalogadas dentro de este género cinematográfico. *“Las películas se agrupan en un género porque responden a un mismo patrón o estructura, tienen un <aire de familia>”*.²

¹ José Luis, Sánchez Noriega. Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión. Pág. 98

² *Ibídem.*

De esta manera, es que se han clasificado los géneros cinematográficos de tantas formas que resulta una tarea en demasía complicada establecer una clasificación genérica globalmente aceptada. Clasificaciones de acuerdo al formato utilizado para las producciones, al estilo narrativo, al usuario al que se dirige la cinta, clasificaciones híbridas, entre otras, arrojan una cantidad enorme de clasificaciones que hacen prácticamente imposible catalogar una cinta en sólo un rubro genérico.

1.2 Clasificación de los géneros cinematográficos.

Cabe destacar, que los géneros cinematográficos, en su mayoría, han sido adaptados ya sea de la literatura (terror, drama) o del teatro (musical), de donde tienen su origen respectivamente, hacia la pantalla grande; no obstante, el cine también dio pie a la creación de un género propio (el *western*), y dadas las posibilidades que ofrece la pantalla grande, el cine dotó de características únicas, que ni la literatura ni el teatro podían aportar, a cada uno de los géneros cinematográficos, como tipos de encuadres, escenarios, fluidez narrativa, etc.

La evolución de los géneros cinematográficos, las nuevas tecnologías y corrientes cinematográficas, han hecho que éstos sufran transformaciones y sin perder los lineamientos con los que fueron concebidos, se mezclen entre sí y den vida a nuevos subgéneros cinematográficos (géneros híbridos o intergéneros, según Sánchez Noriega). Por ejemplo, el cine *gore*, que interesa para fines de este trabajo, nace a raíz del cine de terror, pero con características propias que lo diferencian del cine que le dio vida.

Es así, que hay una innumerable lista de clasificación para las películas, de entre los géneros y los subgéneros cinematográficos, así como por la fusión de los mismos que parece imposible catalogar una cinta dentro de un sólo apartado de clasificación, por lo que la tipología de los géneros cinematográficos consiste en tres bloques:

- Géneros canónicos

- Géneros híbridos
- Intergéneros o ciclos intergenéricos.³

1.2.1 Géneros canónicos

Son los llamados géneros mayores, dentro de cada uno de éstos se encuentran los subgéneros o las especializaciones de cada uno, los cuales son importantes en medida que ayudan a dar una descripción más detallada acerca de las características de las películas que son clasificadas dentro de cada uno de los géneros mayores.

Como ya se dijo anteriormente, los géneros se clasifican de acuerdo a las expectativas y emociones que crean en el espectador, pero existen además otros cánones para su clasificación como la temática, la ambientación y la ubicación espacio-temporal; estos elementos son los que comparten principalmente los subgéneros o especializaciones de los géneros mayores.

Por ejemplo, en *Los piratas del Caribe (The Pirates of the Caribbean: The curse of the black pearl. Gore Verbinsky, 2003)* se comparte el espacio temporal, con el género histórico, por tratar del tiempo en que navegaban los piratas; con la comedia, por el humor que maneja la cinta en su temática; es un drama, puesto que se desarrolla una historia amorosa alrededor de la línea temática; además, es una cinta de acción y aventuras.

Entonces, los subgéneros cinematográficos son solamente variantes de los géneros mayores o canónicos que, en muchas ocasiones, dependen de los temas que estén de moda o de los que un autor o una casa productora estén imponiendo a los espectadores. Por ejemplo, en los años 30 cuando el cine musical sólo trataba historias de éxito y amor para hacer olvidar un poco la crisis mundial que si vivió con la Gran Depresión en el año 1929.

Los géneros canónicos o géneros mayores son:

³Ibíd. Pág. 99

- Drama o melodrama
- *Western*
- Comedia
- Musical
- Terror
- Fantástico o ciencia ficción
- Aventuras o acción
- Criminal

1.2.2 Géneros Híbridos

“Son aquellos formados por un catálogo de películas claramente identificable, cuyas obras participan simultáneamente de más de uno de los géneros canónicos... son especializaciones que han adquirido el suficiente desarrollo y entidad como para independizarse de los géneros originarios.”⁴

Muchos de los subgéneros son híbridos y, de hecho, las especializaciones nacen de la hibridación de géneros; es así, que encontramos que el género fantástico tiene características en común con la ciencia ficción o el terror, o que el cine musical se fusione con la comedia o con el melodrama (comedia musical).

1.2.3 Intergéneros o Ciclos intergenéricos

“Están formados por catálogos de películas con identidad propia, pero que puedan pertenecer indistintamente a uno o más de los géneros canónicos; así una película erótica puede ser un drama, comedia o de terror. Se diferencian de los géneros híbridos en cuanto el rasgo principal de su identidad no tiene su origen en uno de los géneros y, por el contrario, viene dado por una temática (cine de mujeres) o una estructura (películas de carretera).”⁵

⁴ *Ibíd.*

⁵ *Ibíd.*

1.3 Géneros Mayores

1.3.1 Drama

El drama es un género en el que se abordan los conflictos personales y/o sociales de una forma realista. Este género es una visión de los problemas de la vida real desde un punto de vista de la ficción, es decir, que con historias creadas, ficticias, se abordan temáticas con las que los espectadores se identifican, ya que aborda los tópicos comunes de la vida y experiencia personal y social.

“Dentro del drama se encuadran las historias que tratan las cuestiones decisivas en la vida, como el amor, los celos, el desamor, la necesidad de cariño, la experiencia de paternidad o maternidad, el dolor, la experiencia sexual, la enfermedad, la muerte, la supervivencia, la amenaza a la vida, el deseo de justicia, la lucha por los ideales, etc.”⁶

Conforme a las películas dramáticas, cuando la historia se aborda desde una perspectiva amable y con ligereza se habla de una comedia dramática, la cual representa una variante del género mayor del drama. Por otro lado, cuando se enfoca en la resignación e impotencia de los personajes que hacen frente a cierto conflicto se trata de una tragedia.

El melodrama aparece como la principal especialización del género dramático (o melodramático como también se le conoce, aunque es importante hacer notar la diferencia entre ambos). El melodrama tiene su origen en las formas musicales escénicas (melodrama = drama con música). Se identifica por exagerar los aspectos de la vida común que se mencionaron anteriormente, y los personajes quedan limitados a ser buenos o malos.

Un claro ejemplo de melodrama, aunque fuera de la cinematografía, es el melodrama televisivo latinoamericano, en el que se abordan historias de mujeres enamoradas de un “imposible” por la diferencia de clases sociales; de

⁶ Ibíd. Pág. 138

mujeres que sufren por diferentes circunstancias de la vida, pero que, al final, encontrarán algún tipo de recompensa a su sufrimiento, que generalmente es el amor de su “príncipe azul”. Por incontables historias de este tipo, tanto en cine como en la televisión, el melodrama se ha ligado con el intergénero llamado cine de mujeres, debido al protagonismo que tienen las mismas dentro de estas historias.

Como afirma Bordwell: *“Se puede plantear que todo el cine clásico de Hollywood es melodramático, en la medida en que pone en escena conflictos entre el bien y el mal; o que combina una historia amorosa con el desarrollo de un conflicto”*.⁷

1.3.2 Western

El *western* es considerado el género cinematográfico por excelencia, debido a que no se adaptó del teatro, de la literatura o de la música, es decir, este género nació dentro del cine. Establece las leyes de la narración en la cinematografía, la forma del arte cinematográfico, por lo que es el género fundamental en el contexto del cine clásico y, principalmente, del cine estadounidense, lugar donde surge.

*“Es más identificable por su iconografía que por su estilo, forma artística o temática. Si el espacio es el Oeste con sus pueblos-calle llenos de polvo o barro, el saloon, los caballos, los vaqueros y pistoleros con chaleco de piel, espuelas y revólveres a la cintura...; si el territorio son valles disputados, desiertos y montañas peligrosas o accidentes que señalan la frontera; si los conflictos surgen a partir de la conquista de la tierra, el robo de ganado, un forastero de pasado dudoso, la amenaza de cualquier tribu india... no hay duda de que estamos ante un Western.”*⁸

Este género alcanza su plenitud a finales de los años treinta y mediados de los años cincuenta, en esta época de oro los *western* nos narran las epopeyas de

⁷ *Ibíd.* Pág. 138-139

⁸ *Ibíd.* Pág. 145-146

los colonos y muestran como héroes a los personajes con patriotismo y espíritu comunitario, con lo que era identificable con los estatutos de la nación norteamericana, por consiguiente, con los espectadores.

1.3.3 Comedia

La comedia se caracteriza por tratar de provocar humor en sus espectadores, de arrancar carcajadas por medio de *gags*⁹ y episodios de humor ya sea absurdo, elemental o exagerado.

Generalmente, estas cintas no contienen una estructura narrativa profunda o una línea temática bien construida o muy compleja; de la misma forma carece, en general, de una construcción de personajes delineada a su evolución dentro de los filmes. La ausencia de estos elementos es entendible por la intención real del género, hacer reír, por lo que no trata de profundizar o especializarse en otro aspecto que no sea ese.

“La comedia acredita en el cine una cualidad satírica, bromista, burlesca, con una propensión más o menos marcada hacia el reflejo grotesco de las costumbres sociales. De hecho, la comedia proyecta el despropósito de ciertas convenciones, y en esta línea se fomenta en ella una línea carnavalesca, que logra una comicidad por medio de una interrupción del orden establecido, poniendo al revés las normas y desintegrando los criterios de urbanidad para, al final del espectáculo, restituir el orden que antes fue alterado. Pese a recurrir con frecuencia a los estereotipos, la comedia cinematográfica incide en la singularidad psicológica de sus personajes, con frecuencia derrotados por un cúmulo de situaciones que, por azar, logran superar... también el cine de comedia asume diversas tendencias, como la farsa, el vodevil, el sainete y la comedia sentimental, que adapta a las convenciones del lenguaje filmico.”¹⁰

⁹ El *gag* es un elemento cómico de duración reducida que se basa en un chiste para crear situaciones cómicas en la pantalla.

¹⁰ <http://www.iris.cnice.mecd.es/> Fecha de consulta: Septiembre 2009

1.3.4 Terror

Las películas propias del género de terror tienen la intención fundamental de causar miedo, terror, angustia y el sobresalto del espectador. El objetivo de estas cintas se basa, generalmente, en la utilización de personajes humanos física o psicológicamente dañados, animales, monstruos de la literatura terrorífica, etc.

“Como su nombre lo indica, el género de terror o de horror engloba todas aquellas producciones cinematográficas cuya finalidad es formular dramas efectistas, truculentos o misteriosos, capaces de inducir sensaciones de inquietud, temor y sobresalto en el espectador. De acuerdo con las normas fijadas en la literatura por la novela gótica, este tipo de argumentos suelen recurrir a ingredientes siniestros y morbosos, siguiendo una galería de arquetipos que vienen a simbolizar, en diverso grado, el abanico de sensaciones que se abre entre la muerte y el dolor.”¹¹

1.3.4.1 Cine gore

El cine *gore* surge como una variación, o un subgénero, del cine de terror pero con características propias que lo diferencian del género mayor. El vocablo *gore*, trasladado al español quiere decir “sangre”, y es aquí donde nace la principal característica de este subgénero. La violencia gráfica y la exhibición explícita de sangre y fluidos corporales son los elementos que dan vida a la cinematografía *gore*.

Otra de las características de este tipo de filmes es la carencia, en la mayor parte, de su filmografía, de trama y de orden o estructura narrativa definida, lo cual enfatiza que el subgénero se fundamenta en los aspectos visuales y, generalmente, grotescos que contiene.

El *gore* fue utilizado como el fin de causar terror, principalmente, aunque también se recurrió al género para hacer críticas sociales o parodias que por el

¹¹ <http://www.iris.cnice.mecd.es/> Fecha de consulta: Septiembre 2009

uso excesivo de sangre resultaban en películas graciosas que hacían mofa de las situaciones que deberían parecer dolorosas y/o terroríficas.

Desde sus inicios, en 1963, con la película *Blood Feast* (Gordon Lewis, 1963) dirigida por Herschell Gordon Lewis, el *gore* se realizó de forma independiente, ya que las productoras centraban sus intereses en las grandes producciones hollywoodenses y dejaban relegado a un género que no parecía poder llegar más allá que un grupo de realizadores haciendo cine grotesco y morboso. Este concepto cambió a raíz del éxito y la evolución que representó para el género la cinta *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the living dead*. George A. Romero, 1968). Las grandes empresas entonces voltearon a ver al *gore* para adoptar de manera implícita el uso de la sangre dentro de sus filmes.

Esto se logró, gracias a que *La noche de los muertos vivientes* mostró una forma de hacer *gore* en la que no se limitaba el uso de sangre. A diferencia de la filmografía *gore*, esta cinta no abusó en ningún momento de la sangre y la violencia quedaba de forma implícita en la película, logrando así la evolución del subgénero de forma que para la década de los setenta pudo ser adoptado por las grandes productoras, las cuales produjeron películas con contenido de violencia explícita que podían ser catalogadas dentro del *gore* pero que no resultaban tan grotescas como en los primeros años de vida de este subgénero.

1.3.5 Fantástico o ciencia ficción

En este género, se utilizan personajes, temáticas, escenarios, mundos y criaturas ficticias y/o propias de la literatura de fantasía: magos, brujos, dragones, hadas, duendes, gnomos, faunos, minotauros, pegasos, etc.

Estas películas también se caracterizan por narrar historias dentro de un futuro imaginario y que están relacionadas con una tecnología mayor, inexistente en nuestros días. Generalmente, la ficción tiene bases más realistas, justificadas científicamente; mientras, el cine fantástico no necesariamente trata de un

futuro, sino más bien de un mundo y seres fantásticos, y no tiene una justificación realista como la ciencia ficción.

“Tanto en literatura como en cine, la ficción científica, ficción especulativa o ciencia-ficción, propone una versión fantasiosa de la realidad, relacionada con todas las probables o desorbitadas derivaciones de la ciencia... el género conjetura acerca de los tiempos venideros, aunque también sugiere la presencia activa de vida extraterrestre e incluso idea posibilidades científicas inexploradas en el tiempo contemporáneo. Si bien ese interés por las investigaciones de vanguardia nutre sus argumentos, el cine de ciencia ficción ofrece una versión negativa del futuro, lo cual ha hecho entender a los especialistas que, a través de este tipo de producciones, el espectador intenta conciliar los temores que le asaltan ante hallazgos científicos que le resultan de difícil comprensión.”¹²

1.3.6 Aventuras o acción

Ambos géneros se pueden unir dentro de una línea que incluye las películas en que los personajes se enfrentan a riesgos continuos, sorpresas y emociones excitantes. Estas películas se caracterizan por una lucha explícita entre el bien y el mal llevada a cabo por el protagonista y el antagonista que representa cada uno a estos polos de la moral humana y que tienen una imagen y psicología estereotipada. La lucha de los personajes se lleva a cabo en medio de situaciones riesgosas que, hoy en día, son secuencias sumamente elaboradas y espectaculares.

“...Incluye tanto las películas que basan su mecanismo espectacular en sucesos donde los personajes actúan en situaciones de riesgo y en una narración de ritmo acelerado, como aquellas que otras que se valen de las emociones de la sorpresa y la intriga en espacios y tiempos alejados de la vida cotidiana... no hay tratamientos realistas y dramático, o bien resultan tangenciales a la pretensión básica: el puro entretenimiento mediante esquemas narrativos elementales, capaces de generar la admiración y hasta la mitomanía a través de sucesos espectaculares o sorprendentes. Es decir, se trata de películas que establecen un

¹² <http://www.iris.cnice.mecd.es/> Fecha de consulta: Septiembre 2009

fuerte contrato de ficción con un espectador dispuesto a aceptar situaciones inverosímiles en aras del disfrute.”¹³

1.3.7 Criminal

En este género, caben las películas que tratan del crimen organizado, que la temática gira en torno al mismo, a los gánsters y la mafia; suelen manejar personajes estereotipados que se mantienen fuera de los estatutos de la ley. El más claro ejemplo de una película del género es *El Padrino (The Godfather. Francis F. Coppola, 1967)*.

“Establece sus argumentos en torno a la lucha contra el crimen. Dentro de dicho ámbito, esta gama de producciones ha fijado un abanico de estereotipos y convenciones de origen literario, inspirado en las novelas que, en torno a la misma temática, han venido escribiéndose desde comienzos del siglo XX. Entre los tópicos más frecuentes figuran el detective sagaz pero de vida desorientada, los mafiosos que amenazan el orden legal, el policía sometido a las tensiones de una sociedad corrupta, y la mujer fatal, atractiva y seductora aunque peligrosamente cercana al lado más turbio de la vida.” ¹⁴

1.3.8 Musical

El cine musical se caracteriza por contener, dentro de sus cintas, interrupciones en su desarrollo para dar un breve receso por medio de un fragmento musical cantado o acompañados de una coreografía. De esta manera, para el musical es fundamental el espectáculo de la música a través de bailes, canciones y grandes coreografías.

Si bien es cierto que en el género musical se pueden incluir películas que traten acerca de grupos, intérpretes o compositores musicales, así como las biografías de los mismos, para fines del presente trabajo, estas cintas no se consideraran dentro de este género.

¹³ José Luis, Sánchez Noriega. Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión. Pág. 166

¹⁴ <http://www.iris.cnice.mecd.es/> Fecha de consulta: Septiembre 2009

El musical clásico, el musical americano, se caracteriza por narrar de manera simple historias optimistas, amorosas y, hasta cierto punto, frívolas, en las que una trama y unos personajes muy simples sirven de soporte para presentar números musicales y coreografías espectaculares.

La frivolidad y simpleza del género fue tal que, durante muchos años, cuando el género gozó de mayor popularidad, los espectadores acudían a ver estas películas para apreciar a sus estrellas favoritas cantar y bailar piezas majestuosas, sin importar que las historias narradas por el género fueran aburridas y que los temas no tuvieran trascendencia alguna.

En el siguiente capítulo, se hará un recorrido por la historia del musical para conocer las características de este género cinematográfico y tener un punto de comparación con los musicales de Tim Burton, objeto de estudio de esta investigación.

Capítulo 2

Cine musical

2.1 Historia del cine musical

Desde el nacimiento del cine, la música dentro de las salas de exhibición, tenía dos funciones principales: primero, reforzaba los momentos expresivos de los actores en pantalla para involucrar al espectador y enfatizar sentimientos como tristeza, alegría, terror, etc.; segundo, servía como medio para evitar el aburrimiento del público en las películas no sonoras, además de que la música cubría los ruidos provocados por los antiguos proyectores cinematográficos.

Durante los últimos años de la década de 1920, el cine, principalmente el norteamericano, sufrió una total transformación con el nacimiento de un nuevo género traído a la pantalla grande desde los escenarios teatrales de Broadway que dio un nuevo significado a la música dentro de la cinematografía. Este género es el musical.

La primera cinta considerada, hoy en día, como propia del género musical es *El Cantante de Jazz* (*The Jazz Singer*. Alan Crosland, 1927). Esta cinta fue la primera en la que se empleó la música y los diálogos grabados. Es importante para el género, ya que no sólo fue la precursora del cine sonoro, sino que también en la que la música era más que un mero acompañamiento decorativo. En *El Cantante de Jazz*, la música forma parte de las escenas, característica propia del cine musical, con lo que se comenzaba a delinear el estilo para el nuevo género.

A pesar de las deficiencias que resultaban del nuevo género, éste causó un revuelo entre la sociedad norteamericana a la que no le importó la falta de congruencia o de un buen argumento dramático, ya que ahora podía ver y escuchar a la par a sus artistas favoritos en las pantallas de cine. Fue, entonces, que comenzó una nueva época en el cine, la época del cine sonoro y el nacimiento del musical.

El nacimiento del cine sonoro cambió radicalmente la industria cinematográfica; por un lado, los grandes empresarios, ante la demanda del público por más cintas como *El Cantante de Jazz*, compraron libretos y contrataron guionistas y directores de las obras teatrales de Broadway para escribir y hacer nuevos filmes musicales. Es por esto, que se dice que el género musical fue traído al cine de los escenarios de teatrales; por otro lado, fue tal la demanda del musical en el cine que muchas de las salas anteriormente dedicadas a las obras teatrales tuvieron que adaptarse a ser salas de exhibición de las nuevas películas musicales.

Rápidamente, el cine sonoro se apropió de la industria cinematográfica; bastaron sólo un par de años, a partir de la aparición de *El Cantante de Jazz*, para que, en 1929, el cine sonoro sustituyera por completo al cine mudo en Hollywood.

El hecho de que Broadway se apoderara de Hollywood y, en específico, del cine musical, fue por varias razones. Los actores que se habían desempeñado en la pantalla grande lo habían hecho en el cine mudo, por lo tanto, en muchos de los casos, las voces de estos actores no eran apropiadas para el cine sonoro y menos para el cine musical, por lo que se optó por trasladar a las estrellas consagradas del teatro para actuar y cantar el cine musical.

Otro factor que hizo notar la mano de Broadway en Hollywood, fueron los títulos de muchas de las películas musicales filmadas durante los primeros años del género, en las que se utilizaba la palabra Broadway. Como bien afirma Rick Altman:

“el género es una importación directa de Broadway, predeterminada por la nueva tecnología del cine sonoro... no sólo reciclan (refiriéndose a la industria hollywoodense) argumentos y canciones de Broadway, sino que producen sus propios musicales originales valiéndose del equipo artístico de Broadway. Esta

deuda se refleja claramente en la inclusión de la palabra “Broadway” en los primeros títulos del musical”¹⁵

- *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929).
- *Broadway*. (Pál Fejös, 1929).
- *Broadway Babies*. (Mervyn LeRoy, 1929).
- *Gold Diggers of Broadway* (Roy Del Ruth, 1929).
- *Broadway Bad*. (Sidney Lanfield, 1933).
- *Broadway Thru a Keyhole*. (Lowell Sherman, 1933).
- *Broadway to Hollywood*. (Willard Mackand, 1933).

De igual manera, dadas las necesidades del musical en el montaje escénico, las cámaras fijas y sus ruidosos equipos para movimientos de cámara, los cuales eran inservibles para el equipo de grabación de sonido, fueron desechados para ser reemplazados al paso del tiempo por equipos más aptos para el nuevo cine.

En 1929, por primera vez, un filme musical fue galardonado por la Academia hollywoodense para recibir un premio Oscar como mejor película, *Broadway Melody*, producida por los estudios Metro Golwyn Mayer (M. G. M.). Esta cinta representó para la M. G. M., ser la productora por excelencia de cine musical. El éxito de los musicales también fue consecuencia de la necesidad de la sociedad a tener un escape de la terrible crisis que sufrían en esos años y que fue conocida como el *la gran depresión*.

En los primeros años de la década de los treinta, la producción y la calidad de los musicales cayó estrepitosamente; en primera instancia, fue debido a que los estudios comenzaron a hacer musicales uno tras otro de tal manera que no se tenía cuidado y esmero en el proceso productivo por lo que los filmes carecían de la calidad de los musicales de 1929 y 1930.

Por otro lado, el declive de la producción de musicales fue consecuencia del cansancio que los espectadores experimentaban hacia el género. Fue justo, a

¹⁵Rick, Altman. Los géneros cinematográficos. Pág. 56

principios de esta década, en los años treinta, que se adoptó el término musical para designar al género.

En 1933, surgió una película que innovó el proceso de grabación. En *Calle 42* (*42nd Street. Lloyd Bacon, 1933*) se grabaron con anterioridad las canciones para, posteriormente, ser sincronizadas con la imagen. Esto permitió mayor movilidad a la cámara en el estudio de filmación y, al no contar con micrófonos en el estudio, no se tuvieron que preocupar por grabar fielmente la voz cantada de los actores.

Otra innovación que trajo consigo *Calle 42*, fue en el aspecto visual. Busby Berkley, director del musical, realizó movimientos de cámara ayudado por rieles que desplazaban la cámara por todo el estudio y, como sello distintivo del director, filmó encuadres tomados desde la parte superior del estudio, cenitales, los cuales permitían al espectador ver todo el despliegue coreográfico realizado por los actores a cuadro, dando una experiencia nunca antes vista para el público de los años treinta.

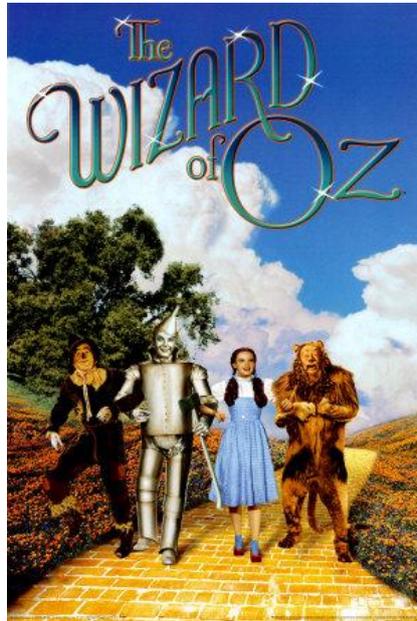
Después de los años de la caída en la producción de musicales (donde llegó a tan sólo 11 películas en 1932 de las 77 que se producían en 1930), estudios como Paramount, RKO con la inigualable pareja formada por Fred Astaire y Ginger Rogers que filmaron muchos musicales para el estudio, Universal y 20th Century Fox, tomaron el mando en la producción de películas musicales y revivieron el género con exitosos filmes como:

- *Volando a Río* (*Flying down to Rio. Thornton Freeland, 1933*)
- *Sombrero de copa* (*Top Hat. Mark Sandrich, 1935*)
- *Roberta* (*William A. Seiter, 1935*)
- *Nacido para Bailar* (*Born to dance. Roy Del Ruth, 1936*)
- *Bailaremos* (*Shall we dance. Mark Sandrich, 1937*)
- *Rosalie* (*W. S. Van Dyke, 1937*)
- *La melodía de Broadway* (*The Broadway Melody. Roy Del Ruth, 1938*)¹⁶

¹⁶Cinta que dio a conocer a una de las más grandes estrellas del cine musical, Judy Garland.

- *Holiday Inn* (Mark Sandrich, 1942)
- *Going my way* (Leo McCarey, 1944)
- *Hello Frisco, Hello* (H. Bruce Humberstone, 1943)
- *Can't help singing* (Frank Ryan, 1944)

Entre las estrellas más representativas del musical están Bing Crosby, Gene Kelly, Sherley Temple, Eddie Cantor y la pareja formada por Fred Astaire y Ginger Rogers, entre otros, pero mención especial merece la actriz Judy Garland, quien inició su carrera cinematográfica en *Broadway Melody*, y que tuvo grandes éxitos como *Babes in arms* (1939) al lado de Mickey Rooney, y la ganadora del Oscar *El Mago de Oz* (*The Wonderful Wizard of Oz*. Richard Thorpe, King Vidor, Mervyn LeRoy, Victor Fleming. 1939).



Cartel de la película *El Mago de Oz*. (Richard Thorpe, King Vidor, Mervyn LeRoy y Victor Fleming, *The Wizard of Oz*, 1939. Duración 101 mins.)

Garland realizó más de treinta musicales en dieciséis años, todas con los estudios Metro Golwyn Mayer y dirigidas por Arthur Freed. La exitosa mancuerna finalizó, cuando los estudios dieron la espalda a la actriz después de que intentó suicidarse a causa de los sedantes que tomaba para controlar la presión que significaba filmar tal cantidad de películas en tan cortos lapsos.

No obstante que en los años cincuenta, con la aparición de la televisión, el interés del público por las producciones musicales se vio mermada, no significó

un retroceso en las producciones; si bien no se filmaba la misma cantidad de películas que en años anteriores, los musicales realizados fueron de mayor calidad, puesto que los estudios se dieron cuenta que para no perder al público, que ahora veía en la televisión otro escape a la diversión, tenían que dejar de hacer producciones interesadas en la cantidad y ahora se preocuparían más por la calidad.

Entonces, la industria cinematográfica, una vez más impulsada por las obras de Broadway y el talento teatral, logró producir filmes que destacaban por su calidad y/o por las estrellas que participaban en los mismos. Fue así, que surgieron cintas recicladas tanto en historia como en la partitura, o en muchos casos en ambas, de las puestas en escena teatrales tales como:

- *Tea for two* (David Butler, 1950)
- *Royal Wedding* (Stanley Donen, 1951) con Fred Astaire.
- *On moonlight Bay* (Roy Del Ruth, 1951)
- *American in Paris* (Vincente Minelli, 1951)
- *Singin in the rain* (Stanley Donen y Gene Kelly, 1952)¹⁷
- *Kiss me Kate* (George Sidney, 1953)¹⁸
- *Calamity Jane* (David Butler, 1953)
- *The Band Wagon* (Vincente Minelli, 1953)
- *White Christmas* (Michael Curtiz, 1954)
- *A star is born* (George Cukor, 1954) Una de las cintas más exitosas protagonizadas por Judy Garland.
- *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955)
- *Carousel* (Henry King, 1956)
- *High Society* (Charles Walters, 1956)¹⁹
- *Funny Face* (Stanley Donen, 1957)
- *Pajama Game* (Stanley Donen, 1957)
- *Seven Brides for Seven Brothers* (Stanley Donen, 1957)²⁰

¹⁷ Uno de los musicales más importantes de todos los tiempos.

¹⁸ Una cinta totalmente basada en la puesta en escena de Cole Porter.

¹⁹ Original de Cole Porter y que contó con la participación de Frank Sinatra, Bing Crosby y Grace Kelly.

- *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961)
- *My Fair Lady* (Geroge Cukor, 1964)
- *The Unsinkable Molly Brown* (Charles Walters, 1964)
- *Camelot* (Joshua Logan, 1967)
- *Funny Girl* (William Wyler, 1968)²¹
- *Oliver!* (Carol Reed, 1969) Galardonada con un Oscar como mejor película.

Luego, comenzó una época difícil para el género musical, debido a la falta de calidad en las producciones que se realizaban y que resultaban en fracasos taquilleros, lo cual parecía dirigir al musical a una paulatina extinción.

En estos años, sólo destacan dos grandes producciones musicales; la primera fue la célebre *El Violinista en el Tejado* (*The Fiddler on the Roof*. Norman Jewison, 1971), y la segunda *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), la cual fue ganadora de varios premios Oscar. Incluso, el éxito que venía consiguiendo el estudio Disney se veía amenazado con el fracaso de *La Telaraña de Charlotte* (*The Charlotte's Web*. Charles A. Nichols e Iwao Takamoto, 1973).

En 1977, mientras que el musical parecía arrojar sus últimas producciones, apareció *Fiebre de Sábado por la noche* (*Saturday Night Fever*. John Badham, 1977), protagonizada por John Travolta y Karen Lynn Gorney, esta cinta significó un gran trampolín para el movimiento *Disco* de la década de los 70, marcó toda una tendencia en la moda musical y la forma de vestir alrededor del mundo y le valió una nominación al Oscar a su protagonista, John Travolta.

Fiebre de Sábado por la noche, catapultó el nuevo ascenso del género musical en el gusto del público. El ascenso continuó con *Vaselina* (*Grease*. Randal Kleiser, 1978). Esta película, protagonizada, también, por John Travolta y Olivia Newton-John, fue trasladada de la obra teatral, además fue refrescada con canciones nuevas que le dieron un éxito rotundo alrededor del mundo. El éxito

²⁰ Una de las pocas cintas que contaba con una partitura completamente original y con coreografías en las que participaban 20 bailarines a cuadro que forzaron a un manejo de cámaras nunca antes visto para encuadrar a la totalidad de participantes en las coreografías.

²¹ Barbra Streisand debutó en esta cinta ganando un Oscar a mejor actriz.

de *Vaselina* fue tal que arrojó una secuela *Grease 2* (*Patrice Birch, 1982*) pero desgraciadamente resultó ser un total fracaso y ni siquiera se acercó un poco a la calidad y la aceptación que gozó la primera parte.

En ese mismo año, 1982, junto con el fracaso de la secuela de *Vaselina*, se estrenó con un éxito absoluto, por un lado, *Anita la huerfanita* (*Annie. John Huston, 1982*); por otro lado, apareció *Victor/Victoria* (*Blake Edwards, 1982*) aclamada como una de las mejores cintas musicales de todos los tiempos. El grupo de rock Pink Floyd filmó lo que sería el inicio de los videos musicales con su producción *The Wall* (*Alan Parker, 1982*).

Entre estos musicales se asomaron unas marionetas traídas de un programa de televisión para asaltar la pantalla grande y el género musical. Los Muppets, extraídos de *Sesame Street* y *The Muppets Show* (*Jim Henson, 1984*) dieron el salto al cine con *The Muppet Movie* (*James Frawley, 1979*); *The Great Muppet Carper* (*Jim Henson, 1981*); *The Muppets take Manhattan* (*Frank Oz, 1984*); *The Muppets Christmas Carol* (*Brian Henson, 1992*) y *The Muppet Treasure Island* (*Brian Henson, 1996*).

Estos nuevos musicales evocaban a la época dorada del musical hollywoodense, pero reemplazaba a las grandes parejas que hicieron historia, como Garland y Rooney, por un par de marionetas, una rana y una cerdita, para contar, con bailes y canciones, historias románticas durante más de una década.

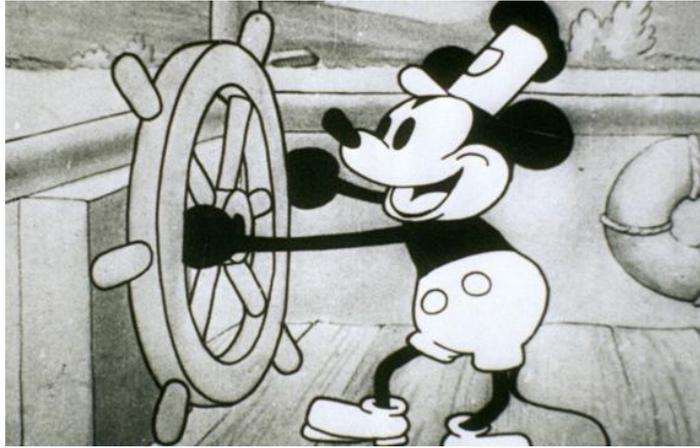
Para finales de siglo, las producciones musicales con éxito corrieron a cargo de la animación de Disney, mientras que los protagonizados por actores reales quedaron relegados hasta principios del siglo XXI. Producciones como *Todos dicen que te amo* (*Everyone says I love You. Woody Allen, 1996*) y *Evita* (*Alan Parker, 1996*) estelarizada por la cantante Madonna, considerada “la reina del pop”, y Antonio Banderas, fueron las que dieron la cara por el musical de los años noventa.

Posteriormente, en el siglo XXI, vinieron cintas exitosas como *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001), protagonizada por Nicole Kidman; *Chicago* (Rob Marshall, 2002); La trilogía de *High School Musical* (Kenny Ortega, 2006), *High School Musical 2* (Kenny Ortega, 2007) y *High School Musical 3: Senior Year* (Kenny Ortega, 2008) y; *Nine* (Rob Marshall, 2009) estelarizada por la española Penélope Cruz. A pesar del esfuerzo, ya no se ha logrado revivir el éxito que los musicales tuvieron en su época dorada, ni arrojar estrellas como las que se consagraron con este género.

2.2 Disney

Desde la aparición de *El cantante de Jazz*, en 1927, los estudios Disney fundados por los hermanos Walter y Roy Disney, en 1923, vieron la importancia de la innovación que el género musical aportó al cine y, en específico, a los dibujos animados, en los que el estudio centraba su atención.

Disney vio la oportunidad de dar vida a sus dibujos animados por medio de la música, la cual ya no sería sólo un soso acompañamiento al filme; entonces, en 1928, Disney presenta el primer dibujo animado sonoro *Steamboat Willie* (Walt Disney y Ub Iwerks, 1928) que marcó también el nacimiento de la que hasta, hoy en día, es la estrella principal del estudio, Mickey Mouse. El dibujo animado fue un rotundo éxito, a pesar de que los personajes aún no contaban con diálogos, sólo emitían sonidos, silbidos y sus movimientos eran acompañados por divertidas melodías.



Fotograma de la animación *Steamboat Willie*. (Walt Disney y Ub Iwerks, *Steamboat Willie*, 1928. Duración 7:45 mins.)

En 1933, Disney gana su primer Oscar con el cortometraje *Los tres cochinitos* (*Walt Disney's Silly Symphony: Three Little Pigs*. Burt Gillet, 1933), con el que logra, aunque sea por un momento, el objetivo de Disney en ese tiempo, que el público olvide los difíciles momentos y devolver la fantasía perdida por la Gran Depresión.

Mención aparte, merece la casa Disney que en 1937 estrenó su primer largometraje musical animado, *Blanca Nieves y los Siete Enanos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*. David Hand, 1937), siendo éste un gran éxito entre la crítica y el público a tal grado que ganó un Oscar de la Academia y causó sensación entre los espectadores que animó a otras empresas para aventurarse a la producción de películas de dibujos animados, pero ninguna tuvo el crecimiento de Disney.

En la década siguiente, Disney se consolidó con su segundo largometraje *Pinocho* (*Ben Sharpsteen y Hamilton Luske, 1940*) y con la realización de *Fantasía* (*Ben Sharpsteen, 1940*). La graciosa e irónica *Fantasía* representó la obra cúspide, en el ramo musical de Disney; en esta cinta, se adaptó a la banda sonora, música clásica de compositores como: Beethoven, Tchaikovsky, Stravinsky, Bach, Ponchielli, Schubert y Mussorgsky.

Fantasía logró el reconocimiento de la crítica y fue acreedora a dos premios Oscar de la Academia, a pesar de la polémica que causó por las innovaciones

en el manejo de la filmación de la música y su composición visual al ritmo de la misma. En su primer estreno no fue muy bien recibida por el público y fue hasta la década de los ochenta con una remasterización y reestreno, que consiguió la aceptación de las masas.

Un nuevo Oscar obtuvo la casa Disney con la película *Dumbo* (*Ben Sharpsteen, 1942*), galardón otorgado a Frank Churchill y Oliver Wallace, creadores de la música de la cinta animada.

El éxito de los dibujos animados de Disney, los musicales Disney, sigue una línea en la que los protagonistas son los buenos, tanto en apariencia como en su inquebrantable moral, mientras que los villanos de las historias sólo se preocupan por hacer difícil la vida de los protagonistas.

Disney alcanzó en los años venideros, y hasta nuestros días, un éxito sin precedentes, la mayoría de las veces aplicando la misma fórmula, la historia de la princesa en busca de su príncipe azul, acompañada de canciones y ritmos pegajosos, en voces de afamados artistas.

Con filmes animados musicales basados en cuentos como *Cenicienta* (*Cinderella. Clyde Geronimi, Hamilton Luske y Wilfred Jackson, 1950*); *Alicia en el País de las Maravillas* (*Alice in wonderland. Clyde Geronimi, Hamilton Luske y Wilfred Jackson, 1951*) y *La Dama y el Vagabundo* (*Lady and the Tramp. Clyde Geronimi, Hamilton Luske y Wilfred Jackson, 1955*), los estudios Disney capitalizaron su éxito y se reafirmaron no sólo como los estudios más importantes en cuanto a dibujos animados se refiere, sino, también, en la producción de largometrajes musicales.

Después de *La espada en la piedra* (*The Sword in the Stone. Wolfgang Reitherman, 1963*), Disney realizó uno de sus proyectos más importantes hasta la fecha, el cual, curiosamente, no fue a base de dibujos animados sino con personajes reales. Con la máxima estrella del género musical de los años sesenta, Julie Andrews, y de la mano de Disney llega a la pantalla la gloriosa *Mary Poppins* (*Robert Stevenson, 1964*).



Cartel de la película *Mary Poppins*. (Robert Stevenson, *Mary Poppins*, 1964. Duración 140 mins.)

Mary Poppins dio a Andrews un Oscar como mejor actriz, pero su consolidación como estrella Hollywoodense llegó con el musical *La Novicia Rebelde* (*The Sound of Music*. Robert Wise, 1965), considerado el musical más aclamado de todos los tiempos y que le mereció cinco premios Oscar de la Academia.

Después, vinieron tiempos difíciles para los estudios que durante años no obtuvieron el éxito de los musicales anteriores. Muchos intentos fallidos como: *La Telaraña de Charlotte* (*Charlotte's Web*. Charles A. Nichols y Iwao Takamoto, 1973), *The Great Mouse Detective* (John Musker, Ron Clements, Burny Mattinson y David Michener, 1986) y *Oliver and Company* (George Scribner, 1988), preocupaban a los estudios Disney que no lograban retomar el paso del éxito, a pesar que las dos últimas gozaron de una aceptación por parte del público, sin embargo, esta aceptación fue efímera y no era ni cercano a lo que en otros tiempos se había conseguido con los musicales animados.

Fue hasta el año 1989 cuando Disney retomó el buen camino con una producción que resultó en el musical animado más aclamado en décadas, *La Sirenita* (*The Little Mermaid*. Ron Clements y John Musker, 1989). La historia era la clásica princesa en busca del príncipe azul; rodeada de personajes

marinos que cantaban y bailaban graciosamente. Ariel, la pequeña sirenita, encaraba una aventura fuera del mar, obstaculizada por las tretas de la malvada bruja marina, Úrsula.

Las criaturas marinas que cantaban y bailaban fueron un verdadero éxito entre el público y entre la crítica hollywoodense, y fueron premiadas con dos Oscars, uno por mejor canción *Bajo el mar (Under the Sea)* y otro por la mejor partitura original que corrió a cargo de los músicos Howard Ashman y Alan Menken, quienes se consagrarían con otra producción Disney.

Posterior a la aclamada *La Sirenita*, Disney logró consolidarse nuevamente en los filmes musicales con la histórica producción *La Bella y la Bestia (Beauty and the Beast. Kirk Wise y Gary Trousdale, 1991)*. Los especialistas afirmaron que la partitura lograda por Ashman y Menken para *La Bella y la Bestia* estaba la altura de las mejores producciones de Broadway.

Este musical hizo historia en la cinematografía mundial al ser galardonada con Oscar a la mejor canción, *Beauty and the Beast*, pero, sobre todo, por ser el primer trabajo animado en ser nominado en la categoría principal de los premios Oscar, mejor película.



Fotograma de la película *La Bella y la Bestia*. (Kirk Wise y Gary Trousdale, *Beauty and the Beast*, 1991. Duración 84 mins.)

Esta cinta cimentó el nuevo camino que habría de seguir el cine musical. Y justo en los años que parecía agonizar el género, *La Bella y la Bestia*, logró darle nuevos bríos al cine musical de animación.

Fue así, que le sucedieron cintas animadas muy exitosas producidas por Disney que seguían la misma línea trazada tanto por *La Sirenita* como por *La Bella y la Bestia*. Entre las cintas más destacadas están:

- *Aladino (Alladin. John Musker y Ron Clements, 1992)*, último trabajo conjunto de Menken y Ashman para los estudios Disney.
- *El Rey León (The Lion King. Rob Minkoff y Roger Allers, 1994)*.
- *Pocahontas (Mike Gabriel y Eric Goldberg, 1995)*
- *El Jorobado de Notre Dame (The Hunchback of Notre Dame. Gary Trousdale y Kirk Wise, 1996)*
- *Hércules (John Musker y Ron Clements, 1997)*
- *Mulán (Barry Cook y Tony Bancroft, 1998)*
- *Tarzán (Kevin Lima y Chris Buck, 1999)*
- *Las locuras del Emperador (The Emperor's new Groove. Mark Dindal, 2001)*

A la par de estas producciones de Disney, otros estudios se aventuraron a copiar la fórmula que estos utilizaban y nacieron cintas ciertamente exitosas como:

- *La Princesa Encantada (The Swan Princess. Richard Rich, 1994)*.
- *Thumbelina (Don Bluth y Gary Goldman, 1994)*
- *Anastasia (Don Blunth y Gary Goldman, 1998)*
- *El Príncipe de Egipto (The Prince of Egypt. Simon Wells, 1998)*, premiada con un Oscar por mejor canción.

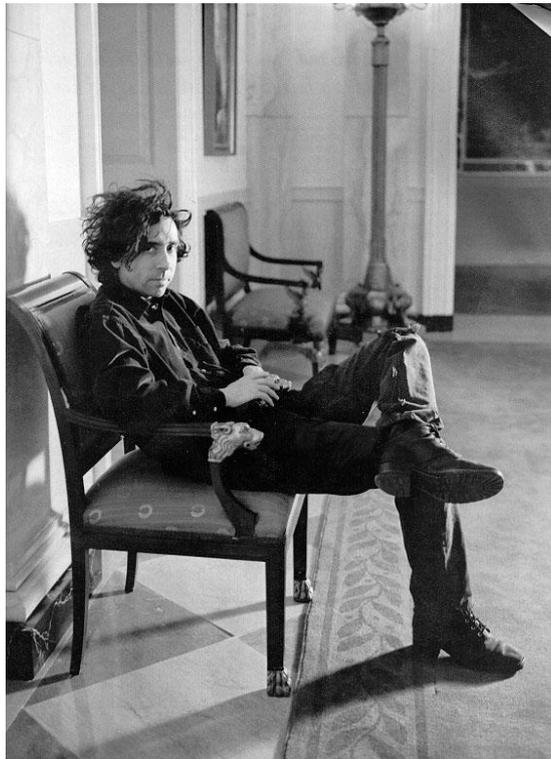
Capítulo 3

Tim Burton

3.1 Biografía

Timothy William Burton nació en Burbank, California, en los Estados Unidos, el 25 de Agosto de 1958:

“Fue el primogénito de Bill, antiguo jugador de béisbol y trabajador del Departamento de Parques y Jardines, y de Jean, que regentaba una tienda especializada en productos para gatos. Su hermano Daniel, tres años menor que él, es ahora artista. Aunque el cineasta nunca ha querido hacer declaraciones sobre sus relaciones familiares, todo indica que nunca se sintió muy apegado a su familia y parece ser que hoy en día no mantiene contacto con ellos”.²²



www.timburtoncollective.com Fecha de Consulta: Noviembre 2009

²² Lucía, Solaz Frasquet. Tim Burton y la construcción del universo fantástico (1982-1999). Pág. 9.

En Burbank, situado al límite de Los Ángeles, se encuentran muchos estudios de televisión y cine como la NBC, Warner Bros y Disney, por mencionar los más importantes; esto facilitó su acercamiento con el cine y, principalmente, con las películas de terror.

Tim Burton, desde niño, fue muy tímido e introvertido, al grado que sus padres pedían a Burton saliera a jugar con los niños “normales”, ya que él prefería aislarse en las salas de cine y ver películas de terror en la televisión. Fue así que encontró su mayor placer y entretenimiento en dichas películas al igual que en la literatura macabra de Edgar Allan Poe y el realismo atormentado de Charles Dickens.

*“No tenía muchos amigos pero hay suficientes películas raras por ahí, gracias a las cuales puedes pasar un montón de tiempo sin amigos viendo cada día algo nuevo que te dice algo”.*²³ También fue fiel admirador del trabajo de Vincent Price, con quien trabajó en 1982 en el cortometraje *Vincent* (Tim Burton, 1982) y, posteriormente, en 1990, cumpliendo así uno de los más grandes sueños del cineasta, en la película *El joven manos de tijera* (*Edward Scissorhands*. Tim Burton, 1990).

Desde un principio, Tim Burton se sintió en contra de la sociedad puritana y trabajadora de Burbank, situación que retrataría, posteriormente, en cintas como *Edward Scissorhands* y *Frankenweenie* (Tim Burton, 1984). En 1976, Burton abandona sus estudios de preparatoria para ingresar al *California Institute of Arts* (Instituto de Artes de California) o *Cal Arts*, que fue fundado por los estudios Disney con la finalidad de capacitar a los futuros animadores de sus cintas.

Burton ya mostraba talento para dibujar y crear. Otro de sus pasatiempos durante su juventud era hacer películas caseras imitando las cintas de hombres lobo y científicos locos de Harryhausen, y en *Halloween* y Navidad se ganaba dinero decorando las paredes de las casas con dibujos alusivos a la época.

²³ Mark, Salisbury. Tim Burton por Tim Burton. Pág. 30.

En su segundo año en la *Carl Arts* Tim consiguió una beca ingresando al programa de animación de los estudios, hasta que, en 1979, fue escogido para incorporarse a las filas de los estudios Disney como animador. Es aquí, donde Burton tiene la oportunidad de llevar a cabo su primera participación en el séptimo arte, aunque al final no fue tal como él lo esperaba.

Su primer trabajo en la Disney fue como animador de la cinta *El zorro y el sabueso (The Fox and The Hound. Art Stevens, Ted Berman y Richard Rich, 1981)*, producción que duró aproximadamente tres años en los que Burton se dedicó a dibujar los fotogramas de la película, trabajo tedioso tomando en cuenta que un segundo en pantalla consta de 24 fotogramas que tienen que seguir una estructura establecida para cada uno de los personajes, es decir, que no es un trabajo realmente creativo, para los animadores, el que se realiza para este tipo de cintas.

Burton no quedó satisfecho con este trabajo, a tal punto que declaró para la revista *Rolling Stone*: *“La alianza maldita de la animación significa que eres llamado para ser un artista, pero por el otro lado, eres llamado para ser un zombie que trabaja en una fábrica. Y para mí era difícil integrar ambos. Además, en esa época estaban haciendo películas de porquería. Y les tomaba cinco o seis años realizar una”*.²⁴

Para fortuna de Burton, los estudios Disney se dieron cuenta que el talento del entonces animador estaba siendo desperdiciado y le dieron la oportunidad de desempeñarse como artista conceptual. En este puesto, Tim Burton era encargado de diseñar personajes para las películas animadas de Disney; trabajo más apegado a las cualidades de Burton, quien ya no tenía que dibujar las ideas de otros, sino que ahora podía dibujar lo que se le ocurriera al margen del funcionamiento cotidiano del estudio.

Su primer trabajo como artista conceptual fue para *El caldero negro (The Black cauldron. Ted Berman y Richard Rich, 1985)*, adaptación de Lloyd Alexander. Burton pudo, por fin, explotar su creatividad profesionalmente, pero los estudios

²⁴ www.rollingstone.com Fecha de consulta: Noviembre 2009

Disney consideraron los dibujos de Burton no aptos para ser utilizados en una cinta que estaba dirigida al público infantil, por lo que prescindieron de sus creaciones, que presumían un carácter más bien siniestro, evidentemente apartado de los estándares que utiliza Disney.

“La Disney y yo formábamos mala combinación. Durante un año estuve más deprimido de lo que he estado en toda mi vida. (...) Yo no sabía dibujar aquellos encantadores zorritos de Disney. Simplemente no lograba hacerlo. A los míos parecía que los hubieran atropellado en la carretera”.²⁵

A pesar de esto, Burton se tomó la libertad de crear sus propios proyectos. Así concibió poemas y dibujos que posteriormente darían vida a *El extraño mundo de Jack* (Tim Burton's *Nightmare before Christmas*. Henry Selick, 1993), *Vincent* y *Frankenweenie*.

“Sería bajo el techo de la Disney donde Burton llevaría a cabo sus primeras obras como director: los cortos Luau (de fecha desconocida), Vincent (1982) y los medimétrajes Hansel y Gretel (1982) y Frankenweenie (1984). El primero es uno de los trabajos más oscuros de Burton y sobre los que menos datos se conocen... Sin duda, uno de los principales atractivos que esta obra aporta es que supone la primera, y seguramente, última aparición del propio Burton en la pantalla, encarnando al ser más poderoso del universo: una cabeza sin cuerpo”.²⁶

Vincent y *Frankenweenie* fueron los primeros trabajos de Burton que se dieron a conocer, aunque no con la distribución que el cineasta californiano hubiera deseado, pero logró exhibirlos en Europa y apenas se lanzaron en video. Además de que *Vincent* le dejó la satisfacción de trabajar al lado de su ídolo Vincent Price, con quien comenzó una amistad que terminó hasta la muerte de Price en 1993.

En febrero de 1989, mientras Burton trabajaba en la postproducción de *Batman*, se casó con la pintora alemana Lena Gieseke, de quien se divorciaría

²⁵ Mark, Salisbury. Tim Burton por Tim Burton. Pág. 41-42.

²⁶ Isabel, García. Tim Burton. El universo insólito. Pág. 30.

en el año de 1993. Pero un año antes había conocido a Lisa Marie Smith con quien se comprometió en ese año y hasta el 2001.

Desde el 2001 a la fecha Burton está sentimentalmente ligado a Helena Bonham Carter, quien ha participado en todas sus películas a partir de *El planeta de los Simios (Planet of the Apes. Tim Burton, 2001)* y con quien tiene dos hijos, Billy-Ray nacido en octubre del 2003 y Nell nacida en diciembre del 2007.

3.2 Filmografía

3.2.1 Vincent (Tim Burton, 1982)

El primer film profesional de Burton es *Vincent*. Este trabajo nace cuando Tim Burton estaba pensando abandonar los estudios Disney, pero dos ejecutivos de la compañía, Julie Hickson y Tom Wilhite, decidieron que el talento de Burton debería de estimularse, y aprobaron la realización de un cortometraje fotograma a fotograma (*stop-motion*) con un presupuesto de 60,000 dólares. El resultado fueron cinco minutos de la esencia de Tim Burton.

Este corto está basado en un poema que Burton había realizado al estilo de su autor infantil subversivo, el Dr. Seuss (Theodor Seuss Geisel, uno de los escritores más conocidos entre niños de habla inglesa), uniendo la pasión por las películas de monstruos, su gusto por la literatura de Edgar Allan Poe y la admiración hacia Vincent Price, protagonista de películas de terror como: *La mosca (The Fly. David Cronenberg, 1986)*, *El regreso de la mosca (Return of the Fly. Edward Bernds, 1959)*, *El cuervo (The Raven. Roger Corman, 1963)*, *El pozo y el péndulo (The Pit and the Pendulum. Roger Corman, 1961)* y *Cuentos de terror (Roger Corman, 1962)*, entre muchas otras más.

Burton creó este corto con ayuda de su colega en la Disney, y habitual colaborador en sus siguientes cintas, Rick Heinrichs. *Vincent* fue filmado en blanco y negro y narrado por el ídolo de Burton, Vincent Price.

La historia es de un niño, Vincent Malloy, de siete años que sueña con ser como Vincent Price y quien fantasea con un mundo propio de las películas clásicas de terror, mezclándolas con su realidad cotidiana y aburrida en los suburbios de su barrio. Con clara referencia al expresionismo alemán, Vincent Malloy altera su realidad para convertir su entorno en un ambiente propio de las pesadillas para así lograr estar en el único lugar donde se siente a gusto.

Sin duda alguna, *Vincent* fue concebido por Burton con los mismos sentimientos y pasatiempos que él mismo tenía en su infancia; a pesar de que la idea del cineasta no era crearse en un personaje, son inevitables las comparaciones entre Vincent y Burton niño, ya que desde el aspecto físico hasta su admiración por Poe y Price, el protagonista del corto y el autor son muy semejantes.

Esta cinta también refiere al primer conflicto entre la Disney y Tim Burton, ya que, como bien es sabido, la casa Disney se caracteriza por contar historias en las que no puede faltar el broche de oro, “el final feliz”. Burton, por su parte, en *Vincent*, y muchas de sus producciones posteriores, no utiliza esta concepción de utilizar un final “color de rosa”.

El desenlace de *Vincent* consiste en que el pequeño Vincent Malloy se encuentra como muerto en el piso en medio de la oscuridad de su fantasía y recitando unos versos de *El cuervo*, poema de Allan Poe. Los ejecutivos de Disney sugerían que el conflicto del niño raro y solitario se resolviera al final, pero evidentemente esta situación iría en contra de la idea central del corto y en contra del mismo Burton, además de que nunca se menciona claramente que Vincent está muerto, sino que se deja un final abierto a la imaginación del espectador.

Con *Vincent*, Tim Burton da vida al primero de sus personajes malentendidos, solitarios y sombríos, tal cual él se considera a sí mismo, y muestra su afición por el mundo tenebroso y fantástico que caracterizará sus siguientes producciones; de igual forma, sienta las bases que formarán sus obras posteriores y que distinguirán al director californiano.

Este cortometraje fue muy popular entre la crítica profesional, misma que le otorgó, en Francia, el Premio de la crítica en el *Festival de cine y animación de Annecy*, de igual forma, recibió muy buenos comentarios en los festivales de Los Ángeles, Chicago, Seattle y Londres.

3.2.2 Hansel y Gretel (Tim Burton, 1982)

Posteriormente, para el *Halloween* de 1982, Burton trabajó nuevamente con Heinrichs la adaptación en acción real, mezclada con animaciones en *stop-motion*, del cuento de *Hansel y Gretel* (*Hansel and Gretel. Tim Burton, 1982*) de los hermanos Grimm. Esta producción costó 116,000 dólares y fue realizado para transmitirse por *The Disney Channel*.

Esta producción narra la aventura de dos pequeños hermanos que, al ser abandonados por su madrastra en el bosque, se pierden y llegan a la casa de una bruja malvada. Michael Yama, quien protagoniza a la madrastra de los pequeños, es también quien da vida a la bruja, y la historia cierra con una graciosa pelea al estilo karateca entre Yama, la bruja, y los pequeños Hansel y Gretel.

Hansel y Gretel fue un buen escaparate para la experimentación y la creación de atmósferas y escenarios burtonianos que, posteriormente, reafirmaría con otros trabajos, pero, a pesar de esto, la adaptación, considerada el trabajo más extraño del director, no pasó de ser exhibida por única ocasión en *The Disney Channel*.

3.2.3 Frankenweenie (Tim Burton, 1984)

Este mediometraje de 25 minutos es un homenaje de Burton hacia *Frankenstein* (James Whale, 1931) y *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein. James Whale, 1935*), ambas de James Whale, tomadas, a su vez, de la novela clásica de Mary Shelley.

Frankenweenie narra la historia del clásico de Shelley transportada al entorno suburbano de un pueblo en los Estados Unidos en los años ochenta. Victor (Barrett Oliver), aficionado a las películas de ciencia ficción tiene un perro, *Sparky*, al que disfraza como monstruo prehistórico para protagonizar una película de su creación con monstruos al estilo *Godzilla*.

Cuando *Sparky* muere atropellado, Victor lo revive por medio de la electricidad, con el rostro cocido y electrodos en los costados del cuello (al puro estilo de *Frankenstein*); *Sparky* es vuelto a vida utilizando instrumentos de cocina y baterías de automóviles en el garaje del padre del niño. El aspecto del nuevo *Sparky* asusta a los vecinos, quienes, por sus gritos, provocan la huida del perro. Victor sale tras él y lo encuentra en un molino de minigolf, mismo que es incendiado por los asustados vecinos sin darse cuenta que Victor está con su mascota ahí dentro.

Después de que *Sparky* rescata a Victor de las llamas, el molino cae sobre él y vuelve a morir, pero, en esta ocasión al ver que el niño fue rescatado, los vecinos prestan las baterías de sus autos para revivir nuevamente a *Sparky*, quien encuentra el amor en una perra con el peinado de la novia de Frankenstein.

Este medimetraje producido por Heinrichs y Julie Hickson, muestra una cara más amable de Burton y fue la primera oportunidad del director para trabajar con actores profesionales. Contó con un presupuesto de un millón de dólares y filmado en blanco y negro; *Frankenweenie* fue planeado como complemento para el reestreno de *Pinocho*, pero, a fin de cuentas, fue censurada por la misma Disney, ya que se consideró que no era apto para todo público, situación que causó frustración en Burton, puesto que, a pesar de recibir el apoyo de Disney para realizar sus proyectos, éstos no eran exhibidos.

Fue hasta 1994, no obstante que fue bien recibida por la crítica y obtuvo varios premios, que se exhibió en salas europeas como complemento de *El extraño mundo de Jack*, junto al cortometraje *Vincent*.

3.2.4 Aladino y la lámpara maravillosa (Aladdin And His Wonderful Lamp. Tim Burton, 1984)

Shelley Duval, actriz que interpretó a la madre de actor en *Frankenweenie*, impresionada por el estilo visual de Burton y su dirección actoral, invitó al cineasta a dirigir un capítulo de la serie en la que la actriz participaba, *Teatro de cuentos de hadas (Fairie tale theatre)*, y en la que se había contado con la presencia de personalidades tales como Francis Ford Coppola y Vincent Price.

Burton grabó el capítulo tomado del cuento clásico de *Las mil y una noches, Aladino y la lámpara maravillosa (Aladdin And His Wonderful Lamp. Tim Burton, 1984)*, con la participación, nuevamente, de Heinrichs, utilizando escenografías tétricas, que recordaban a *Vincent* y *El gabinete del Doctor Caligari (Das Kabinett des Dr. Caligari. Robert Wiene, 1920)*, haciendo referencia al expresionismo alemán y mezclándolas con los dibujos animados. Estos decorados contienen imágenes que serán empleados en los siguientes filmes de Burton, como: murciélagos, arañas, esqueletos, etc.

Con este capítulo para televisión, Tim Burton tuvo la oportunidad de trabajar con actores de fama reconocida y con los que el mismo director había crecido: Leonard Nimoy (*Mr. Spock* en *Star Treck. Gene Roddenberry, 1966*) que interpretó al malvado mago que quería conseguir la lámpara; James Earl Jones (Voz del famoso villano de *Star wars (George Lucas, 1977)*, Darth Vader), quien interpretó a los dos genios del cuento y que prestó su voz como narrador de la historia y el joven actor Robert Carradine que interpretó a Aladino.

3.2.5 La gran aventura de Pee Wee (Pee Wee's Big Adventure. Tim Burton, 1985)

Bonnie Lee, una ejecutiva de Warner que conocía a Tim Burton, mostró el mediometraje *Frankenweenie* a Paul Reubens, actor que daba vida a Pee Wee Herman en una serie televisiva de gran éxito, quien decidió que Burton era el mejor director para llevar a su personaje de televisión a la pantalla grande, y Tim Burton tuvo así la oportunidad y la confianza de filmar su primer largometraje.

Además, comenzó una interesante y fructífera mancuerna de trabajo con el compositor musical Danny Elfman²⁷, conocido por sus trabajos en *Los Simpsons* (*The Simpsons. Matt Groening, 1989*), *Spider-man* (*Sam Raimi, 2002*) y *Hulk* (*The Hulk. Ang Lee, 2003*), entre otros, y con quien trabajaría Burton en muchos de sus posteriores proyectos.

El primer largometraje de Tim Burton es un *road movie* que narra la historia de Pee Wee Herman, un ingenioso y extraño chico que despierta de un sueño en el que gana la *Tour de Francia* con su queridísima bicicleta que guarda y cuida con recelo. Hasta que un día en el centro de la ciudad, mientras compra una nueva bocina, su bicicleta es robada. Pee Wee, presa del pánico y al ver que la policía no hace gran esfuerzo por encontrar su bicicleta, comienza a buscar por propia cuenta su preciado vehículo.

Desesperado, acude con una falsa pitonisa que le dice que su bicicleta se encuentra en los sótanos de El Álamo. Entonces, Pee Wee emprende el viaje a Texas para recuperar su bicicleta robada. Es así, que Pee Wee comienza una aventura en la que conocerá a muchos y diversos personajes (un grupo de turistas, una mesera que quiere conocer París y su novio que persigue celoso a Pee Wee; un vagabundo, un prófugo, una camionera fantasma, etc.) que lo enredarán en situaciones cómicas y desafortunadas que llevarán al protagonista a tener su propia película de su aventura al más fiel estilo de James Bond.

Este film, que combina la gran comicidad e improvisación de Pee Wee Herman, con un humor al más fiel estilo de Chaplin y el *burlesque*, con la desbordante imaginación de Tim Burton, se convirtió en un gran éxito taquillero aunque no le fuera tan bien con la crítica profesional, ya que recibió comentarios malos al igual que buenos. A pesar de esto, *La gran aventura de Pee Wee* fue

²⁷ Danny Elfman es uno de los más admirados compositores estadounidenses de los últimos años. Sus participaciones musicales van desde el cine, hasta los comics, pasando por series de televisión y, hasta, videojuegos. Entre sus colaboraciones más importantes se encuentra la música de: *Los Simpsons*, *Spider-man*, *Hulk* y videojuegos como *Fable* y *Kingdom Hearts II*. Aunque ha tenido tres nominaciones al Oscar, aún no ha conseguido hacerse de un premio de la Academia. La música de *El Extraño mundo de Jack*, es considerada su obra maestra.

nombrada dentro de las diez mejores películas de 1985 por el diario *USA Today*.

3.2.6 El jarro (The jar. Tim Burton, 1985)

Un proyecto de la NBC que consistía en rehacer la estética de los capítulos de Alfred Hitchcock de la serie de televisión de los sesenta *Alfred Hitchcock Presenta (The New Alfred Hitchcock Presents. Alfred Hitchcock, 1985)*, le dio a Tim la dirección del *remake* del capítulo *El jarro (The jar. Tim Burton, 1985)*, escrita por Michael McDowell a partir del episodio original escrito por Ray Bradbury, escritor de *Las crónicas marcianas (The Martians Chronicles)* en 1955.

No obstante la participación de sus aliados de confianza, Danny Elfman y Rick Heinrichs, Burton quedó totalmente insatisfecho con el producto final, puesto que, además de ser un proyecto impersonal, el cineasta no se identificó con el mismo y, prácticamente, trabajó para el gusto de otros.

3.2.7 Perro de Familia (Family Dog. Brad Bird, 1985)

Ese mismo año Burton regresó a la animación, y a pesar de sus fracasos televisivos, también volvió a hacer televisión para un proyecto ajeno. Brad Bird, un compañero con el que trabajó en los estudios Disney en *El zorro y el Sabueso (The Fox and the Hound. Art Stevens, Ted Berman y Richard Rich, 1981)* le propuso diseñar personajes y escenarios para un episodio de la serie *Cuentos asombrosos (Amazing stories. Brad Bird, 1985)* de Steven Spielberg, que Bird dirigía.

*“A pesar de contar con profesionales de reconocido prestigio como Martin Scorsese, Clint Eastwood, Robert Zemeckis o Danny de Vito, la serie no obtuvo el éxito que cabría esperar. Un año después de su estreno en Amazing Stories, un esfuerzo conjunto de Amblin Entertainment, Universal TV y Warner Bros. Convirtió **Perro de familia** en una ambiciosa serie regular en la que Spielberg y Burton actuaban como productores ejecutivos. Aunque la serie pretendía reflejar una*

visión ácida y crítica de la familia estadounidense que tanto éxito había logrado con *Los Simpson*, *Perro de familia* no obtuvo un gran resultado de audiencia y generó duras críticas por parte de la prensa especializada”.²⁸

3.2.8 Beetlejuice. El Súper fantasma (*Beetlejuice. Tim Burton, 1988*)

Con un presupuesto de 13 millones de dólares, *Beetlejuice* (Tim Burton, 1989) fue el primer éxito comercial de Burton, se mantuvo por más de 8 semanas dentro de los primeros lugares en taquilla en los cines de Estados Unidos.

Protagonizado por Michael Keaton, con quien más tarde filmaría *Batman* (Tim Burton, 1989) y *Batman Regresa* (Tim Burton, 1992), y Winona Rider, co-protagónica en el filme de *El joven manos de tijeras*, *Beetlejuice* narra la historia del matrimonio Maitland (Alec Baldwin y Geena Davis) quienes, tras morir en un ridículo accidente, vuelven a su cómodo y aislado hogar como fantasmas.

Con el paso del tiempo en relativa tranquilidad, cuando se habían adaptado a su “nueva vida” de fantasmas, llegan los nuevos dueños de la casa, los Deitz, junto con una joven extraña y gótica, Lydia (Winona Rider), que puede ver a los fantasmas y que comienza una “amistad” con los Maitland.

Tras varios intentos fallidos para asustarlos, antes de conocer a Lydia, la pareja de fantasmas se arriesga a desobedecer al "servicio público" del más allá y contacta a cierto "bio-exorcista", *Beetlejuice* (Michael Keaton) para que los libre de esa molesta familia, pero las cosas no salen como esperaban puesto que este especialista en espantar a los vivos no solo es un fantasma griton, vulgar y cochino, sino que, una vez liberado, resultará difícil de controlar.

El éxito de esta cinta fue tal que, posteriormente, dio pie a la creación de una serie animada para televisión basada en la película de Burton. Con una recaudación de más de setenta millones de dólares en taquilla, Burton reafirmó

²⁸ Lucía, Solaz Frasquet. Tim Burton y la construcción del universo fantástico (1982-1999). Pág. 23

su teoría acerca de que los espectadores están dispuestos a aceptar películas que se salgan de los parámetros establecidos y convencionales de Hollywood.

Esta cinta es una gran sátira a películas de fantasmas e incluso una especie de parodia de *El exorcista* (*The exorcist. William Friedkin, 1973*), ya que maneja un exorcismo al revés, es decir, del mundo de los muertos hacia el mundo de los vivos y tanto los muertos como los vivos son vistos con un humor negro que es perfectamente respaldado con la musicalización de Danny Elfman.

Una gran parte del éxito se debió a la gran capacidad tanto de Rider como de Keaton para la improvisación, puesto que, en muchas partes de la película, es utilizada por medio de diálogos y situaciones. Como el mismo Burton afirma: “*muchas veces estuvieron (Burton y Keaton) haciendo payasadas en la casa del actor que posteriormente fueron utilizadas en la cinta*”.²⁹

3.2.9 Batman (Tim Burton, 1989)

El personaje y superhéroe de la *D.C. Comics*, *Batman*, creado por Bob Kane en 1939, merecía, según Michael Uslan, dueño de los derechos del personaje, una versión cinematográfica tratada con más seriedad que las series televisivas de los sesenta. Aunque, posteriormente, se cedió el concepto creativo casi en su totalidad a Jon Peters y Peter Guber con el fin de integrar una superproducción hollywoodense, es decir, con el objetivo de ser un éxito taquillero, buscaron el guión perfecto y al director adecuado para realizar este filme que prometía mucho.

Es así, como el proyecto llega a manos de Tim Burton y junto con Julie Hickson y Sam Hamm, escriben un tratamiento psicológico, oscuro y melancólico de la historia del hombre murciélago. *Batman* regresaba a la idea con la que lo concibió Bob Kane y se alejó de manera radical de las versiones pintorescas y sosas de los años sesenta para adquirir así características más góticas, burtonianas, y no es de sorprender, puesto que el héroe protagonista comparte características con los personajes que el cineasta suele crear para sus

²⁹ Mark, Salisbury. Tim Burton por Tim Burton. Pág. 103.

proyectos, un personaje solitario, incomprendido y con tintes melancólicos y oscuros que dieron una nueva vida a *Batman*.

“Aunque nunca fui un gran fan del cómic,-comenta Burton- me encantaba Batman, la personalidad desdoblada, la persona oculta. Es un personaje con el que podía identificarme. El tener esas dos caras, una luminosa y otra oscura, y no poder resolverlas, es una sensación bastante común... Todo el mundo tiene varias caras en su personalidad, nadie es una única cosa. Especialmente en América, la gente se suele presentar como una sola cosa, pero en realidad son algo más, lo cual es simbólico del carácter de Batman”.³⁰

En esta cinta, Burton vuelve a elegir a Michael Keaton como protagonista, pero, en esta ocasión, el papel era totalmente diferente a su trabajo anterior con Burton. Keaton pasó de ser un fantasma al borde de la locura e irreverente, a ser un superhéroe nocturno que se esconde tras la “máscara” de un multimillonario empresario, Bruce Wayne, de la Ciudad más insegura y caótica del mundo, Ciudad Gótica, en la cual enfrentará a su archirrival *the Jocker*, el *Guasón*, interpretado magistralmente por Jack Nicholson.

La historia presenta en el contexto de una oscura ciudad la lucha entre el bien y el mal, en la que *Batman* no sólo se enfrenta al *Guasón* por ser este último el máximo representante de la mafia y de la maldad en *Gotham*, Ciudad Gótica, sino, además, porque descubre que el villano fue el mismo que asesinó a sangre fría a sus padres frente a sus ojos cuando Wayne era apenas un niño de diez años. Es una lucha que termina con la victoria de la justicia y el reconocimiento de *Batman* como el protector nocturno de la decadente Ciudad Gótica.

En *Batman*, Burton se sintió por momentos muy presionado por los estudios, ya que por tratarse de una cinta de la cual se esperaba un rotundo éxito en taquilla, no se querían arriesgar a que la historia no tuviera la aceptación esperada. Los estudios mantuvieron muy vigilado a Burton y rodeado de gente profesional en cada área que la producción requería. Por ejemplo, el hecho de

³⁰ Mark, Salisbury. Tim Burton por Tim Burton. Pág. 124-126.

que le establecieron a un grupo de trabajo de técnicos especializados en películas de acción, o que, a pesar de que Burton considera no haber integrado de manera correcta la música de Prince, que los estudios impusieron para la banda sonora de la película, la Warner obligó al director a incluirla dentro del film.

Batman estuvo, además, rodeado de un aparato gigantesco de publicidad, como nunca antes se había hecho con una película en la historia, y el futuro del joven director Tim Burton dependía del éxito y las críticas a su más ambicioso proyecto hasta esa fecha y se mantuvo al margen de las estrategias publicitarias diseñadas por Jon Peters.

Los resultados de la original y cotosa campaña de publicidad y, en especial, del trabajo de Burton con la película, fueron aplastantes. En Estados Unidos se estrenó en Junio de 1989 y fue la primera película en recaudar más de 100 millones de dólares tan sólo en la primera semana de exhibición, sólo en aquel país. Así pues se convirtió en el mayor éxito del año y la película más taquillera en la historia de los estudio Warner Bros., con más de 500 millones de dólares recaudados alrededor del mundo; además significó no sólo un fenómeno comercial, sino uno cultural y multimedia, debido al *marketing* sin precedentes que rodeó al filme.

3.2.10 El joven manos de tijera (Edward Scissorhands. Tim Burton, 1990)

Después de convertirse en un director estrella, posición que incomodó al cineasta, gracias al éxito de *Batman*, Burton, ahora contaba con el privilegio de elegir qué quería filmar. Entonces, Burton decidió comprometerse con un proyecto más personal, una historia que él mismo escribió basada en un personaje que Burton dibujó cuando era adolescente, *Edward Scissorhands* (*El joven manos de tijera*), interpretado conmovedoramente por Johnny Depp.

En esta cinta, con un presupuesto de 18 millones de dólares, Tim Burton narra un ingenioso y vanguardista cuento de hadas, en el que un anciano galletero e inventor (Vincent Price) crea, haciendo referencia a *Frankenstein*, a un joven

que, por la muerte de su creador, queda inacabado y en lugar de manos porta unas enormes tijeras.

El joven, Edward (Johnny Depp), vive aislado de los suburbios de colores, en un castillo con aspecto gótico en las colinas a las afueras del suburbio, hasta que una señora vendedora de cosméticos, Peg Boggs (Diane Wiest) se adentra a su castillo. Peg, estupefacta por el descubrimiento del joven con tijeras en las extremidades superiores, le ofrece vivir en su casa con su familia.

La llegada del nuevo y extraño inquilino en el pueblo causa un alboroto y más cuando muestra sus dotes de jardinero artístico y peluquero. En la casa de los Boggs, Edward conoce a Kim (Winona Ryder), hija de Peg Boggs, y se enamora de ella. Después de un tiempo de conocerlo, Kim comienza a cambiar sus ideas respecto a Edward y, tras una serie de incidentes y con el pueblo en su contra y persiguiéndolo, Edward huye asustado a su viejo castillo, donde Jim, novio de Kim, trata de matarlo, pero Edward le encaja una de sus cuchillas al furioso novio de Kim.

La chica sale y convence a los habitantes del pueblo que ambos se mataron mutuamente y se retiran consternados. Entonces, aparece una vieja Kim contándole la historia de Edward a su nieta y le dice que, desde ese entonces, cae nieve en el pueblo procedente de las esculturas de hielo que Edward hace en su castillo.

Esta historia, como se ha mencionado, hace referencia a *Frankenstein*, con la creación de un ser vivo, además al cuento de *La Bella y la Bestia* al presentar a Winona Ryder como la doncella que, después de convivir con la “bestia”, Johnny Depp, termina por enamorarse de él, sólo que en *El joven manos de tijera*, la “bestia”, no concretará su amor con la “bella” ni se transformará en un guapo y apuesto joven “normal” para tener un final en el que vivan felices por siempre.

Por otro lado, este cuento de Burton también hace alusión a una autobiografía en muchos aspectos.

*“En la historia de **Edward Scissorhands** se reúnen muchos elementos biográficos de su creador. Burton siempre ha sido una persona retraída, un personaje extraño en el artificioso mundo de Hollywood. Al igual que Edward, siempre ha estado al margen de la “normalidad”, se ha sentido a ser alienado en un mundo construido con convenciones y al igual que su personaje se ha resguardado en el arte: Edward esculpe setos y Burton hace películas”. 31*

Una vez más, Burton moldea un personaje incomprendido y apartado de la sociedad, con clara crítica a la sociedad norteamericana; además, crea un mundo fantástico y gótico alrededor del mismo para reafirmar su gusto por este tipo de personajes y por su entorno “anormal” para las personas que voluntaria o involuntariamente forman parte de su círculo social. Tal cual Burton siempre se ha sentido con respecto a su entorno y a sus propias cualidades de interacción.

Además hace un homenaje a Vincent Price, su ídolo y quien interpreta el personaje del viejo creador de Edward. Cabe destacar, que esta película fue la última en la que Price participó antes de morir, poco después de filmar su parte en esta cinta. También se rinde homenaje a las películas de terror con las que Burton creció, lo anterior, al utilizar los estereotipos clásicos de estas cintas en el personaje interpretado por Vincent Price.

En *El joven manos de tijera*, Burton contó de nueva cuenta con la participación de Danny Elfman en la realización de la música y comenzó una fructífera relación laboral con Johnny Depp, quien se convertiría en el actor más recurrente para protagonizar sus próximas películas, no sólo por su gran capacidad actoral, sino también por ser el tipo físico de Depp que encaja con los personajes de Burton, claro que muchos elementos se logran con maquillaje, como la palidez, las ojeras, etc.

Cabe mencionar, que en este filme Tim Burton deja ver su gusto por los musicales. Al principio, cuando se concibió la obra junto con Caroline

³¹ Isabel, García. Tim Burton. El universo insólito. Pág. 66

Thompson, se pretendía que fuera musical, incluso en el guión, Caroline creó canciones para acompañar la cinta, pero, al final, se decidió por no hacerla musical. El siguiente proyecto personal de Burton fue *El extraño mundo de Jack*, otra vez con guión de Caroline, esta vez sí se recurrió a hacer una obra musical que consagraría a Danny Elfman, el musicalizador de la misma.

3.2.11 Batman regresa (Batman returns. Tim Burton, 1992)

En un principio Burton no tenía interés de involucrarse con un proyecto de las magnitudes y con las expectativas que se tenían cuando se filmó *Batman*; así que la propuesta de parte de la Warner de filmar la secuela de este personaje, no interesó al cineasta, sin embargo, por propuesta del mismo Burton se contrató a Daniel Waters para escribir el guión para la secuela del superhéroe de Ciudad Gótica, *Batman*.

Waters convenció a Burton, por medio de su guión, que respetó el argumento original del Batman de la primera cinta, para filmar la secuela, *Batman regresa (Batman Returns. Tim Burton, 1992)*. También se introdujeron a dos nuevos villanos con los que lidiaría el superhéroe, protagonizado de nueva cuenta por Michael Keaton, Gatúbela (Michelle Pfeiffer) y el Pingüino (Danny De Vito).

Con la experiencia del primer filme de *Batman*, Burton hizo ceder a los estudios a todas sus exigencias, las cuales fueron, además de un presupuesto inmejorable, el control total sobre el film, es decir que las decisiones iban a recaer sobre él mismo, que no iba a permitir que le impusieran música de algún cantante, como sucedió con Prince en la primera entrega de la saga, y que los productores sólo iban a ser Denise Di Novi, Larry Franco y él. Debido a la calidad de director estrella y comercialmente exitoso para la Warner que adquirió Tim Burton, los estudios no tuvieron más opción que ceder a sus peticiones.

Burton mostró en *Batman regresa* los elementos característicos de su cinematografía, tanto así que, no obstante, el éxito de la secuela de *Batman*, los estudios Warner decidieron que la entrega era muy oscura y sombría para

el público infantil, lo que ponía en riesgo un gran sector de la taquilla y, por consiguiente, una fuerte suma de ingresos, por lo que para una tercera entrega se descartó al exitoso director californiano para dirigirla.

Cabe mencionar, que las secuelas posteriores a las dos películas de *Batman* filmadas por Burton, tuvieron menos aceptación de los fans, tanto a la historia como a los personajes y protagonistas, al igual que de la crítica, porque estas cintas perdieron, en cierta medida, elementos estilísticos de los que fue dotado el hombre murciélago por parte de Tim Burton.

3.2.12 El extraño mundo de Jack (Tim Burton's The Nightmare before Christmas. Henry Selick, 1993)

Éste es uno de los proyectos más personales de Tim Burton. Una historia y personajes que concibió el mismo Burton desde sus años en la Disney, basado en el cuento clásico norteamericano *The night before Christmas* de Clement C. Moore, un presupuesto de casi 22 millones de dólares. La forzada contratación de Henry Selick para dirigir el filme y la maravillosa, oscura y divertida musicalización de Danny Elfman, hicieron de *The nightmare before Christmas*, una de las películas más reconocidas de Burton y una cinta de culto y admiración entre los fans, especialmente de la cultura gótica.

Debido a la carga de trabajo que suponía el hacer la secuela de *Batman* y que la producción de *The Nightmare before Christmas* llevó casi tres años, Burton decidió contratar a un director para esta cinta, el elegido fue Henry Selick, quien aceptó ser delegado y aceptar los diseños ajenos a él que Burton ya había pensado para realizar el filme.

El éxito de la película en taquilla fue muy bueno, de la mano de Burton que fue el productor de la misma se recaudó más de 52 millones de dólares en las salas de Estados Unidos en las semanas entre *Halloween* y navidad de 1993. Para los estudios Disney, era arriesgado lanzar un proyecto de estas características, en primer lugar, por el tono siniestro y gótico del mismo y que la casa productora no estaba nada acostumbrada a mostrar. Entonces, fue que se

decidió lanzarse bajo el nombre de los estudios *Touchstone Pictures*, una filial de Disney.

El extraño mundo de Jack (título que recibió en México), fue filmado en técnica *stop-motion*, esto es, fotograma a fotograma, una técnica con la que Burton ya había trabajado, que le agradaba y que resultó en una verdadera obra maestra de la animación en la que mezcló las dos favoritas celebraciones del año del director, el *Halloween* y la Navidad.

La música de Elfman fue el complemento perfecto y uno de los sellos más característicos de esta obra:

*“Para **Pesadilla antes de Navidad** (título que recibió en España), Elfman y Burton empezaron a trabajar a partir del poema original, algunos dibujos y bocetos y un argumento escrito diez años antes. Comenzaron a desarrollar las canciones con estos elementos, y sólo después, se concentraron en el guión. Burton le explicaba el argumento y el músico componía una canción en la que se desarrollaba la historia. Fue, sin lugar a dudas, un proceso singular”.³²*

En el siguiente capítulo, se hará un análisis más extenso acerca de *The Nightmare before Christmas* y *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (Tim Burton, 2007).

3.2.13 Ed Wood (Tim Burton, 1994)

El proyecto de filmar una cinta biográfica del considerado peor director cinematográfico de la historia, Edward D. Wood Jr., llegó a manos de Burton mientras éste se encontraba en la producción de *Nightmare before Christmas*. Larry Karaszewski y Scott Alexander, guionistas de la cinta, presentaron un guión con un tratamiento que distante de intenciones comerciales sobre el director que no quiso renunciar a su forma de ver las cosas y de hacerlas a pesar de que estaba completamente equivocado ante los ojos del mundo entero. Entonces, Burton accedió a filmar la película, ya que había aspectos

³² Lucía, Solaz Frasquet. Tim Burton y la construcción del universo fantástico (1982-1999). Pág. 563

biográficos de Ed Wood y de su historia con el actor Bela Lugosi, famoso en cintas de terror, con los que Burton se identificó.

La historia de *Ed Wood* (Tim Burton, 1994) se centra en la relación que se crea entre el personaje protagonizado por Johnny Depp (Ed. Wood) y Bela Lugosi (protagonizado por Martin Landau, quien ganó un Oscar y un Globo de Oro en Europa como mejor actor de reparto por su papel en esta película), una relación con la que Burton se identificaba al ser parecida a la que él tuvo con Vincent Price, basada en admiración paternal se podría decir, y posteriormente laboral.

Al igual que Burton, Ed Wood es una figura de un personaje inadaptado y solitario, lo cual también es característico en los personajes burtonianos; así que si surge la duda de por qué un director con el reconocimiento que Burton había adquirido en esos años, filmó una película biográfica del peor director de la historia.

La pregunta se contesta al describir las características principales del personaje central y su pasión por el cine y por sus ideales para entender que este director fracasado bien pudo ser una creación más del famoso Tim Burton, un personaje más como Jack Skellington o como Edward (el joven con manos de tijera) que muestra la distancia que existe entre el modo en que uno se percibe a sí mismo y la imagen que tienen los demás, un tema totalmente burtoniano que desarrolló en esta cinta.

Burton hizo uso del blanco y negro para dar alusión a una película de escasos recursos financieros, tal y como fueron las películas de Edward D. Wood Jr., el presupuesto que la Disney otorgó a esta producción fueron 18 millones de dólares.

A pesar de la fructífera relación laboral entre Danny Elfman y Burton, en esta cinta Burton prescindió de sus creaciones musicales, debido a la carga laboral que el compositor tenía con *Nightmare before Christmas*, y recurrió a Howard Shore, compositor de varias películas de David Cronenberg, para musicalizar,

de manera no menos brillante que Elfman en sus anteriores trabajos con Burton.

Ed Wood no fue muy promovida comercialmente por lo que su éxito en taquilla no fue el acostumbrado por Burton; de hecho, la recaudación en taquilla de esta cinta es la más baja en la historia de Tim Burton. No obstante, obtuvo muy buenos comentarios de la crítica hollywoodense.

3.2.14 Marcianos al ataque (*Mars Attacks!* Tim Burton, 1996)

La historia basada en los cromos, juegos de cartas, de *Mars Attacks* (Tim Burton, 1996), narra una invasión marciana al planeta tierra, donde, a pesar de los esfuerzos humanos por la paz, los marcianos se burlan de los terrícolas y comienzan a exterminarlos y destruir el planeta.

Esta película cuenta con un reparto plagado de estrellas hollywoodenses como: Jack Nicholson, Glenn Close, Dany DeVito, Natalie Portman, Pierce Brosnan, Michael J. Fox, Sarah Jessica Parker y Annette Bening entre otros. A pesar de esto, y del ácido humor que maneja la película, no obtuvo mucho éxito comercial en taquilla y menor aún ante la crítica.

Uno de los principales problemas de esta cinta, es que se estrenó poco después que el éxito taquillero *Independence day* (Roland Emmerich, 1996), película con la que compartía muchas similitudes en el argumento, claro que con un tratamiento totalmente diferente, pero el público y la crítica vieron en *Mars Attckas!* de Burton una parodia de la anterior. Posteriormente, obtuvo éxito en Estados Unidos y Europa, pero en el formato de video.

3.2.15 La leyenda del Jinete sin cabeza (*Sleepy Hollow*. Tim Burton, 1999)

Kevin Yagher y Andrew Kevin Walker, tomaron la historia original de Washington Irving *La leyenda de Sleepy Hollow*, e hicieron un guión. Este proyecto llegó a manos de Burton y decidió contratar a un guionista, Tom Stoppard, quien acercó al personaje principal de la película, interpretado

nuevamente por Johnny Depp, Ichabod Crane a ser un personaje con elementos propios de los personajes creados por Tim Burton. Así, Crane pasó de ser inteligente y seductor, en el guión de Yagher y Walker, a nervioso e inseguro en el guión de Stoppard.

El presupuesto fue de 70 millones de dólares, y Burton trabajó nuevamente con Rick Heinrichs en la dirección de arte, la cual lo hizo acreedor de un Oscar por su trabajo en esta cinta. Heinrichs ya había trabajado en las películas de *Batman* al lado de Burton e iba a trabajar con él en una entrega más de *Superman* a mediados de los noventa que, finalmente, no fue filmada por el cineasta californiano por problemas con los estudios y un aplazamiento de más de un año para comenzar a rodar el filme.

Después de *Mars Attacks!* y *Ed Wood*, Burton había perdido, por decirlo de algún modo, credibilidad para con el público al momento de ir a ver sus películas, tal cual lo demuestra la baja recaudación en taquilla de estas últimas dos cintas y, más aún, comparándolas con las dos entregas de *Batman* del director. Burton necesitaba escoger bien su siguiente producción para reafirmarse en taquilla, ya que el gusto de la crítica aún lo tenía. Entonces, con *Sleepy Hollow*, la tercera película más taquillera de Burton hasta esa fecha, Tim logró recobrar la confianza y crédito que empezaba a perder en Hollywood.

"De nuevo, los elementos formales de una obra de Burton fueron objeto de reconocimiento por parte de la Academia: la magnífica fotografía de Emmanuel Lubezki y el diseño de vestuario de Collen Atwood fueron nominados, mientras Rick Heinrichs y Peter Young ganaron el Oscar a la mejor dirección artística y decoración de sets".³³

3.2.16 El planeta de los Simios (*Planet of the Apes*, 2001)

Antes de llegar el proyecto a manos de Tim Burton se mencionaron directores como James Cameron y Oliver Stone para realizarla, así como a los probables protagonistas, Arnold Schwarzenegger y, posteriormente, Matt Damon.

³³ Ibíd Pág. 60

Finalmente, fue ofrecida a Burton con un guión de William Broyles Jr., Lawrence Konner y Mark Rosenthal.

Esta cinta es un *remake* de *El planeta de los simios* (*The Planet of the Apes*. Franklin J. Schaffner, 1968) que, a su vez, se basó en la novela homónima de Pierre Boulle. La versión del 2001, dirigida por Tim Burton, es protagonizada por Mark Wahlberg, Tim Roth y Helena Bonham Carter, y el protagonista de la versión cinematográfica de 1968, Charlton Heston, tiene un papel secundario en la cinta de Burton.

Para la producción de *El planeta de los Simios*, Burton recurrió a sus hombres de confianza y ya habituales en su cinematografía, Rick Heinrichs en el diseño de arte y Danny Elfman como encargado de la banda sonora de la película.

El planeta de los Simios (a pesar del éxito que recibió en taquilla, más de 68 millones de dólares en la primera semana de estreno en Estados Unidos y más de 358 millones de dólares a nivel mundial, convirtiéndose en la segunda película más taquillera de Burton, sólo superada por *Batman*, 1989), tuvo críticas muy dispares. Por una parte, fue elogiada y, por otra, mal recibida por la crítica cinematográfica especializada.

Una de las principales críticas que recibió, irónicamente, también fue una de las partes más elogiadas, fue el final de la versión de Burton. Se dijo que el final de este *remake* trató de imitar la intención de la versión de 1968, que era impactante e inesperado, al igual que la versión de Burton pero con la diferencia que, según una parte de la crítica, Burton no logró el efecto en la audiencia por lo que se descartó una supuesta secuela que proponía el final del director californiano.

No obstante que esta cinta fue realizada con el antecedente de otra versión audiovisual y de la novela, Burton pudo hacer notar su estilo visual, especialmente en los escenarios creados de la mano con Heinrichs. Sin embargo, si bien se puede decir que *Mars attacks!* estaba muy alejada del

estilo visual de Burton, *El planeta de los Simios* también se queda muy corta en este rubro.

3.2.17 El gran pez (Big fish. Tim Burton, 2003)

Después de lograr un filme con críticas tan dispares, así como la aceptación del público, Burton decide regresar a la creación de mundos fantásticos, esta vez de la mano de un guión escrito por John August, basado en la novela de Daniel Wallace, *Big Fish: A novel of mythic proportions*.

Protagonizada por Ewan McGregor, *Big Fish*, cuenta la historia de Edward Bloom, un viejo muy conocido y querido por ser un excelente contador de historias fantásticas de su juventud, quien, no obstante, no recibe la misma admiración y respeto de parte de su hijo William (Billy Crudup) por creer que todo lo que cuenta es irreal e inventado por su padre.

Las aventuras del joven Edward Bloom narradas a lo largo de la cinta hasta su muerte están llenas de personajes y lugares de fantasía, muy al estilo de lo que a Burton le gusta hacer con sus escenarios y protagonistas.

En esta producción, Burton encontró, además de los elementos característicos de su cinematografía, como son la fantasía y los personajes malentendidos por el mundo, las problemáticas familiares entre padre e hijo con las que el mismo Burton se identificó, pero en sentido inverso. Las relaciones familiares de Burton nunca fueron del todo óptimas, pero el malentendido era el hijo, es decir, el pequeño Tim Burton, añadiendo a ésto las recientes muertes de su padre y madre en los años 2000 y 2002, respectivamente.

Para *Big Fish*, Burton contó nuevamente con la participación de Helena Bonham Carter, actriz que se convertía, poco a poco, en una incondicional en los trabajos de Burton, y de Danny De Vito con quien había trabajado anteriormente en *Batman regresa*. De igual forma, Danny Elfman fue el encargado de la banda sonora para *El Gran Pez*.

Con más de 70 millones de dólares recaudados en taquillas estadounidenses³⁴, *Big Fish* fue muy bien acogida tanto por la crítica como por el público en general, especialmente por el regreso de Tim Burton a la fantasía después de la “fallida” *El planeta de los Simios*, como muchos la catalogaron.

A pesar de que *Big Fish* se pensaba par ser dirigida por Steven Spielberg y de que no tiene los elementos góticos característicos en el cine de Tim Burton, esta película es una de las más reconocidas del director californiano y, personalmente, después de *Edward Scissorhands*, la cinta más bella del director.

3.2.18 Charlie y la Fábrica de Chocolate (Charlie and the chocolate factory. Tim Burton, 2005)

Nuevamente, haciendo mancuerna con su protagonista predilecto, Johnny Depp, Burton filma un *remake* de la película *Willy Wonka y la fábrica de Chocolate* (*Willy Wonka and the Chocolate Factory*, 1971), basada en la novela *Charlie y la fábrica de Chocolate*, escrita por Roald Dahl y publicada en 1964.



Cartel de la película *Charlie y la fábrica de chocolate*. (Tim Burton, *Charlie and the Chocolate Factory*, 2005. Duración 115 mins.)

A pesar de que Burton y principalmente el guionista John August, quien trabajó con Burton en el guión de *Big Fish*, tenían como antecedente la película de 1971, basada en la obra de Dahl, el guión para la nueva versión de este cuento

³⁴ <http://www.imdb.com/title/tt0319061> Fecha de consulta: Noviembre 2009

infantil fue más fiel a la novela original e incluso se excluyó la película de los años setenta como referencia para la cinta del director californiano. De esta manera, se hizo una versión del libro y no de la película antecesora al film de Burton.

Brad Grey y Richard Zanuck, productores de la cinta, en asociación con la viuda del escritor Roald Dahl, Felicity Dahl, estuvo totalmente de acuerdo con la participación de Tim Burton para dirigir la cinta, ya que consideraba a Tim como el director ideal para dirigir la obra de su difunto esposo, y se mostró aún más entusiasmada con que Johnny Depp fuera el que diera vida a Willy Wonka. *“La combinación ideal: Roald Dahl, Johnny Depp y Tim Burton. Un grupo inmejorable que trabaja en completa sincronización”*.³⁵

Freddie Highmore interpretó a Charlie, un pequeño niño que vive en una muy humilde casa, en la que el amor de la familia es lo más importante, y sueña con conocer la fábrica de los chocolates Wonka. Highmore entró a la producción de *Charlie y la fábrica de Chocolate* por recomendación del mismo Johnny Depp, ya que trabajó con él en *Descubriendo nunca jamás (Finding NeverLand. Marc Forster, 2004)*. Burton quedó realmente maravillado con el trabajo de Freddie Highmore:

*“Cuán natural y genuina es su actuación. El puede estar serio, sin parecer falso, lo cual es difícil de lograr, inclusive para un actor adulto. Tiene la habilidad de transmitir emociones sin hablar o esforzarse demasiado. Eso no es algo que un director pueda marcarle a un actor, lo tienen o no lo tienen. Por eso, elegir bien al actor que sería Charlie era muy importante”*³⁶ -declaró Burton.

Burton volvió a contar con varios participantes ya fundamentales en las producciones burtonianas. Primero, Johnny Depp, quien fue el encargado de protagonizar a Willy Wonka, el excéntrico y solitario dueño de una fábrica de chocolate misteriosa y mágica; segundo, a Helena Bonham Carter, que interpretó a la cariñosa madre de Charile, el pequeño que sueña con conocer la

³⁵ www.la.warnerbros.com/movies/chocolatefactory/home.html Fecha de consulta: Noviembre 2009

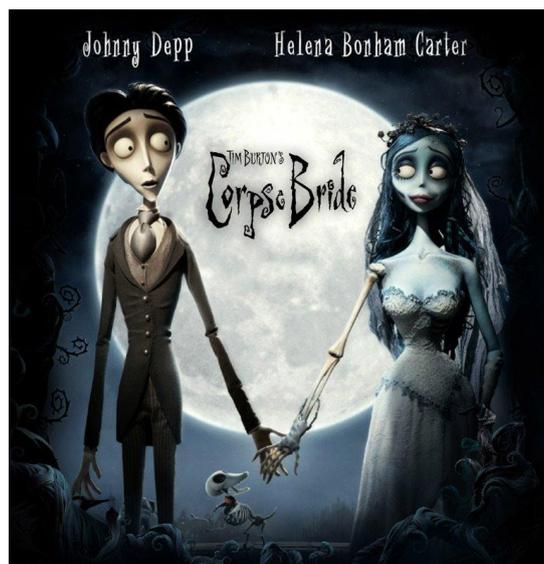
³⁶ www.la.warnerbros.com/movies/chocolatefactory/home.html Fecha de consulta: Noviembre 2009

fábrica de Willy Wonka; y tercero, Danny Elfman, sin duda, el colaborador más importante y frecuente en la cinematografía burtoniana, encargado de la banda sonora de la película que incluyó las canciones cantadas por los Oompa Loompas que Elfman tomó de las líneas escritas por Dahl en la novela original.

Esta película también significó para Burton un despliegue de efectos visuales creados por computadora de los que, en sus producciones anteriores, no habían sido considerados para su uso. Por ejemplo, la creación por computadora de los escenarios que fue imposible construir físicamente y la creación de los Oompa Loompas interpretados todos por un único actor, Deep Roy.

3.2.19 El Cadáver de la Novia (Tim Burton's *Corpse Bride*. Tim Burton, 2005)

En el año 2005, Burton entregó otra película filmada con la técnica del *stop-motion* y con piezas musicales que desarrollaban partes fundamentales de la misma cinta. Lo anterior y los seres terroríficos del mundo de los muertos que gira en torno de la historia, hicieron que *El Cadáver de la Novia* (Tim Burton's *Corpse Bride*. Tim Burton, 2005) sea comparada con su obra maestra *El Extraño mundo de Jack*.



Cartel de *El cadáver de la Novia*. (Tim Burton, *Tim Burton's Corpse Bride*, 2005. Duración 76 mins.)

Inspirada en un antiguo cuento ruso, *El Cadáver de la Novia* llamó de inmediato la atención de Burton, quien, desde hace más de diez años, tenía la intención de filmar esta cinta, más aún, porque acababa de terminar el rodaje de *El extraño mundo de Jack* y quería repetir con este cuento ruso la técnica de animación fotograma a fotograma utilizada en dicha película. Burton comenzó a diseñar a los personajes salidos de su imaginación, basados en el cuento del desafortunado cadáver que murió el día de su boda.

Las voces de los personajes principales fueron puestas, como se volvía costumbre en los trabajos de Burton, por Johnny Depp y Helena Bonham Carter, dando vida, respectivamente, a Victor, un muchacho tímido y soñador a quien sus padres le han planeado una boda para ascender su rango social, y a la novia cadáver, una cadáver condenada trágicamente a muerte el día de su boda y que, desde entonces, espera en el mundo de los muertos a que su novio la reclame. Al mismo tiempo, Bonham Carter y Depp trabajaban en la filmación de *Charlie y la fábrica de chocolate*, dirigida también por Tim Burton y estrenada el mismo año que *El Cadáver de la novia*.

Otro factor recurrente en los filmes de Burton, y que no podía faltar en *El Cadáver de la novia*, es la música compuesta por Danny Elfman. Para esta cinta, la número doce al lado del cineasta, el compositor además de la creación de la música y letra del *sound track*, también participó dando voz a uno de los personajes, *Bonejangles*.

El éxito de *La novia Cadáver*, como se conoce en España, fue tal que incluso le valió ser galardonada con un Oscar como mejor película de animación del 2005.

3.2.20 Sweeney Todd: El Barbero Demoníaco de la Calle Fleet (Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street. Tim Burton, 2007)

En los años 1980, Alan Parker quiso hacer una versión cinematográfica del musical teatral hecho anteriormente por Stephen Sondheim y Hugh Wheeler, *Sweeney Todd: The demon barber of Fleet Street*, pero la propuesta de Parker

no satisfizo a Sondheim, quien, además, creó la música de la puesta en escena considerada como su obra maestra.

Posteriormente, Tim Burton le presentó su idea acerca de la versión cinematográfica de *Sweeney Todd* en la que proponía a Johnny Depp y Helena Bonham Carter como protagonistas de la misma, Sondheim aceptó la propuesta presentada por Burton y en el 2007 se estrenó la película dirigida por Tim Burton, *Sweeney Todd: The demon barber of Fleet Street*.

La adaptación del musical representó muchos retos para los actores, ya que, por una parte, los actores protagónicos de la cinta de Burton (Depp y Bonham Carter) no tenían experiencia alguna con el canto, lo cual era indispensable para la realización de esta película musical dirigida por Burton; además, la manera en que graba una cinta musical es diferente, puesto que se deben de grabar las canciones para, posteriormente, en el rodaje hacer una especie de *playback* a tiempo con el audio grabado anteriormente y, al mismo tiempo, actuar la escena correspondiente, otra área sin experiencia para los actores.

No obstante las aparentes limitaciones de la mayoría de los actores, el resultado final fue mucho mejor de lo que se esperaba y los actores terminaron por sorprender a propios y extraños por sus acostumbradas excelentes actuaciones y sus educadas voces a lo largo de las canciones en el filme. Incluso, esta actuación le valió la nominación a un premio Oscar de la Academia como mejor actor a Johnny Depp, quien, también, ganó un Globo de Oro en la misma categoría por su interpretación de Benjamin Barker (*Sweeney Todd*).

Además de la nominación al Oscar de Depp, *Sweeney Todd* recibió nominaciones en las categorías de mejor dirección de arte y mejor vestuario, también fue considerada por la crítica hollywoodense y extranjera, uno de los mejores trabajos del año. Este filme representó la radicalización del sello cinematográfico de Tim Burton por su tono oscuro y sangriento al propio estilo del musical de Broadway en que se inspiró la cinta. También ganó el Globo de

Oro como mejor película comedia o musical, y estuvieron nominados Bonham Carter como mejor actriz y Tim Burton como mejor Director, respectivamente.

Cabe destacar, que en esta cinta Burton no contó con su incondicional Danny Elfman para musicalizar el filme, puesto que al ser un guión tomado de la obra de Sondheim y ser él quien realizó las piezas musicales de la puesta en escena, también fue el encargado de adaptarlas para la versión cinematográfica de Burton, por lo cual quedó relegada la participación de Elfman quien había estado presente en todas las películas de Burton con excepción de *Ed Wood*.

Sweeney Todd: El barbero demoníaco de la calle Fleet, es objeto de un análisis más extenso dentro de este trabajo en los capítulos posteriores.

Capítulo 4

Análisis de películas

4.1 El Extraño Mundo de Jack (Tim Burton's The Nightmare before Christmas, 1993).

4.1.1 Análisis de la imagen.

“...ni siquiera el más puramente “estructural” de los análisis puede evitar tener en cuenta las manifestaciones visibles de las estructuras narrativas: se puede (y, sin duda, se debe) convertir en actanciales los rostros, los vestidos y las posturas de los actores, pero también la iluminación, los ángulos de filmación e incluso los decorados y la propia puesta en escena.”³⁷

Como bien menciona Sánchez-Navarro sobre esta cinta representativa de la cinematografía burtoniana:

“es un film musical perverso, o dicho con mayor propiedad, la mutación perversa de un musical Disney. (...) El musical funciona como la argamasa que unifica una mezcla compuesta por la fantasía infantil, el terror, la comedia y el melodrama; aunque, ante todo Nightmare Before Christmas es un clásico cuento popular de Navidad, al que, por decirlo de un modo coloquial, se le ha dado la vuelta. Es un texto de género que ha degenerado.”³⁸

Una de las principales características en el cine musical de animación, Disney como principal productor de este tipo de cintas, es que es dirigido principalmente al público infantil, por lo que una cinta musical y de dibujos animados se cataloga como sinónimo de película para niños, es decir, película infantil. Por su parte, *El Extraño Mundo de Jack*, de Tim Burton, que es un film musical y de animación, no puede ser catalogado como una cinta dirigida a un público infantil, aunque tampoco está vetada para este mercado.

³⁷ Jacques, Aumont & Michel, MARIE. Análisis del film. Pág. 165.

³⁸ Jordi, Sánchez-Navarro. Tim Burton: Cuentos en sombras. Pág. 347

Si bien esta cinta no fue dirigida por Tim Burton, es innegable la influencia del mismo sobre la película, en primer lugar, por la cercanía y afinidad cinematográfica de Henry Selick, director de la cinta, con el cineasta californiano y, más aún, porque el guión de *El Extraño Mundo de Jack* está basado en un cuento del propio Tim Burton quien, además, fue el productor de este filme de animación.

En *El extraño Mundo de Jack* se hace notar la mano de Burton en la dirección, puesto que, a pesar de que él se encontraba rodando la secuela de *Batman*, se dio tiempo, durante los tres años que duró el rodaje de *El extraño Mundo de Jack*, para co-dirigir, la cinta a cargo de Selick.

La influencia de Burton sobre Selick debido al tiempo y los proyectos del primero en los que el segundo ha participado, hizo sencillo que los elementos del cine burtoniano resaltaran en esta obra musical, tanto es así que se considera una obra maestra de Burton, quitándole el crédito a Selick en la dirección de la cinta.

Dentro del cine musical, donde las historias suelen ser muy comunes, predecibles y parecidas entre los filmes del género, *El Extraño Mundo de Jack* de Burton revolucionó el género y comenzó a romper con algunas, normas que se han constituido con la evolución del género musical a través del tiempo y que se han consolidado como base para filmar este tipo de cintas, ya sea en animación o con actores reales.

Respecto al cine musical de animación, los estudios Disney son quienes llevan la batuta en la industria cinematográfica y han marcado las pautas para este tipo de cinematografía que, principalmente, ha sido basada en la animación por medio de dibujos animados y que ahora son considerados por la crítica hollywoodense como clásicas no sólo de animación sino también del género musical. Cabe mencionar, que, actualmente, Disney ha reemplazado la animación de dibujos animados por animación por computadora, mas los musicales de Disney aún fueron hechos por la primera técnica mencionada.

Burton, por su parte y dando un primer giro en el aspecto visual del cine musical, en este caso de animación, dejó de lado los dibujos animados y realizó *El Extraño Mundo de Jack* con base en la técnica *stop-motion* que consiste en fotogramas tomados a muñecos y maquetas cuadro a cuadro para crear el movimiento en la pantalla. Se requieren de 24 fotografías para cada segundo de movimiento. Esta técnica fue utilizada anteriormente por el cineasta para el cortometraje *Vincent*.

Aunque bien es cierto que el tipo de animación utilizado para una película no afecta en la historia o no se puede tomar como un parámetro para indicar que se han roto los paradigmas del cine musical, también es cierto que el *stop-motion* dota a *El Extraño Mundo de Jack* de un ambiente, entorno, profundidad y texturas a la vista que difícilmente se habría conseguido con los dibujos animados tradicionales y que dan mucha fuerza a la obra del autor. Por esto, es importante tomar estos aspectos visuales, que aportan realismo a lo que el espectador observa en pantalla, como un elemento importante para la cinta de Tim Burton.

La técnica *stop-motion* y sus aportaciones a la imagen lograron crear un ambiente más realista, apoyado de la iluminación oscura y con marcadas sombras, escenarios más profundos y siniestros con formas irregulares y edificaciones distorsionadas que parecen “caerán” en cualquier momento.



Fotograma de la película *La Sirenita*. (Ron Clements y John Musker, *The Little Mermaid*, 1989. Duración 79 mins.)



Fotograma de la película *El Extraño mundo de Jack*. (Henry Selick, *Tim Burton's Nightmare before Christmas*, 1993. Duración 76 mins.)

Siguiendo con la imagen, el cine de Burton se caracteriza por los tonos sombríos, oscuros, sepías y, principalmente, pálidos. Basta con decir que en *El Extraño Mundo de Jack* parece que muchas partes han sido filmadas en blanco y negro, gracias a la paleta de colores tan oscura y la escasez de tonalidades utilizadas en la película.

En contraparte, el cine musical clásico, en el caso concreto de Disney, se caracteriza por utilizar tonos más vivos, colores pastel y, en muchas ocasiones, otros más intensos (como se puede apreciar en las imágenes anteriores). Esta misma característica se puede apreciar en las cintas de acción real, contraponiendo la cinematografía musical de Burton y la clásica, como se demostrará más adelante con la cinta de *Sweeney Todd*.



Fotograma de la película *La Sirenita*. (Ron Clements y John Musker, *The Little Mermaid*, 1989. Duración 79 mins.)



Fotograma de la película *El Extraño mundo de Jack*. (Henry Selick, *Tim Burton's Nightmare before Christmas*, 1993. Duración 76 mins.)

En la comparación de imágenes, se puede apreciar claramente la diferencia en la paleta de colores de los personajes principales, y del entorno que los rodea. Mientras que los colores que resaltan en *La Sirenita* (Ron Clements y John Musker, 1989) son el rojo intenso y verde pastel, en el personaje principal, y a su alrededor colores como el rosa, amarillo y azul. En *El Extraño Mundo de Jack*, predominan los tonos grises, y gama de oscuros y también el blanco y amarillo en su contexto visual. Al igual que en el personaje principal, Jack, prescinde por completo de cualquier vívido color y, no obstante, está aún dotado de una mágica personalidad que brilla durante todo el filme.

Ésta es una diferencia muy marcada en el cine musical clásico y el cine musical de Burton y, principalmente, se debe a los temas, los personajes y la forma en que se abordan en ambas vertientes. En general, la cinematografía burtoniana es oscura y el cine musical del autor no es la excepción. Contrastándolo con el clásico, el musical de Burton es oscuro, al más puro estilo visual del expresionismo alemán, el cine clásico musical es colorido y alegre.

A pesar de que las historias de Disney siempre cuentan con el “villano de la historia” y que este personaje, en comparación con el resto, tiene características “oscuras”, refiriéndose a imagen, no es equiparable a los alcances que se logran en el musical de Burton. Por ejemplo, en *La sirenita*, cinta que sirve como parámetro por abordar, tanto personajes, como mundos de fantasía mezclados con el mundo real, el personaje malvado es *La Bruja Úrsula*, una especie de mujer-pulpo, que con sus poderes mágicos y conjuros malignos, trata de hacer daño al Rey Tritón a través de su hija, la princesa Ariel (la sirenita).

Úrsula tiene características que la diferencian de los demás; la paleta de colores utilizada en el personaje, al igual que el entorno en el que se desenvuelve, tiene tonos un tanto más apagados y oscilan en el color morado oscuro tenue. A pesar de esto, *La Sirenita* no llega a los tonos sombríos y lúgubres escenarios manejados en *El Extraño Mundo de Jack* o *El cadáver de la novia* a lo largo de dichas historias.

Es preciso mencionar, que *El extraño Mundo de Jack* contiene algunas partes en las que, por exigencia de la historia, se obliga a cambiar los colores predominantes en el filme, dejando de lado los tonos sombríos y lúgubres, es decir, los tonos góticos que mantiene a lo largo de la cinta. Este cambio se da en específico cuando Jack conoce la *Christmas town* y posterior e intermitentemente cuando reemplaza a *Santa Claus* usurpando sin querer la navidad.

Pese a ello, los colores que se muestran excepcionalmente en la cinta, suelen ser pálidos, e incluso estas partes “coloridas” de la película resultan más lúgubres que las partes “oscuras” del filme *La Sirenita*, o el cine clásico musical en general, donde, más bien, se utilizan azules y morados un tanto vivos para describir el ambiente, entorno y apariencia de los villanos de la historia, en este caso Úrsula la Bruja.



Fotograma de la película *La Sirenita*. (Ron Clements y John Musker, *The Little Mermaid*, 1989. Duración 79 mins.)



Fotograma de la película *El Extraño mundo de Jack*. (Henry Selick, *Tim Burton's Nightmare before Christmas*, 1993. Duración 76 mins.)

Es igualmente visible, la utilización de terminaciones en ángulos agudos, y muchas espirales, en escenarios, personajes e incluso en la vestimenta del personaje principal de la cinta de Burton, Jack Skellington, situación que se evita en la película de Disney. Este elemento da una sensación de tensión y, por lo mismo, apoya a los personajes y la historia de *El extraño mundo de Jack* que se desarrollan dentro de un ambiente terrorífico en el que esta sensación, es uno de los objetivos, dadas las características de la historia.

La arquitectura manejada en los escenarios de *Halloween Town* también es muy representativa de Burton y se contraponen a lo que, generalmente, se usa en los musicales, que suele ser arquitectura más casual.

El Extraño Mundo de Jack, al igual que los proyectos más personales de Burton, tiene una arquitectura gótica y siniestra. Para muestra, basta con apreciar el castillo donde vive Jack Skellington o el cementerio y el resto de los edificios que se erigen en *Halloween Town* o, por otra parte, el castillo en el que vive Edward en *El Hombre Manos de Tijera*, o lo que se consiguió Tim Burton con la Ciudad Gótica en *Batman* y *Batman Regresa*.

Burton demuestra así su influencia y gusto hacia los acabados siniestros y al Expresionismo. Además que es apoyado por medio de la iluminación tenue y azulada que hace ver los escenarios, personajes y puesta en escena aún más tétrica a lo largo de *El Extraño Mundo de Jack*.



Fotograma de la película *El Extraño mundo de Jack*. (Henry Selick, *Tim Burton's Nightmare before Christmas*, 1993. Duración 76 mins.)



Fotograma de la película *Batman*. (Tim Burton, *Batman*, 1989. Duración 121 mins.)

Las películas de animación, y en especial las de la casa Disney, centran, generalmente, la expresividad de sus personajes en los ojos. Los ojos son una

parte importante para los animadores y dibujantes, ya que es donde residen los sentimientos y las expresiones de sus personajes. Y hablando de cine musical de animación, esta característica tiene una gran fuerza. Es aquí, donde encontramos una innovación más por parte del cine burtoniano en *El Extraño Mundo de Jack*, ya que muchos de sus personajes, en especial Jack Skellington que es el protagonista en el film, carecen de este elemento.

Burton, en esta cinta, excluye el factor más importante de expresividad en el cine de animación, y el manga japonés, por mencionar otro ejemplo de dibujo animado, para sustituirlo con la expresividad en los movimientos en la boca de sus personajes animados. Esta característica es una gran diferencia entre ambos estilos de cinematografía musical animada y marca un parámetro para las siguientes producciones del autor, como, por ejemplo, *El Cadáver de la Novia*.

4.1.2 Análisis de personajes.

4.1.2.1 Jack Skellington.

“Las tramas narradas son siempre, en el fondo, tramas de alguien, acontecimientos y acciones relativos a quien, como hemos visto, tiene un nombre, una importancia, una incidencia y goza de una atención particular: en una palabra, un personaje... analizar al personaje en cuanto a persona significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc... convertir al personaje en algo tendencialmente real... terminamos siempre descubriendo su identidad irreductible, es decir, su carácter, sus actitudes y su perfil físico, que lo convierten tendencialmente en un individuo único... el personaje se considera un actante, es decir, un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que esta avance”³⁹

“Vladimir Propp sugería llamar actantes a los personajes, que para él no se definían por su status social o su psicología, sino por su esfera de acción, es decir,

³⁹ Francesco Casetti y Federico Di Chio. Como analizar un film. Pág. 177

por el haz de funciones que cumplen en el interior de una historia... un personaje puede cubrir varias funciones y una función puede ser alcanzada por varios personajes".⁴⁰

Característica curiosa de este filme son, los personajes, ya que, no obstante, los que se presentan en la película pueden ser considerados dentro de otro entorno y otra narrativa como personajes malvados, en *El Extraño Mundo de Jack* no es así. Ninguno de los personajes de la cinta se puede considerar un antagonico o como el malo de la historia. De hecho, todos son personajes muy inocentes y empeñados a hacer las cosas bien y disfrutarlas a su estilo. Incluso, Oogie Boogie, quien podría estar más cercano a los personajes comúnmente llamados "malos" dentro de las historias, sólo es un personaje más, incomprendido dentro *Halloween Town*.



Fotograma de la película *El Extraño mundo de Jack*. (Henry Selick, *Tim Burton's Nightmare before Christmas*, 1993. Duración 76 mins.)

Jack Skellington, el Rey de las Calabazas de Halloween Town y protagonista de la película, es uno más de los *outsiders* burtonianos. Un personaje incomprendido por su entorno que encierra un gran vacío que nadie más que él puede entender y solucionar. Con un aspecto sumamente frágil acentuado por su delgadez y altura, un par de hoyos negros en lugar de ojos, y elegantemente

⁴⁰ Jacques Aumontl. Estética del cine, Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje. Pág.131

vestido con un traje negro, Jack Skellington es el mejor para provocar sustos terroríficos en toda *Halloween Town*.



Fotograma de la película *El Extraño mundo de Jack*. (Henry Selick, *Tim Burton's Nightmare before Christmas*, 1993. Duración 76 mins.)

Jack es un personaje frustrado por la rutina de preparar cada año la fiesta más importante en *Halloween Town*, la noche de *Halloween*, hasta que por casualidad encuentra la Navidad y desea celebrarla y mostrárselas a todos los habitantes de la Ciudad. Las cosas salen mal, puesto que Jack malentiende la Navidad y en su intento de fusionarla con el *Halloween*, y llevar la alegría a los niños, termina asustándolos y causando un caos en la Ciudad de los humanos.

4.1.2.1.1 Análisis psicológico. Jack Skellington.

Jack recuerda a Edward de *El Joven Manos de Tijera*, y no sólo por el aspecto delgado y la vestimenta negra que Johnny Deep mostraba en dicha interpretación, sino por las características que comparten ambos *outsiders* burtonianos que tratan de buscar fuera de su mundo lo que en él no logran encontrar y que, al final, se dan cuenta que no pertenecen a otro lugar que no sea su mundo, *Halloween Town*, en el caso de Jack, y, en el caso de Edward, el castillo donde fue creado.



Cartel de la película *El joven manos de tijera*. (Tim Burton, *Edward Scissorhands*, 1990. Duración 89 mins.)

En *El Joven Manos de tijera*, Edward se coloca prendas normales sobre sus vestimentas negras cuando trata de encajar con el resto de las personas al salir de su castillo, pero, al final, termina por desgarrarse las ropas de encima, quedando con su traje inicial al darse cuenta que no pertenece a ese entorno al que pretendía adaptarse.

Por su parte, Jack Skellington se viste con el traje de *Santa Claus*, por encima de su elegante traje negro, para festejar la Navidad y llevarles felicidad y alegría a los niños del mundo real. Cuando es atacado por los humanos, debido al caos que desató por su inocente forma de fusionar dos festividades, que por su naturaleza no pueden ser fundidas una en la otra, termina por arrancarse los harapos que quedaban del traje rojo de *Santa Claus* para mostrar su traje negro y darse cuenta que no pertenece al mundo de la Navidad y que su lugar está en *Halloween Town* y en su fiesta propia.

Jack y Tim Burton, por supuesto, demuestran que cada quien pertenece a un lugar y que hay que ser quien de verdad somos. Cada individuo está destinado

a un camino que tiene que seguir y no tratar de ser alguien más, porque todos tenemos un propósito y una función. Es así, que Jack se da cuenta que debe de asumir y aceptar su realidad y propósito, que es dirigir a la Ciudad *Halloween*.

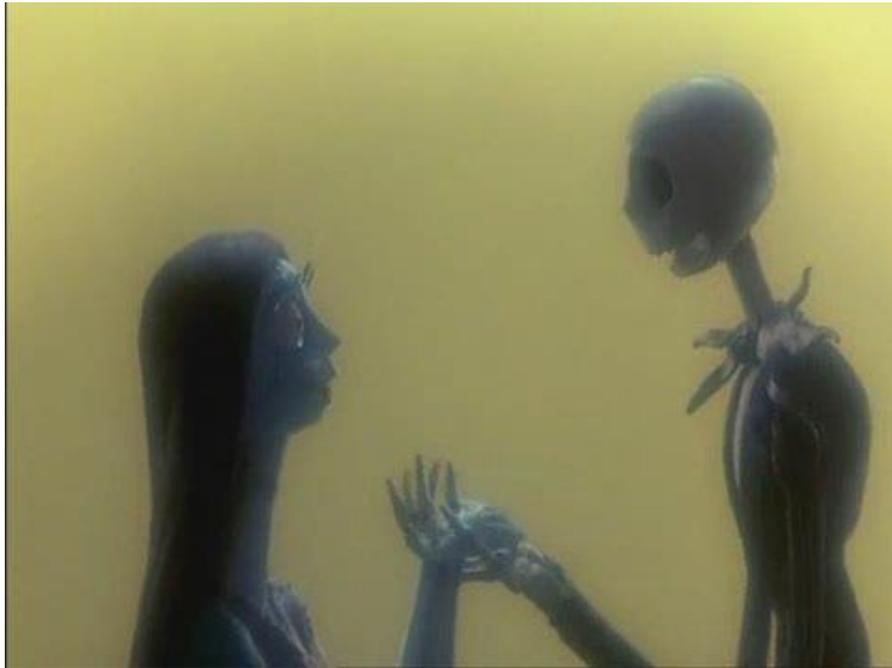
4.1.2.2 Sally.

Sally es un personaje con características recurrentes en la cinematografía burtoniana; es el personaje que sirve de apoyo al principal, en este caso, Jack. Sally una muñeca hecha de pedazos de trapo que se desarma y arma con facilidad. También es la única que entiende a Jack y quien trata de hacerle ver el error que sería tratar de ser otra persona, ayudándolo a reencontrarse consigo mismo, ya que su amor lo liga a él.

En otras cintas del cineasta, Sally podría ser comparada con Victoria de *El Cadáver de la Novia*; Mina de *El Joven Manos de Tijera*, o con la Señora Lovett de *Sweeney Todd*, aunque Lovett tiene un final distinto a las anteriores, cumple la función de ser la guía de Sweeney Todd y dirigirlo a consumir su venganza, incluso contra ella misma.



Fotograma de la película *El cadáver de la Novia*. (Tim Burton, *Tim Burton's Corpse Bride*, 2005. Duración 76 mins.)



Fotograma de la película *El Extraño mundo de Jack*. (Henry Selick, *Tim Burton's Nightmare before Christmas*, 1993. Duración 76 mins.)

4.1.3 Análisis de música.

“La función principal de la música de los típicos films comerciales es acentuar el efecto de unidad que también se intenta conseguir en el nivel de narración y de la imagen... Naturalmente, la música también se encarga, aunque de una manera más local y más episódica, tanto de describir como de expresar (y en ocasiones de las dos cosas a la vez). En los casos más conscientes de este tipo de utilización de la música, la colaboración entre cineasta y compositor se amplía del rodaje al montaje.”⁴¹

“La música se usa frecuentemente como acompañamiento de la escena, y también como momento que concluye “in crescendo” una secuencia y acentúa el corte respecto a la secuencia siguiente.”⁴²

La música siempre juega un papel fundamental en una película para imprimir y dotar de toda clase de sensaciones el ambiente y, por supuesto, realzar la

⁴¹ Jacques Aumont & Michel Marie. Análisis del film. Pág. 209

⁴² Francesco Casetti y Federico Di Chio. Como analizar un film. Pág. 103

intensidad de una escena y, desde luego, lo es aún más si es un filme musical, ya que en este género, la música incluso puede cargar con el peso dramático y narrativo, sobre todo si ésta corre a cargo de Danny Elfman.

Este musical no sólo rompe con los lineamientos en imagen para las historias musicales de animación sino también con los establecidos para la música en los clásicos de Disney.

Mientras que estábamos acostumbrados a una estructura en los musicales Disney, donde se contaba con cuatro o cinco canciones que se intercalaban durante la historia para dar un respiro y que servían sólo como diversión para la cinta o para hacer lucir a las estrellas con cantos y bailes, en *El Extraño Mundo de Jack*, la música creada por Elfman le da un sentido a la historia y dota de ritmo a la película.

Esta aportación de Elfman dejó de ser un mero acompañamiento como lo venía siendo un par de décadas atrás en los musicales y retomó el tipo de musical en el que las canciones, y las letras, crean atmósfera y desarrollan la trama, haciendo a las canciones un elemento sin el cual no se podría entender la cinta, tal y como era en los inicios del cine musical.

Esto fue principalmente, gracias a que el guión de *El Extraño Mundo de Jack* se creó a partir de las canciones ya escritas por Danny Elfman; al puro estilo de una ópera, el guión de esta cinta estaba compuesta por canciones antes de tener el guión final con el cual se filmaría la película.

Además, las letras compuestas por Elfman dejan de lado las canciones melosas y simples; las canciones en que se pretendía realizar una gran coreografía, donde participarían un sin número de personajes sin importancia o en las que sólo servían como presentación de algún personaje, canciones que no le aportan ningún peso adicional a la historia.

Por lo contrario, las canciones de Elfman tienen el objetivo de convertirse en una herramienta para narrar la historia, para ligarla con las partes

subsecuentes, así como de introducir a los personajes dentro de una trama que se está desarrollando, y da más valor al elemento expresivo de cada personaje involucrado dentro del número musical que a las coreografías o simple acompañamiento del personaje como se venía haciendo desde años atrás.

También podemos destacar que, incluso, los instrumentos utilizados en las orquestas tanto del musical Disney y el clásico musical como de este film de Burton, son distintos. En el caso de Disney, la intención es, en la mayoría de las veces, transmitir alegría, esperanza o mera diversión, mientras que, por su parte, Elfman y Burton gozan de características más góticas, que remiten a la cultura de la literatura y el cine de terror, y con sonidos graves en la música, como de órganos que son los que, principalmente, llevan la batuta en la banda sonora.

De esta manera, Elfman y Burton, transforman los números musicales, que pasan de ser un descanso y esplendoroso baile, en momentos clave, tanto en narración, como en expresividad, dentro de la historia del filme, mismos en los que, en muchas ocasiones, recaen los momentos de climax de sus filmes.

4.1.4 Análisis y descripción narrativa.

“La estructura narrativa está organizada secuencialmente, de tal manera que la historia y el discurso coinciden puntualmente. Y esta secuencia corresponde, en la mayor parte de los casos, a las doce unidades estructurales de la narrativa mítica, precisamente en la secuencia estudiada por la antropología cultural: presentación del mundo ordinario, llamado a la aventura, aparición del sabio anciano, presentación del mundo especial, adiestramiento del candidato, las primeras heridas, visita al oráculo, descenso a los infiernos, desaparición del sabio anciano, salida de los infiernos, prueba suprema, y regreso al hogar.”⁴³

El Extraño Mundo de Jack tiene la estructura narrativa clásica, básica de un cuento de hadas, característica que comparte con los musicales de los estudios

⁴³ <http://www.razonypalabra.org.mx/antteriores/n46/lzavala.html> Fecha de consulta: Octubre 2010

Disney, en los que se presenta una introducción, generalmente apoyada de un prólogo; el planteamiento del conflicto; el desarrollo del mismo, y la conclusión.

En *El Extraño Mundo de Jack*, la introducción comienza con el prólogo que es presentado por un narrador en *off*; este recurso es muy utilizado en los cuentos de hadas, al igual que en esta cinta de Burton, para presentar al espectador un mundo que, generalmente, es desconocido, un mundo de fantasía. En el filme de Burton, se introduce hacia un mundo donde se encuentran las puertas hacia las diferentes ciudades de las festividades como la Navidad, *Halloween*, Día de pascua, entre otras, para dar paso al lugar donde se desarrollaran los hechos de la cinta, *Halloween Town*.

También, como parte de la introducción, se presenta por medio de una canción a los personajes principales, Jack Skellington, y a la Ciudad *Halloween*, para aterrizar las características básicas tanto del personaje como de el lugar.

El planteamiento del problema comienza con la actitud de Jack de estar cansado de hacer cada año lo mismo, preparar la más increíble y maravillosa fiesta de *Halloween* para los habitantes de la ciudad. Como consecuencia de esta crisis por la que atraviesa, él comienza a caminar seguido por Zero, su perro, hasta llegar al lugar que se presentó junto con la voz en *off* donde se encuentran las puertas de las ciudades de cada festividad.

Jack abre la puerta marcada con un árbol navideño y es atraído hacia el interior. Cae en un mundo, lleno de colores vivos y nieve, la Ciudad de la Navidad, desconocido para Jack, quien empieza a husmear descubriendo las luces, los árboles, los regalos, las canciones, el espíritu con que está impregnada la ciudad y al personaje de *Santa Claus* característico de la navidad.

Lo anterior, es el más claro contraste entre él y Jack, tal y como lo es la festividad de *Halloween* de la Navidad, que hace aún más tentadora dicha festividad para Jack, el alejarse, en cierta manera, lo más posible de lo ya

conocido y encontrar un escape a la frustración que siente por llevar a cabo cada año su aburrida rutina.

Jack, totalmente extasiado de alegría por su descubrimiento, regresa a *Halloween Town* en un vehículo de nieve y con una gran carga de regalos desconocidos para los habitantes que estaban angustiados por su ausencia. Jack convoca una asamblea para explicar lo que él logra entender del espíritu navideño a los habitantes de *Halloween Town*, pero éstos comienzan a hacer preguntas e interpretar a su estilo cada uno de los elementos navideños, dándoles así un toque macabro y siniestro.

Después, Jack se encuentra en su casa haciendo experimentos para lograr entender completamente el significado de la navidad, lo cual le cuesta mucho trabajo. Sally, por su parte, se escapa del Dr. Filkenstein, su creador, y le lleva una canasta con provisiones a Jack. Antes de que Jack pueda agradecerle el detalle, Sally se esconde y arranca una flor que comienza a deshojar hoja por hoja; la flor se convierte en un pino navideño y, de pronto, se incinera espontáneamente. Sally entiende que el asunto de la navidad que trae obsesionado a Jack no va a dejar nada bueno. Aquí termina el planteamiento del problema para dar paso al desarrollo.

Jack, quien piensa haber entendido por completo la navidad, comienza a delegar tareas a cada uno de los habitantes de la Ciudad para hacer propia la navidad y hacer el más grande festejo navideño de todos los tiempos.

Dentro de estas tareas, les encomienda a los *trick or treaters*: Lock, Shock y Barrel la misión secreta de traer a *Santa Claus* hasta la *Halloween Town*, misión que no pueden divulgar a su mentor Oogie Boogie. Esta tarea no la logran cumplir el trío de niños, quienes planean, junto con Oogie Boogie, raptar a *Santa Claus* para entregarlo a su protector.

Mientras tanto, Sally, que es encargada de hacer el traje de Santa para Jack, trata de convencer al Rey de la Ciudad de *Halloween* para que rectifique su

camino, dejando de lado el tema de la Navidad, pero, a pesar de sus esfuerzos, no tiene éxito y Jack sigue empeñado en festejar la Navidad.

Toda la Ciudad se encuentra entusiasmada y metida en los preparativos para la Navidad, pero sus regalos no son los más comunes y, al contrario de los regalos navideños, éstos son monstruosos, definitivamente no aptos para una Navidad. Por su parte, los *trick or treaters* atrapan en la Ciudad de la Navidad (*Christmas Town*) a *Santa Claus* y lo llevan ante Oogie Boogie, que está en su guarida al más puro estilo de un casino en Las Vegas pero con los elementos siniestros y expresionistas de la cinematografía burtoniana, como la arquitectura, textura, oscuros colores, una tenebrosa y desquiciada puesta en escena.

Por su parte, Jack está a punto de partir hacia la Ciudad de los humanos con su trineo jalado por esqueletos de renos, cuando una niebla, causada por Sally, comienza a esparcirse impidiendo el vuelo de Jack; entonces, aparece Zero, que en una parodia satírica de Rodolfo, el reno de *Santa Claus*, ilumina el camino de Jack con su nariz roja brillante.

Jack parte a repartir regalos a los niños pensando hacerlos felices, pero lo único que consigue es asustarlos, creando así un gran caos en la ciudad que pone en alerta a las autoridades hasta el punto de atacar al impostor que quiere suplantar al querido *Santa Claus*, Jack. Los humanos logran derribar a Jack de su trineo y cae en los brazos de un ángel en un cementerio, y se da cuenta de su error y comprende que está en su naturaleza y propósito ser el Rey del *Halloween* y se despoja de los trapos que quedaron de su traje de Santa quedando con su vestimenta original.

Mientras tanto, Sally canta su amor por Jack y su preocupación por lo que le pueda pasar en la Ciudad de los humanos. Por su parte, Oogie Boogie sigue torturando a *Santa Claus* por medio de tramposos juegos de azar, hasta que es interrumpido por Sally que va con la intención de salvar a Santa pero falla en su intento al ser atrapada por Oogie Boogie.

El desenlace de la cinta comienza cuando Jack, dispuesto a salvar la Navidad, regresa a su Ciudad para liberar a Santa; los gritos desesperados de Sally, a punto de caer junto con Santa en un líquido humeante, dirigen a Jack hasta la guarida de Oogie Boogie. Finalmente, Jack logra rescatar a Sally y Santa derrotando a Oogie Boogie.

Jack se disculpa con Santa y el gordo de rojo le recrimina sus acciones, diciéndole que le haga más caso a Sally, porque es la única sensata en esa ciudad. Santa parte a arreglar el caos que causó Jack en el mundo de los humanos.

En *Halloween Town* todos se alegran y festejan con una canción el retorno de Jack y porque está sano y salvo. *Santa Claus* pasa por encima de *Halloween Town* deseando un feliz *Halloween* a lo que Jack responde deseando feliz Navidad.

Comienza a nevar sobre la ciudad y mientras todos los habitantes se regocijan, Sally sale rumbo al cementerio, y, al notar su partida, Jack la sigue. Mientras Sally se encuentra deshojando pétalo por pétalo una flor de nardo llega a Jack y entonan una canción, donde se declaran un mutuo y sincero amor y, posteriormente, se besan.

Esta cinta sigue una estructura lineal en la narración, pero su principal innovación para este tipo de películas es la adaptación de un musical de animación con esta estructura para una historia con personajes y estética expresionista, gótica, oscura y lúgubre, muy al estilo de Tim Burton.

Todos los elementos mencionados hacen que *El Extraño Mundo de Jack* ponga al musical de Burton en un nivel diferente a como se estilaban los musicales. Burton cambió la forma de hacerlos, la manera en la que se ve en la pantalla, los colores utilizados, la tendencia en la imagen, el tipo de personajes, la música.

Lo más importante de todo, es que revitalizó el género con esta historia y fincó los cimientos para, posteriormente, realizar su obra más representativa de este género, creando, así, nuevas expectativas y nuevos parámetros en su producción musical cúspide y con la que radicalizó su estilo, *Sweeney Todd: El Barbero Demoníaco de la Calle Fleet*.

4.2 Sweeney Todd: El barbero demoníaco de la calle Fleet (*Sweeney Todd: The demon barber of Fleet Street*, 2007).

4.2.1 Fusión de géneros: el *gore* y el musical.

Si bien Sánchez-Navarro menciona sobre *El Extraño Mundo de Jack*, que es un *texto de género que ha degenerado*; *Sweeney Todd* es la radicalización de dicha afirmación con respecto al cine musical.

Una vez más, Tim Burton transforma el concepto clásico de cine musical, pero en *Sweeney Todd: El barbero demoníaco de la calle Fleet*, esta transformación se ve radicalizada por el cineasta y director de la cinta, dotando al filme de elementos antes inexistentes e incluso contradictorios en comparación con lo que se había conocido hasta la fecha bajo la bandera de cine musical.

La forma en que Burton radicalizó su estilo en el musical va de la mano con cambios y aspectos vanguardistas que el cine y la estética burtoniana aportaron para transformar el género. Los cambios van desde la imagen, la musicalización, los personajes y hasta la fusión del musical con elementos propios del *gore*, que hacen de *Sweeney Todd*, la obra cúspide de la cinematografía musical del cineasta californiano, y con la que lleva al extremo su tan característico estilo.

Sweeney Todd: El barbero demoníaco de la calle Fleet fue inspirada por la obra teatral homónima de Broadway, escrita por Stephen Sondheim y Hugh Wheeler, la cual figuró por su tono oscuro y sangriento que fue aprovechado por Burton para acercar su cinematografía musical al género *gore*, dando vida así al aspecto más representativo en la radicalización del estilo de Tim Burton.

A pesar de los elementos góticos y el tono sombrío de Burton en *El Extraño Mundo de Jack*, *El Cadáver de la Novia* e incluso un poco en *Charlie y la Fábrica de Chocolate*, estas películas musicales se pueden clasificar como cine para niños. De hecho, así fueron clasificadas; sin embargo, el musical *Sweeney Todd*, se aleja de los antes mencionados, en primera instancia, porque ya no es una cinta apta para menores, lo cual es a causa, además de los aspectos en la narrativa y la trama misma del filme, de la cercanía que tiene con un elemento propio del cine *gore*: la utilización explícita de la sangre.



Fotograma de la película *Sweeney Todd: El Barbero demoníaco de la calle Fleet*. (Tim Burton, *Sweeney Todd: The demon Barber of Fleet street*, 2007. Duración 116 mins.)



Fotograma de la película *Sweeney Todd: El Barbero demoníaco de la calle Fleet*. (Tim Burton, *Sweeney Todd: The demon Barber of Fleet street*, 2007. Duración 116 mins.)

En los musicales clásicos como *Siete Esposas para Siete Hermanos* (*Seven brides for seven Brothers. Stanley Donen, 1954*) no cabe la utilización explícita de la sangre; es decir, por el mismo tono de este tipo de filmes, donde la trama gira, generalmente, alrededor de una historia de amor y de coreografías y canciones alegres en las que un personaje le expresa su amor al otro o donde no hay mayor conflicto que las pericias para conseguir ser correspondidos en dicho sentimiento.

Por lo anterior, no cabe dentro de estos musicales un elemento representativo del cine *gore* como lo es la franca utilización de la sangre. En cambio, en *Sweeney Todd*, al desenmarañar la venganza sicótica de Benjamin Barker (Johnny Deep) sobre el Juez Turpin (Alan Rickman), en primera instancia, y sobre la sociedad londinense, en segunda, parece indispensable este acercamiento de Burton con la cinematografía *gore*.

Cabe mencionar, que este elemento destacado en la cinematografía *gore*, la sangre, también es utilizado en otros géneros, como el thriller, el cine de terror o el cine de suspenso, pero, a diferencia de éstos, en el *gore* sobresale por la forma en que es utilizada, por la exageración en su uso e incluso por el color intenso de la misma, justo como lo hace Burton en *Sweeney Todd*.



Fotograma de la película *Siete Novias para Siete Hermanos*. (Stanley Donen, *Seven Brides for Seven Brothers*, 1954. Duración 104 mins.)



Fotograma de la película *Sweeney Todd: El Barbero demoníaco de la calle Fleet*. (Tim Burton, *Sweeney Todd: The demon Barber of Fleet street*, 2007. Duración 116 mins.)

Además, el musical teatral de Sondheim tenía el mismo aspecto sangriento que Burton plasmó en la producción cinematográfica protagonizada por Deep. El director le dio a este elemento un papel fundamental dentro de su versión, tanto así que la secuencia de apertura de la cinta es una paseo de la sangre, de un color rojo intenso, desde la lluvia sobre la ciudad inglesa, pasando por la habitación y la maquinaria de la silla donde Sweeney Todd lleva a cabo sus crímenes y culminando en las alcantarillas londinenses que desembocan en el mar donde arriba Todd a bordo de un navío que lo rescató.

De igual manera, sucede en la escena final, cuando Toby (Edward Sanders) corta el cuello de Todd que sostiene en sus brazos a su esposa Lucy (Laura Michelle Kelly) que acaba de matar sin saber de quién se trataba en realidad y la sangre brota, cubriendo el rostro de Lucy y haciendo un enorme charco de sangre en el piso mientras la pantalla se va a negros y créditos.



Fotograma de la película *Sweeney Todd: El Barbero demoníaco de la calle Fleet*. (Tim Burton, *Sweeney Todd: The demon Barber of Fleet street*, 2007. Duración 116 mins.)

Este aspecto distintivo del cine *gore*, la sangre, a pesar de no haber sido tan relevante en la filmografía de Burton, en *Sweeney Todd* se vuelve un elemento fundamental y que resalta en el filme. No sólo se trata del color rojo intenso que sobresale de la paleta de colores opacos utilizada a lo largo de la cinta, sino que, también, es la forma en la que es utilizada. La sangre sale a chorros de las venas de las víctimas de Benjamin Barker, que es representativa de la cinematografía *gore*, aunque en esta última es, aún más, exagerado este recurso.

Aunque el color rojo intenso y la forma en que sale disparada a presión la sangre son fundamentales para entender cómo se radicaliza el estilo de Burton, debido a la innovación y vanguardismo mostrado por el cineasta. En este sentido, es aún más importante la utilización de estos elementos en una cinta de corte cien por ciento musical como lo es *Sweeney Todd: El barbero demoníaco de la calle Fleet*.

4.2.2 Análisis de la imagen.

Fiel a la estética visual del cineasta californiano, *Sweeney Todd* sigue la línea sombría y oscura que caracteriza a Burton. La paleta de colores de la cinta oscila en los tonos grises y opacos que contrastan con el rojo de la sangre.

Cabe mencionar, que hay puntos importantes de contraste visual en la cinta que se cuentan mientras Benjamin Barker recuerda los momentos felices a lado de su esposa e hija, antes y durante la intromisión del Juez Turpin, y su posterior encierro. En estos *flash back*, es radical el cambio en la imagen, y la ironía que estos cambios representan para el resto de la cinta, puesto que se utilizan colores pastel que resultan un tanto melosos a diferencia de los opacos del resto de la cinta.

También representan un cambio: en el personaje principal, que pasa de un estado de alegría a la sed de venganza; en el lugar, la ciudad de Londres que se transforma a un lugar corrupto y decadente después de ser agradable y colorido; y en la historia que va de los momentos felices del pasado al cruel presente que viven los protagonistas. Todos estos cambios, plasmados con base en la paleta de colores que van de los alegres colores pastel a los sombríos y sangrientos grises y rojos, respectivamente, enfatizan la importancia del pasado y su contraste con el presente del personaje, con lo cual se puede entender el por qué de su obsesión por cobrar venganza.



Fotograma de la película *Sweeney Todd: El Barbero demoníaco de la calle Fleet*. (Tim Burton, *Sweeney Todd: The demon Barber of Fleet street*, 2007. Duración 116 mins.)

Además, estos contrastes son reafirmados en el cambio físico de los personajes, principalmente de Benjamin Barker y de su esposa Lucy, quienes se muestran en estos recuerdos con el rostro limpio y colorido, bien peinados y

con ropas elegantes a la época. En cambio, en la época actual de la película, donde Benjamin Barker decide cambiar su nombre a Sweeney Todd a su regreso a Londres, éste se ve acabado, con el rostro totalmente pálido, descolorido, unas enormes ojeras negras y un cabello desalineado que le dan una imagen lúgubre.

Lucy, esposa e Todd, ahora es una vagabunda limosnera que ha perdido la razón; su cabello está totalmente descuidado, su rostro deja ver cicatrices de alguna enfermedad cutánea y su andar es encorvado con la cabeza totalmente gacha.



Fotograma de la película *Sweeney Todd: El Barbero demoníaco de la calle Fleet*. (Tim Burton, *Sweeney Todd: The demon Barber of Fleet street*, 2007. Duración 116 mins.)

Además de estos recuerdos, hay una parte de la película, donde la señora Lovett (Helena Bonham Carter) imagina una vida alegre a lado de Todd, en la que la paleta de colores cambia principalmente al azul rey, del cielo y del mar, y a colores pastel. Esta secuencia, en la que Lovett interpreta la canción *By the sea*, a diferencia de los recuerdos felices de Todd, representa una ironía a la película entera, ya que, incluso, Sweeney Todd, obsesionado por su venganza, tiene un aspecto siempre pálido y descolorido, como a lo largo de la cinta, y una actitud indiferente a la fantasía de Lovett, quien, entusiasmada, sigue cantando.

La ironía está precisamente en que, a pesar de que el entorno que rodea a los personajes en esta fantasía, de la vestimenta elegante, coloreada y en partes graciosa que usan, y que la melodía es más alegre y rítmica que el resto de las piezas, Todd tiene el mismo aspecto decadente y obsesivo por concretar su venganza.

Tal vez, esta parte puede ser el punto donde otras cintas, como *El fantasma de la Ópera* (Joel Schumacher, 2004), escogen la historia romántica como eje central de su trama, pero en *Sweeney Todd* sirve para reafirmar que el eje es la venganza y que no se tiene un interés por enredar al protagonista en una historia amorosa.



Fotograma de la película *Sweeney Todd: El Barbero demoníaco de la calle Fleet*. (Tim Burton, *Sweeney Todd: The demon Barber of Fleet street*, 2007. Duración 116 mins.)



Fotograma de la película *Sweeney Todd: El Barbero demoníaco de la calle Fleet*. (Tim Burton, *Sweeney Todd: The demon Barber of Fleet street*, 2007. Duración 116 mins.)

Otra característica que diferencia el radicalizado estilo de Burton con el clásico musical, es la puesta en escena de los números musicales. Generalmente, en la filmografía del género, en estos números los protagonistas bailan, ya sea en un restaurante, la calle, el bosque, la ciudad. En realidad, cualquier escenario es utilizado para lograr sus coreografías, en las que, incluso, animales pueden participar, como en los musicales animados, bailan al ritmo de la música con los personajes principales.

Un ejemplo muy claro, es en *Siete esposas para siete hermanos*, donde, además de los 14 protagonistas, es decir los siete hermanos y las siete chicas que ellos se han robado para casarse con ellas, hay por lo menos la misma cantidad de bailarines a cuadro realizando movimientos gimnásticos e interactuando con la escenografía que los rodea para dar vida a un gran número de baile.



Fotograma de la película *Siete Novias para Siete Hermanos*. (Stanley Donen, *Seven Brides for Seven Brothers*, 1954. Duración 104 mins.)

Ejemplos como éste, los podemos encontrar en la gran mayoría de las cintas del género; en *El Mago de Oz* (Rochard Thorpe, King Vidor, Mervin LeRoy y Victor Fleming, 1939) a la llegada de Dorothy al mundo de Oz; en *La Bella y la Bestia*, cuando conocemos a Bella caminando y cantando por el pueblo; en los números de *Molino Rojo* (*Mouline Rouge*. Baz Luhrmann, 2001). Esta

característica fue trasladada del teatro musical a la cinematografía del género, el cual se comenzó a realizar al más puro estilo teatral de las grandes puestas en escena de Broadway.



Fotograma de la película *El Mago de Oz*. (Richard Thorpe, King Vidor, Mervyn LeRoy y Victor Fleming, *The Wizard of Oz*, 1939. Duración 101 mins.)

En *Sweeney Todd: El barbero demoníaco de la calle Fleet*, la mayoría de los musicales y coreografías son puestas en escena por dos o tres de los personajes protagonistas de la cinta. Burton deja de lado las grandes coreografías con decenas de bailarines a cuadro que se acostumbraban en el género musical, al igual que los encuadres cenitales que nacieron con el género y que fueron tan necesarios para mostrar el escenario completo y el total de bailarines involucrados en los números musicales.

En su lugar, Burton utiliza coreografías en donde la actuación tiene mayor peso que el baile, dotando así de un carácter más serio y enfatizando el aspecto lúgubre y sombrío de la película al mismo tiempo que le da un ritmo lento comparado con otras cintas del género, en especial, con las más contemporáneas. Burton quita los bailes ostentosos del género musical para dar paso a una interpretación que refuerza la historia que nos cuenta en *Sweeney Todd*.

Si bien es cierto que hay cuatro números musicales dentro de *Sweeney Todd* donde hay una multitud involucrada en el mismo, cabe puntualizar que la multitud funciona como mera espectadora y la interacción con los personajes

que desarrollan el número musical es mínima e incluso, en ocasiones, nula exceptuando una parte de la coreografía de la canción *Epiphany* donde Todd va invitando o las personas a que asistan a su barbería para ser asesinados, aunque es más Todd (Deep) quien interactúa con las personas, ya que éstas lo ignoran por completo.



Fotograma de la película *Sweeney Todd: El Barbero demoníaco de la calle Fleet*. (Tim Burton, *Sweeney Todd: The demon Barber of Fleet street*, 2007. Duración 116 mins.)

A la par que Burton se deshace de los grandes bailables, también reinventa el montaje en los actos musicales. A diferencia de los encuadres abiertos para mostrar el mayor espacio y bailarines posibles en el género musical, Burton utiliza encuadres más detallados tanto en los números musicales como en el resto del filme.

Big close up, close up, medium shot y two shot, es decir, los encuadres de detalle que van desde un acercamiento extremo a una parte del personaje (un ojo o un dedo, por ejemplo), hasta tener a dos personajes de cuerpo completo a cuadro, son los más utilizados en *Sweeney Todd*, lo cual es característico de la cinematografía burtoniana. Estos encuadres aportan mayor peso a la calidad actoral y al dramatismo de las escenas al darnos más detalladas las expresiones de los personajes, contraponiéndose con el género en cuestión que se enfoca en mayor medida a los bailables con tiros de cámara más abiertos, generales, para mostrar la escenografía y a los bailarines en las escenas.

Una cualidad que destaca también en las coreografías es el sarcasmo utilizado en ellas. Por ejemplo, en la canción *The worst pies in London*, mientras la señora Lovett prepara algunos panqués y canta acerca de lo difícil que son los tiempos en Londres y los malos que son sus pasteles, resulta sarcástico que al mismo tiempo aplaste con el rodillo algunas cucarachas que caminan sobre la mesa donde prepara los peores pasteles de Londres.

Así mismo, en la canción *Pirelli's Miracle Elixir* donde Adolfo Pirelli (Sacha Baron Cohen) corta la mano de Toby (Edward Sanders) al mismo tiempo que afila su navaja para afeitarse. Pero, sin duda, es en la canción *A Little Priest*, donde reluce el aspecto sarcástico de la película, ya que, después de decidir utilizar los cuerpos de las víctimas de Todd para hacer los pasteles de Lovett comienzan a hacer mofa de los sabores que daría cada persona, de acuerdo a su profesión y nivel social, a los pasteles.

En realidad, el sarcasmo y la ironía son aspectos que Burton suele usar en sus películas y en *Sweeney Todd* resulta gracioso y sobresaliente a causa del tono sombrío de la cinta.

4.2.3 Análisis de la música.

En *Sweeney Todd*, se excluyó al colaborador más importante de la filmografía burtoniana, Danny Elfman, quien había musicalizado todas las cintas de Burton excepto *Ed Wood* y ahora *Sweeney Todd: El barbero demoníaco de la calle Fleet*.

La omisión de Elfman en este proyecto responde a que Sondheim, el escritor de la obra, también hizo la música para la puesta en escena teatral al igual que para la obra cinematográfica del director californiano.

Al no tener a Elfman en esta cinta, se podría entender que la música de la misma causaría algún tipo de problema para Burton, sobre todo tratándose de una película de corte musical; sin embargo, parece ser que cuando Sondheim escribió la puesta en escena lo hizo pensando en ser filmada por Tim Burton.

La música y las letras son perfectamente adaptables y moldeables para la estética burtoniana.

Las letras de las canciones en *Sweeney Todd* son un reflejo del tono oscuro de la película, del sarcasmo dentro de ella y de la decadencia londinense que se refleja a lo largo del filme; es justo aquí, donde se puede asegurar que la obra teatral parece haber sido escrita para que Burton la lleve a la pantalla grande, ya que maneja tanto el tono sombrío, el humor negro y la decadencia social que Burton suele reflejar en sus cintas.

El ejemplo más claro está cuando Anthony y Sweeney Todd cantan a la par la canción *Johanna* entremezclada con *City on fire* que la interpreta Lucy. La primera pieza tiene una letra romántica que, a pesar de esta condición, no deja de lado la parte oscura y sarcástica al ser mezclado con la apocalíptica *City on fire* que trata de la llegada de la muerte a Londres con metáforas que se refieren al infierno y al diablo.

Además, mientras se entona este número musical, se puede ver, por un lado, a Todd matando a personas que acuden a él para ser afeitados; por otro, a Anthony caminando entre hombres que destazan carne o por un panteón; y a Lucy escondida en la oscuridad a la luz del fuego de una lámpara espiando a Lovett que cocina a las víctimas de Todd.

Evidentemente, la imagen resulta, en gran parte de la pieza musical, contradictoria a la misma, ya que es una letra, en una instancia, de amor y melancolía y, en otra perspectiva, de venganza y augurios apocalípticos.

En referencia a la letra de las canciones en *Sweeney Todd*, se hace notar otra gran diferencia entre la cinematografía musical clásica y el estilo de Burton. Las canciones escritas por Sondheim para la cinta de Burton tienen letras que hablan de decadencia y venganza principalmente, en contraparte en el cine clásico del género se recurría a letras más melosas y que exageraban en lo románticas, infantiles y optimistas.

Por ejemplo, la canción con la que abre *Sweeney Todd* es *No place like London*, en la que las primeras líneas cantadas por Benjamin Barker, cuando éste arriba a Londres, son:

*No, no hay lugar como Londres.
Eres joven, la vida te ha tratado bien, vas a aprender.
Hay un hoyo en el mundo, una fosa negra,
y la escoria del mundo la habita con una moral de gergajo de cerdo,
y es conocida como Londres.
Arriba del hoyo hay unos pocos ricos,
se burlan de la escoria de abajo, convirtiendo lo bello en mugre y codicia.
Yo también he recorrido el mundo, y visto sus maravillas,
pues la crueldad humana es tan asombrosa como el Perú,
pero no hay lugar como Londres.⁴⁴*

Otro ejemplo de esta cinta es en la canción *City on fire* interpretada por Lucy:

*¡Humo! ¡Humo! ¡La señal del diablo! ¡La señal del diablo!
¡La ciudad arde!
¡Bruja! Huela el olor malvado con la campana de vísperas,
humo de la boca del infierno ¡La ciudad arde! ¡La ciudad arde!
¡Maldad! ¡Maldad!
¡Ahí, ahí, alguien mire allá arriba! ¿No se los dije?
Huelan ese aire ¡la ciudad arde!
Pronto, señor, avise, adviértales de este hechizo, ahí está el olor terrible.
¡Dígale al Bedel y a la policía también!
¡Auxilio! ¡Villano! ¡La ciudad arde! ¡La ciudad arde!
¡Maldad! ¡Maldad!⁴⁵*

⁴⁴ *No there's no place like London. You are young, life has been kind to you. You will learn. There's a hole in the world like a great black pit and the vermin of the world inhabit it., and its morals aren't worth what a pig could spit and it goes by the name of London. At the top of the hole sit a privileged few making mock of the vermin in the lower zoo turning beauty into filth and greed, I too have sailed the world and seen its wonders, for the cruelty of men is as wondrous as Peru, but, there's no place like London.*

⁴⁵ *Smoke! Smoke! Sign of the devil. Sign of the devil. City on fire! Witch! Witch! Smell it, sir an evil smell, every night at the vespers bell. Smoke that comes from the mouth of hell. City on fire! City on fire! Mischief! Mischief! Mischief! There, there, somebody, somebody look up there. Didn't I tell you. Smell that air. City on fire! Quick, sir, run and tell, warn them all of the witch's spell, there it is, there it is, the*

Por su parte, y contrario a las letras de Sondheim, el clásico musical se caracteriza por letras como las siguientes, extraídas de *The Belle of New York* (1952, Charles Walters), que, en ocasiones, no tienen conexión con la trama de la película y sirven como descanso o para exaltar el espectáculo y a las estrellas que participan:

*Quisiera ser bailarín mientras pueda
Dejar mis huellas en las arenas del tiempo
No es mucho pero...
Dejad que otros construyan naciones poderosas y edificios hasta el cielo
Yo dejaré unos cuantos números para demostrar que lo mío fue bailar.
Quisiera ser libre como los pájaros (sí, señor)
Dejar mis huellas en las arenas del tiempo
No es mucho pero... tan sólo
Un bailarín que dejó sus huellas en el ritmo y la canción.⁴⁶*

*Donde haya música, habrá canción
Donde haya canto encontrarás un cielo azul
Porque cuando todo el mundo marche mal
Una sencilla cancioncilla
Siempre traerá consigo un arco iris sonriente
Con el arco iris, habrá risa
Persiguiendo al sol en el cielo.
Donde haya sol, habrá música
Y donde haya música habrá amor.⁴⁷*

4.2.4 Análisis y descripción narrativa.

Como se ha mencionado anteriormente, el musical clásico se caracterizó, entre otras cosas, por las temáticas generalmente románticas y melosas, por lo que la temática del musical de Sondheim, una historia de venganza y odio contra la

unholy smell. Tell it to the Beadle and police as well. Tell them! Tell them. Help, fiend! City on fire! City on fire! Mischief! Mischief!

⁴⁶ Jane, Feuer. El musical de Hollywood. Pág. 140.

⁴⁷ *Ibidem*.

sociedad, es la principal aportación de Burton para la transformación que hace del género, la cual es apoyada por la explícita utilización de la sangre a lo largo de la cinta.

El cine musical nunca narró una historia de venganza de la manera en que lo hizo Burton con *Sweeney Todd*; si acaso el género regaló intentos fallidos o filmes que, al final del día, terminaban en la misma historia sosa y romántica como en la cinta clásica *El fantasma de la Ópera* en la que se puede llegar a confundir que se trata de una historia de venganza y odio de parte del fantasma, pero que, en realidad, gira en torno a la historia de amor entre los protagonistas.

En *Sweeney Todd*, la trama también gira a rededor de una historia de amor pero ésta es destrozada en la introducción de la cinta y, posteriormente, la trama se vuelca alrededor de la sed de venganza de Todd sobre la inmundicia en la que, según él, Londres se ha convertido, y principalmente, en la ambición por vengarse del desleal Juez Turpin.

De esta manera, es la venganza y no el amor la parte fundamental de la película, lo cual es otro aspecto vanguardista con el que el director transforma el género musical. Sin embargo, es cierto que la película hace suponer una historia romántica con un final feliz, que es la relación entre Anthony (Jamie Campbell Bower), el joven que acompaña a Sweeney Todd al desembarcar en Londres, y Johanna (Jayne Wisener) la hija de Todd.

Este romance es secundario en la narrativa principal que es la venganza de Todd, y además Burton mata la opción de este “final feliz” en las líneas, donde Johanna le dice a Anthony, después de que el joven le propone un vida feliz lejos de Londres, que los fantasmas siempre estarán presentes.

No obstante que la temática en *El fantasma de la Ópera* se presta para una estética sombría y gótica, como a la que nos tiene acostumbrados Burton, en esta cinta no fue utilizada este tipo de línea visual, lo cual lo considero un grave error para la misma, porque pudo ser mucho mejor lograda con tintes siniestros

como los que nos regala Burton a lo largo de su filmografía. Es, entonces, que la mano de Tim Burton en el cine musical sale a la luz, ya que con una temática como la de *Sweeney Todd* logró darle el tono oscuro y vanguardista que el cine musical no conocía.



Fotograma de la película *Sweeney Todd: El Barbero demoníaco de la calle Fleet*. (Tim Burton, *Sweeney Todd: The demon Barber of Fleet street*, 2007. Duración 116 mins.)

Sweeney Todd es perfectamente adaptable al estilo burtoniano; a la historia que nos cuenta en este filme, Burton, le tuvo que agregar aspectos que él cineasta suele manejar y que domina, como lo es la oscuridad en la cinta; la caracterización de los personajes, a la que nos tiene acostumbrados desde su cortometraje *Vincent*, con cabellos alborotados en los personajes principales; rostros sin color y ojerosos, que expresan el distanciamiento del famoso outsider burtoniano; así como, diferencia física y psicológicamente, del resto de los personajes involucrados, voluntaria e involuntariamente, en la historia.

La estructura narrativa de la cinta es clásica. Burton se caracteriza por ocupar, generalmente, una estructura lineal, clásica para la narración, es decir, introducción, planteamiento del problema, desarrollo del mismo, climax y conclusión.

La introducción abre con el arribo de Sweeney Todd, acompañado de Anthony, a la ciudad de Londres después de años de encierro por un crimen que no

cometió. A su arribo, Todd interpreta la canción *No place like London* y, posteriormente, la canción *Barber and his wife*. Con este par de canciones, revela el odio de Todd por la ciudad londinense y la causa y el culpable de ser alejado de su esposa e hija, el Juez Turpin.

Luego Todd entra a la tienda de pasteles de carne de la señora Lovett, en donde ésta interpreta la canción *The worst pies in London*. Aquí presenta a otro de los personajes principales, Lovett, quien, con la canción *Poor Thing*, cuenta su versión de lo sucedido a Lucy, esposa de Todd, para, posteriormente, darse cuenta que Sweeney Todd es, en verdad Benjamin Barker, que ahora ha regresado con otro nombre y con el objetivo de vengar la supuesta muerte de su esposa y recuperar a su hija Johanna, quien ha tomado el Juez Turpin como su protegida. Justamente esta parte, representa el planteamiento del problema y da paso al desarrollo del mismo.



Fotograma de la película *Sweeney Todd: El Barbero demoníaco de la calle Fleet*. (Tim Burton, *Sweeney Todd: The demon Barber of Fleet street*, 2007. Duración 116 mins.)

El desarrollo comienza cuando Sweeney Todd se reúne con sus antiguas navajas de afeitar que tenía escondidas Lovett y con las cuales llevará a cabo su venganza. Este reencuentro es musicalizado por la canción *My friends*.

Después, viene el planteamiento del problema, el cual comienza cuando Anthony se enamora a primera vista de Johanna al verla bordando junto a su ventana y cantando *Green Finch and Linnett Bird*. Anthony interpreta, entonces, la canción *Johanna*, proclamando su amor a la hija de Todd, mas es

interrumpido por el Juez Turpin, mentor y protector de la chica, que lo hace pasar a su casa con una falsa cortesía para, después, advertirle que no se acerque a Johanna. A pesar de esto, Anthony regresa y Johanna avienta por su ventana las llaves al joven, como muestra de su aceptación y como una insinuación para que se escapen juntos, lejos del Juez.

La presencia de Todd y Lovett continúa en el centro de la ciudad, donde se encuentran con un barbero italiano, farsante y jactancioso, Adolfo Pirelli y con su ayudante el pequeño Toby, quien interpreta *Pirelli's Miracle elixir* para vender un elixir que supuestamente hará crecer el cabello, Todd se da cuenta de la farsa y provoca el enojo de Pirelli, quien reta a Sweeney a un concurso para ver quién es el más diestro con la navaja, al proporcionar la mejor afeitada al ras y en el menor tiempo posible.

Invita de juez, al Bedel Bamford, quien es el más cercano colaborador de los atropellos del juez Turpin. Todd gana el duelo mientras Pirelli interpreta *The Contest* y, posteriormente, invita al Bedel Bamford a su establecimiento en la calle Fleet a recibir gratuitamente una afeitada, con la oculta intención de comenzar su venganza, por su participación en la incriminación de Benjamin Barker.

Después, Lovett interpreta *Wait* al lado de Todd quien está desesperado, porque el Bedel no se ha aparecido en su barbería para comenzar la ansiada venganza. Entonces, Anthony irrumpe en la barbería e informa a Todd acerca de su plan para robarse a una joven, Johanna; Todd, al ver que se trata de su hija, acepta la suplica de Anthony de esconder a su amada Johanna en su barbería, mientras procura una manera de escapar de Londres.

Posteriormente, a la partida de Anthony, Pirelli visita a Todd para chantajearlo exigiendo la mitad de sus ganancias, ya que se ha dado cuenta de que, en realidad, es Benjamin Barker. Sweeney Todd reacciona matando a Pirelli por el chantaje que éste último intentaba. El pequeño Toby, entonces, es adoptado por Lovett al enterarse que Pirelli fue asesinado por Todd.

Luego, el Juez Turpin entera al Bedel de su plan de casarse con su protegida Johanna. Entonces, el Bedel le propone cantando *Ladies in Their Sensitivities* que se afeite con Todd para que Johanna cambie su negativa a desposarse con él a la sumisión y cumplimiento de todas sus peticiones, cayendo rendida a él, después de un apropiado tratamiento en la barbería de Todd, última sensación en Londres.

Es, entonces, que el Juez asiste a la barbería de Todd y cuando Todd está a punto de consumar su venganza contra el Juez cantando *Pretty Woman* se aparece Anthony, diciendo que Johanna huirá con él, a lo que Turpin reacciona amenazando al joven y huyendo de la mano de Todd, quien descarga su furia y frustración planeando su venganza, ahora contra la sociedad londinense hasta llegar a su principal objetivo, Turpin, al tiempo que interpreta *Requiem for a dream*.

Después Lovett y Todd entonan *A Little Priest*, canción en la que acuerdan usar los cuerpos de las víctimas de Todd para cocinar los pasteles de carne de Lovett y así hacer crecer el negocio. Burlándose de la sociedad, cantan imaginando el sabor de los distintos tipos de personas en Londres.

Al enterarse del plan de Johanna para escaparse de su lado, Turpin la descubre haciendo sus maletas y la manda encerrar en un manicomio. Mientras tanto, Todd construye y adapta el mecanismo para transformar su silla de barbero en el instrumento para matar y mandar los cuerpos al sótano para ser cocinados por Lovett.

Posteriormente, mientras Anthony interpreta *Johanna* y Lucy *City on fire*, Todd comienza a matar a sus clientes uno tras otro; por su parte, Lovett cocina los cuerpos en forma de pasteles de carne, los cuales son muy exitosos entre los clientes de su emporio de pasteles.

La señora Lovett canta a Todd la canción *By the sea*, proponiendo una vida más tranquila e incluso hasta casarse con ella y olvidarse de la venganza con la que él está obsesionado.

Más adelante, Anthony cuenta a Todd que Turpin encerró a Johanna en un manicomio y ambos planean su rescate, el cual consiste en que Anthony vaya al manicomio y se presente con la fachada de aprendiz de fabricante de pelucas, para tener acceso a las chicas allí internas, y, de esa manera, poder buscar y rescatar a Johanna. Por su parte, Todd manda una carta a Turpin informando que Anthony planea esconder a Johanna en su barbería; de esta manera, el Juez asistirá a su barbería, creyendo a Todd su amigo y así él pueda consumir su venganza.

Al mismo tiempo, Toby canta a Lovett *No while I'm around*, mostrando el cariño que siente por ella y la sospecha que tiene de la maldad de Sweeney Todd. Para distraerlo de sus sospechas y calmarlo, la señora Lovett le ofrece una moneda nueva, mas Toby, al notar que sacó la moneda del antiguo monedero de Pirelli, se alarma y crecen sus sospechas. En otro intento por tranquilizarlo, ella le habla de lo bueno que es el señor Todd con ellos y le muestra lo que tanto quería conocer, el sótano donde se preparan los pasteles de carne, que a él tanto le gusta, mas, con engaños, lo encierra ahí, con la franca señal de que tratará de liquidarlo a él también.

La conclusión comienza cuando el Bedel asiste a la barbería, mientras que Toby, encerrado en el sótano, descubre los cuerpos de las víctimas de Todd al mismo tiempo que ve caer el cadáver del Bedel recién asesinado por Sweeney Todd. Entonces, Todd y Lovett bajan en busca de Toby con la intención de matarlo. Al mismo tiempo, Anthony llega a la barbería con Johanna.

Anthony deja sola a Johanna en la barbería. Después, se esconde en un baúl cuando aparece, de pronto, Lucy buscando al Bedel para advertirle los asesinatos que ahí tienen lugar. Todd descubre a Lucy y la mata sin reconocerla, la deja caer al sótano y el Juez Turpin aparece en busca de Johanna.

Todd convence a Turpin de afeitarse para estar presentable ante Johanna, mintiéndole acerca de que ella está arrepentida y pretende su perdón y que desea regresar con él, y mientras cantan *Pretty Woman*, Todd le hace ver al Juez que, en realidad, es Benjamin Barker y lo asesina con especial saña y

coraje, para, posteriormente, accionar el mecanismo que lo hace caer al sótano.



Fotograma de la película *Sweeney Todd: El Barbero demoníaco de la calle Fleet*. (Tim Burton, *Sweeney Todd: The demon Barber of Fleet street*, 2007. Duración 116 mins.)

Después, hay un encuentro entre Johanna y su padre Benjamin Barker, Todd, pero éste no la reconoce por los años que lleva sin verla y porque lleva puesta una gorra que le hace parecer un muchacho. Todd, a punto de matar a su hija, le dice que se olvide de su cara y se va hacia el sótano.

Ya en el sótano, Todd descubre el cuerpo de Lucy, a quien asesinó momentos antes, y que, de pronto, ha reconocido; entonces, descubre la mentira de Lovett, quien trata de justificar sus acciones por el amor que siente por Todd. Cantando *Final Scene* y bailando al ritmo de la música, Todd avienta al horno a la señora Lovett, luego, mientras Todd sujeta el cuerpo de Lucy, Toby, que se había escondido, sale del alcantarillado, toma la navaja y corta el cuello de Sweeney Todd quien muere dejando caer su sangre sobre el rostro de su amada Lucy.



Fotograma de la película *Sweeney Todd: El Barbero demoníaco de la calle Fleet*. (Tim Burton, *Sweeney Todd: The demon Barber of Fleet street*, 2007. Duración 116 mins.)

Así es como Burton narra, con una estructura clásica, la historia de la cinta *Sweeney Todd: El Barbero demoníaco de la calle Fleet*. Fiel al estilo de Burton, esta estructura narrativa no presenta ninguna innovación.

Con base a los análisis realizados, durante este trabajo de investigación, se puede afirmar que Burton no sólo transportó historias diferentes a lo que se venía presentando en el género musical, sino que, también, las envolvió con una atmósfera propia de géneros tan distantes al musical, como lo son el horror y, su subgénero, el *gore*.

Conclusiones

Con base en los aspectos visuales, sonoros y estéticos que Tim Burton utilizó en *El Extraño Mundo de Jack* y *Sweeney Todd: El Barbero demoníaco de la Calle Fleet*, el cineasta hollywoodense no sólo ha evolucionado su estilo para hacer cine, sino que, también, ha evolucionado el género musical, hasta fusionarlo con el género de terror y el *gore*.

Como se expuso a lo largo del primer capítulo, los géneros cinematográficos han sufrido diversos cambios sobre los parámetros con los que fueron concebidos según el tipo y características de las películas que iban a ser clasificadas dentro de cada uno en particular. Como parte de esta clasificación, se encuentra el género musical, caracterizado por contar las historias por medio de canciones y coreografías montadas en un escenario con el que los actores interactúan en los números musicales.

El musical, como los demás géneros, tienen características bien definidas para enmarcar películas dentro de los parámetros del género, pero, a diferencia de los otros géneros cinematográficos, en el musical romper con estos parámetros distintivos era una labor que no se había dado de una forma tan clara que alterara la concepción de dicho género.

Estos parámetros los logró romper Tim Burton de la mano de *El extraño mundo de Jack* y *Sweeney Todd: el Barbero demoníaco de la Calle Fleet*, musicales con los que cambió características representativas del género musical, mismo que “hibridó” con elementos propios del terror y hasta del *gore*.

Tim Burton se ha valido del género musical y sus características para contar algunas de las historias en su filmografía, pero, al igual que se vale de los recursos del género musical, Burton aportó nuevos elementos al género (la sangre, la expresividad en las actuaciones por encima de las coreografías, los tonos oscuros en la imagen, la ironía visual y en la letra de las canciones, y la trama de venganza y odio). Así mismo, revolucionó la concepción del mismo, lo que dio un giro radical tanto en temáticas e historias, como en los elementos

audiovisuales en los que se basa el director para la realización de sus filmes musicales, específicamente *El extraño Mundo de Jack* y *Sweeney Todd*.

El director y productor Tim Burton en *El cadáver de la novia* y *El extraño mundo de Jack* utilizó el musical de una manera muy peculiar, dotando al género de un carácter oscuro y gótico como anteriormente no se había manejado dentro de las características básicas de dicha clasificación cinematográfica. Desde el hecho de manejar la animación *stop-motion*, como base para la realización de estas cintas, Burton innovó el musical, ya que, anteriormente, el género sólo se había filmado con actores reales o a base de dibujos animados, estos últimos, explotados y popularizados por Disney.

La animación *stop-motion* cambió la textura de la imagen, en comparación a los dibujos animados de Disney, dotó de realismo a los personajes, sus movimientos y los escenarios, donde éstos se desenvuelven. También palideció los colores pasteles y brillantes a los que nos tenía acostumbrados Disney, sustituyéndolos con tonos más sombríos y grisáceos, que son característicos de la cinematografía burtoniana.

Otro factor trascendente para la revolución y radicalización del estilo de Tim Burton en el género musical, es la temática de las historias en las cintas antes mencionadas y que fueron dignas de análisis para este trabajo. Burton cambió la línea temática que se manejó hasta antes de sus cintas en el género musical.

Con personajes solitarios, escenarios oscuros y, en ocasiones, hasta siniestros, animación, música y letras ácidas, Tim Burton dejó de lado las historias melosas y comedias románticas que se contaban en el musical clásico y abrió paso a historias más crudas y llenas de la fantasía y seres extraordinarios que, generalmente, acompañan la obra cinematográfica de este excéntrico cineasta hollywoodense.

Dentro de la línea temática, también es importante destacar que para los filmes de Burton la fantasía juega un rol fundamental, que, si bien ya se había visto en

otras películas musicales llevadas a la pantalla grande como *El mago de Oz*, el cineasta, nacido en California, manejó esta fantasía de una manera siniestra y cruda que lleva el estilo de sus musicales a puntos nunca antes alcanzados por filmes del género y que los hacen encajar tanto en el cine musical como en el de terror e incluso en el *gore*.

Otro elemento con el que Burton revolucionó el género musical, es el aspecto físico y psicológico de sus personajes protagonistas. La chica optimista que baila y canta con una sonrisa y alegría desbordada mientras se encuentra en una encrucijada, o el tipo sumamente enamorado de una mujer o de la vida misma y que canta por las calles contagiando su alegría a cuanta persona se le pone en frente, fueron sustituidos por personajes que manejan valores contra moralistas y apartados del cliché propio de una cinta de este género.

Los *outsiders* burtonianos son fundamentales para entender la radicalización del género. Este tipo de personajes solitarios, raros e incomprensidos no tienen cabida en las historias sosas del clásico musical, pero en la gótica y perspectiva burtoniana son pieza clave para su estilo. Empezando por su aspecto físico, Tim Burton incrustó a sus personajes delgados, de rostros pálidos, ojerosos, con cabellos desarreglados y extravagantes, envueltos en indumentarias oscuras, dentro de un género que se caracterizó por la alegría y vitalidad del mismo género y sus personajes.

Por otro lado, el aspecto psicológico de los personajes de Burton se caracteriza por la soledad e incomprensión de los mismos. Jack Skellington, motivado por la curiosidad y la soledad, mientras que Sweeney Todd por la obsesión de culminar su venganza, son *outsiders* incomprensidos, solitarios y siniestros que se contraponen a los protagonistas del clásico musical.

Así mismo, las letras, que llevan el rol de contar la historia dentro de un filme musical, son muy particulares en el caso de las producciones cinematográficas de Tim Burton, ya que rompe con la tendencia que llevaba el cine musical clásico. Gran parte de las narraciones contenidas dentro de los filmes de

Burton son tristes o melancólicos, por lo que es muy común ver estas características en las letras y música compuestas para sus películas.

Este aspecto es mucho más notorio en la última entrega musical del autor: *Sweeney Todd*. La comparación hecha en el capítulo 4 sirve como evidencia de lo anteriormente expuesto, ya que las letras del cine clásico musical son muy optimistas y románticas mientras que en la obra de Burton son referentes a la decadencia, venganza y terror.

Burton traslada a la música el aspecto siniestro y melancólico de su cinematografía. Este elemento, que es el principal dentro del género musical, también se ve radicalizado por Burton, ya que, generalmente, se manejaba de forma tal que fuera un espectáculo visual más que sonoro, es decir, se daba prioridad a las coreografías majestuosas que exaltaban a las estrellas del momento y sus habilidades coreográficas, mientras que las letras, a pesar de tener grandes canciones arrojadas por el género musical, solían ser pegajosas, divertidas y repetitivas.

En cambio, Burton dejó de lado toda esta parafernalia musical para dar mayor peso a la letra y ritmo de las canciones y a la interpretación de los actores, que se reafirmó con la utilización de encuadres más cerrados, que sustituyeron a los encuadres generales del antiguo musical.

Ahora bien, en su última entrega para la pantalla grande *Sweeney Todd: El Barbero demoníaco de la Calle Fleet*, Tim Burton, rompe con grandes características del llamado género musical, dando vida a un nuevo estilo, una nueva tendencia o ramificación del género musical. Si bien, Burton ya había mostrado su tendencia hacia este tipo de cine, en *Sweeney Todd* se consagra con la radicalización y fusión de estos géneros, en su concepción inicial tan contradictorios, ya que con sus filmes musicales anteriores aún quedaban elementos dispersos que hacían que el musical de Burton no encajara con los lineamientos propios del cine *gore*. Con *Sweeney Todd*, queda de manifiesto la línea utilizada para llevar al extremo el cine musical.

En *Sweeney Todd*, Burton integra los elementos del cine *gore*, con una historia cruda, letras y música que muestran la decadencia de un personaje, y una ciudad entera, la ironía entre la vida y la muerte, una paleta de colores oscura manchada del rojo intenso de la sangre (que es elemento más representativo para confirmar esta hipótesis), sátira al manejar el tema de los asesinatos y un elemento que en sus filmes anteriores no estaba tan presente y que lo acerca más a la cinematografía *gore*; la utilización explícita de violencia y de la sangre.

Con su producción más reciente, *Alicia en el País de las Maravillas* (*Tim Burton. Alice in Wonderland, 2010*), Burton se consolida como un cineasta vanguardista y exitoso, ya que esta cinta, no sólo representó una transformación visual y temática de la obra de Lewis Carrol, sino que también lo colocó como uno de los realizadores más redituables de la industria cinematográfica de la actualidad, al recaudar, con su última entrega, más de mil millones de dólares a nivel mundial, su obra más taquillera hasta la fecha.

Hoy en día, el éxito del cineasta californiano es tal, que la expectativa por sus próximas producciones es enorme, y los cinéfilos esperamos ser gratamente sorprendidos por el ingenio, talento y vanguardia que siempre han caracterizado los filmes de Tim Burton.

Anexo

9 (9. Shane Acker, 2009)

9 (Shane Acker, 2009), es una película animada, producida por Tim Burton y dirigida por Shane Acker que se basó en un cortometraje nominado al Oscar en el año 2004 del mismo director. La historia comienza cuando Nueve, un muñeco de trapo, despierta, cobrando vida, y encontrándose con más miembros de su especie, quienes huyen y se esconden de unas terribles máquinas, comandadas por *La Gran Máquina*, que han acabado con la vida humana y que controlan un apocalíptico mundo.



Fotograma de la película *9*. (Shane Acker, *Nine*, 2009. Duración 80 mins.)

El guión, escrito por Pamela Pettler, una vieja conocida de Tim Burton que también escribió *El cadáver de la Novia*, narra la travesía de seres diminutos, a quienes un científico les dio vida antes de la catástrofe conocida como *La Gran Guerra Mundial*, y que tienen la misión de salvar lo que resta de la civilización.

Nueve ofrece un argumento que se centra en una temática recurrente para Burton; el poder hacer cosas grandes por más diferente que seas; aunque en esta cinta, no se aborda desde una perspectiva sentimental, como en otras de la filmografía de Tim Burton, y se recurre a la enmienda de salvar una devastada civilización.

Alicia en el País de las Maravillas (Alice in Wonderland. Tim Burton, 2010)

Alicia en el País de las Maravillas (Alice in Wonderland. Tim Burton, 2010), inspirada por los libros de Lewis Carroll, es la última entrega, hasta la fecha, de Tim Burton para las salas cinematográficas. En esta cinta, Burton vuelve a trabajar con personajes de su plena confianza, y es que no era para menos, ya que la expectativa que causó el estreno de este filme, no tenía precedentes dentro de la filmografía del cineasta.

El antecedente de la cinta, filmado por Disney en 1951; las características estéticas que Burton podría aportar a esta historia; la presencia de Johnny Depp en la interpretación de uno de los personajes favoritos y protagónicos de este filme, *El Sombrero Loco*, y la incursión de la tecnología 3D en las salas cinematográficas, causaron un crecimiento exponencial dentro de las expectativas del público.

La historia se desenvuelve 13 años después de la primera visita de Alicia (Mia Wasikowska), y, ahora, a punto de contraer nupcias, regresa al país de las Maravillas que se encuentra muy cambiado desde la última vez que estuvo en aquel lugar. Alicia, apoyada por *El Sombrero Loco* (Johnny Depp), tiene que enfrentar a la Reina de Corazones, Iracebeth (Helena Bonham Carter), para liberar el maravilloso país del yugo de la malvada Iracebeth.

Tim Burton logró dotar de una atmósfera visual, muy a su estilo, a un cuento clásico lleno de rarezas y criaturas fantásticas que parecen ser sacadas de la mente del cineasta californiano.

La creatividad y éxito del director se vieron reflejados en las cifras en taquilla. Tim Burton logró cubrir las expectativas comerciales que se tenían previas al estreno de la cinta, por lo que la casa Disney no dudó en firmar un proyecto más con Burton, después de ver el éxito en que se convirtió *Alicia en el País de las Maravillas*.

Danny Elfman, en la música; Johnny Deep, Helena Bonham Carter, Alan Rickman, Anne Hathaway y Mia Wasikowska en los roles protagónicos del filme; un presupuesto de 200 millones de dólares, y con producción y dirección del mismo Tim Burton, *Alicia en el País de las Maravillas*, significó ser la segunda película más taquillera en el 2010, recaudando la inédita cantidad, para la filmografía del autor, de más de mil 25 millones de dólares y conseguir dos premios *Oscar* por mejor Dirección de Arte y Mejor Diseño de Vestuario, perdiendo, a su vez, la nominación por Mejores Efectos Especiales.

Justificación del trabajo

Dada la actualidad del trabajo de Tim Burton con el cine musical, es difícil encontrar análisis o trabajos sobre éste estilo en particular, por lo que resulta necesario realizar aportaciones que analicen y expliquen las características de sus últimas producciones, la evolución y las características que hacen, único el cine de Tim Burton.

Además, cabe destacar que los trabajos en animación del cineasta también tienen características fundamentales que los diferencian de los clásicos musicales animados de Disney; principalmente y lo más notorio es el tipo de animación que Burton ha utilizado en sus filmes, *stop motion* a diferencia de la animación con base en dibujos que usó Disney en sus musicales y que hoy día ha cambiado por la animación por medio de computadora y la animación 3D.

Para los estudios en comunicación, es importante realizar análisis acerca de las tendencias contemporáneas y vanguardistas que se presentan en las diferentes ramas del arte y de los *mass media*. Es por esto, que un análisis cinematográfico que explique y exponga las corrientes e innovaciones en narrativa, género e imagen, resulta muy acertado y de suma importancia, así como de trascendencia para entender las nuevas formas de comunicación que se están dando en el llamado séptimo arte, de la mano de un autor totalmente vanguardista.

El presente trabajo es pertinente dentro de la rama de las ciencias sociales, en específico de la comunicación, y, más aún, en la opción de producción audiovisual, porque se explica en esta investigación, una de las más innovadoras, vanguardistas y exitosas formas de hacer cine en la actualidad, la cinematografía de Tim Burton, y su manera de conjuntar en algunas de sus cintas, géneros cinematográficos y/o características propias de los mismos, que parecían tan lejanos y distintos como lo son el cine de horror, el *gore* y el cine musical.

Personalmente, el interés de realizar un documento escrito explicando la obra musical de Tim Burton, es motivado por el gusto hacia la filmografía del cineasta, que va desde un homenaje a su ídolo en el cortometraje *Vincent*, hasta un filme en el que se limitó por las exigencias y popularidad de una historia clásica en la literatura y cine como lo es *El planeta de los simios*, pasando por una obra hoy clásica y representativa de la visión burtoniana *El joven manos de tijera*, filmografía que para gusto personal ha alcanzado el cénit en la carrera del cineasta con la cinta *Sweeney Todd. El barbero demoníaco de la calle Fleet*.

Por otro lado, es importante señalar que existe poca bibliografía o estudios académicos acerca del cine de Tim Burton, específicamente lo que se refiere a su cine musical; por consiguiente, este trabajo pretende ser una aportación de calidad, interés y actualidad para las ciencias de la comunicación, la producción audiovisual y la cinematografía.

El presente análisis, abordará a un autor que, actualmente, está produciendo cine, que está a la vanguardia en cuanto a recursos, la forma en que los utiliza para contar sus historias y, especialmente, porque en este trabajo se hablará de la producción musical del autor más reciente, a la fecha, *Sweeney Todd*, filme que considero relevante por ser en el que se reúnen y mezclan, de mejor forma, las características que dan vida al estilo del cineasta californiano.

Listado de Películas

A Star is Born

Dirección: George Cukor

Producción: Sidney Luft

Guión: Alan Campbell y Moss Hart

Música: Harold Arlen y Ray Heindorf.

Fotografía: Sam Leavitt

Reparto: Judy Garland, James Mason, Jack Carson, Charles Bickford, Tommy

Noonan y Lucy Marlow

Estados Unidos, 1954

Aladdin

Dirección: John Musker y Ron Clements

Producción: Walt Disney

Guión: John Musker, Ron Clements, Ted Elliott y Terry Rossio

Música: Alan Menken y Tim Rice

Estados Unidos, 1992

Alice in Wonderland (Alicia en el País de las Maravillas)

Dirección: Clyde Geronimi, Hamilton Luske y Wilfred Jackson

Producción: Walt Disney Productions y RKO Radio Pictures

Guión: Winston Hibler, Ted Sears y Bill Peet. Basado en la novella de Lewis Carrol

Música: Oliver Wallace

Estados Unidos, 1951

Alice in Wonderland (Alicia en el País de las Maravillas)

Dirección: Tim Burton

Producción: Tim Burton, Richard D. Zanuck, Joe Roth, Jennifer Todd y Suzanne Todd

Guión: Basado en la novella de Lewis Carrol

Música: Danny Elfman

Reparto: Mia Wasikowska, Johnny Depp, Helena Bonham Carter, Anne Hathaway, Crispin Glover y Stephen Fry

Estados Unidos, 2010

An American in Paris

Dirección: Vincente Minnelli

Producción: Arthur Freed

Guión: Alan Jay Lerner

Música: George Gershwin, Johnny Green y Saul Chaplin

Fotografía: John Alton y Alfred Gilks

Reparto: Gene Kelly, Leslie Caron, Oscar Levant, George Guetary, Nina Foch y Ernie Flat

Estados Unidos, 1951

Anastasia

Dirección: Don Bluth y Gary Goldman

Producción: 20th Century Fox

Guión: Susan Gauthier, Bruce Graham, Bob Tzudiker y Noni White

Música: David Newman, Stephen Flaherty y Lynn Ahrens
Estados Unidos, 1997

Annie

Dirección: John Huston
Guión: Carol Sobieski
Música: Charles Strouse
Fotografía: Richard Moore
Reperto: Albert Finney, Carol Burnett, Aileen Quinn, Bernadette Peters, Ann Reinking, Tim Curry, Geoffrey Holder y Edward Herrmann
Estados Unidos, 1982

Babes in Arms

Dirección: Busby Berkeley
Producción: Arthur Freed
Guión: Jack McGowan y Kay Van Riper
Música: Varios
Fotografía: Ray June
Reperto: Judy Garland, Mickey Rooney, Charles Winninger, June Preisser, Betty Jaynes, Rand Brooks, John Sheffield, Guy Kibbee y Grace Hayes
Estados Unidos, 1939

Batman

Dirección: Tim Burton
Producción: Peter Guber, Jon Peters, Michael Uslan y Benjamin Melniker
Guión: Sam Hamm y Warren Skaaren. Basado en el comic de Bob Kane.
Música: Danny Elfman
Fotografía: Roger Pratt
Reperto: Michael Keaton, Jack Nicholson, Kim Basinger, Robert Wuhl y Jack Palance
Estados Unidos, 1989

Batman returns

Dirección: Tim Burton
Producción: Peter Guber y Jon Peters
Guión: Daniel Waters basado en el comic de Bob Kane
Reperto: Michael Keaton, Michelle Pfeiffer, Danny DeVito, Christopher Walken, Michael Gough y Michael Murphy
Estados Unidos, 1992

Beauty and the beast (La Bella y la Bestia)

Dirección: Kirk Wise y Gary Trousdale
Producción: Sarah McArthur y Howard Ashman
Guión: Brenda Chapman, Bruce Woodside y Linda Woolverton
Música: Alan Menken
Reperto: Paige O'Hara, Robby Benson, Richard White, Jerry Orbach, David Ogden Stiers, Angela Lansbury y Bradley Pierce
Estados Unidos, 1991

Beetlejuice

Dirección: Tim Burton

Producción: Michael Bender, Richard Hashimoto y Larry Wilson
Guión: Michael McDowell, Warren Skaaren y Larry Wilson
Música: Danny Elfman
Reperto: Michael Keaton, Alec Baldwin, Geena Davis, Winona Ryder y Catherine O'Hara
Estados Unidos, 1988

Big Fish

Dirección: Tim Burton
Producción: Bruce Cohen, Dan Jinks y Richard D. Zanuck
Guión: John August. Basado en la novela de Daniel Wallace
Música: Danny Elfman
Fotografía: Philippe Rousselot
Reperto: Ewan McGregor, Billy Brudup, Helena Bonham Carter y Danny De Vito
Estados Unidos, 2003

Blood Feast

Dirección: Herschell Gordon Lewis
Producción: David F. Friedman
Guión: Allison Louise Downe
Música: Herschell Gordon Lewis
Reperto: William Kerwin, Mal Arnold, Connie Mason, Lyn Bolton, Scott H. Hall y Herschell Gordon Lewis
Estados Unidos, 1963

Born to Dance

Dirección: Roy Del Ruth
Producción: Metro-Goldwyn-Mayer
Guión: Jack McGowan, Sid Silvers y BG de Sylva
Música: Cole Porter
Fotografía: Ray June
Reperto: Eleanor Powell, James Stewart, Virginia Bruce, Una Merkel, Sid silvers, Frances Langford, Raymond Walburn y Buddy Ebsen
Estados Unidos, 1936

Broadway

Dirección: Pál Fejös
Producción: Carl Laemmle Jr.
Guión: George Abbott
Música: Howard Jackson
Fotografía: Hal Mohr
Reperto: Glenn Tryon y Evelyn Brent
Estados Unidos, 1929

Broadway Babies

Dirección: Mervyn LeRoy
Producción: Robert North
Guión: Paul Perez, Humphrey Pearson, Monte M. Katterjohn y Jay Gelzer
Música: Leo F. Forbstein

Reparto: Jocelyn Lee, Louis Natheaux, Maurice Black, Bodil Rosing, Charles Delaney, Marion Byron y Alice White
Estados Unidos, 1929

Broadway Bad

Dirección: Sidney Lanfield
Guión: Maude Fulton, Arthur Kober
Música: Hugo Friedhofer, Arthur Lange
Fotografía: George Barnes
Reparto: Joan Blondell, Ricardo Cortez, Ginger Rogers, Adrienne Ames, Allen Vincent, Francis McDonald, Frederick Burton, Ronnie Cosby y Donald Crisp
Estados Unidos, 1933

Broadway Melody

Dirección: Roy Del Ruth
Producción: Metr-Goldwyn-Mayer
Guión: Jack McGowan
Música: Nacio Herb Brown y Arthur Freed
Fotografía: William Daniels
Reparto: Robert Taylor, Eleanor Powell, George Murphy, Judy Garland, Binnie Barnes, Buddy Ebsen, Sophie Tucker, Charles Igor Gorin y Raymond Walburn
Estados Unidos, 1938

Broadway Through a Keyhole

Dirección: Lowell Sherman
Guión: C. Graham Baker y Gene Towne
Reparto: Constance Cummings, Russ Columbo, Paul Kelly, Blossom Seeley y Gregory Ratoff
Estados Unidos, 1933

Broadway to Hollywood

Dirección: Willard Mackand
Reparto: Alice Brady, Frank Morgan, Jackie Cooper, Russell Hardie, Madge Evans, Mickey Rooney y Eddie Quillan
Guión: Willard Mack y Edgar Allan Woolf
Estados Unidos, 1933

Cabaret

Dirección: Bob Fosse
Producción: Allied Artists y ABC Pictures
Guión: Jay Presson Allen y Hugh Wheeler
Música: John Kander
Fotografía: Geoffrey Unsworth
Reparto: Liza Minnelli, Michael York, Helmut Griem, Marisa Berenson, Fritz Wepper y Joel Grey
Estados Unidos, 1972

Calamity Jane

Dirección: David Butler
Producción: William Jacobs
Guión: James O'Hanlon

Música: David Buttolph
Fotografía: Wilfred M. Cline
Reperto: Allyn Ann McLerie, Dick Wesson, Doris Day, Howard Keel, Paul Harvey y Philip Carey
Estados Unidos, 1953

Camelot

Dirección: Joshua Logan
Producción: Jack L. Warner
Guión: T.H. White, Alan Jay Lerner
Música: Frederick Loewe
Fotografía: Richard H. Kline
Reperto: Richard Harris, Vanessa Redgrave, Laurence Naismith, Franco Nero, David Hemmings y Lionel Jeffries
Estados Unidos, 1967

Can't Help Singing

Dirección: Frank Ryan
Producción: Universal Pictures
Guión: Frank Ryan, Lewis R. Foster. Basado en la novella de Curtis B. Warshawsky y Samuel J. Warshawsky
Música: Hans J. Salter
Fotografía: Elwood Bredell, W. Howard Greene
Reperto: Deanna Durbin, Robert Paige, Akim Tamiroff, David Bruce, Leonid Kinskey, June Vincent y Ray Collins
Estados Unidos, 1944

Carousel

Dirección: Henry King
Producción: Henry Ephron
Guión: Ferenc Molnár
Música: Richard Rodgers
Fotografía: Charles G. Clarke
Reperto: Gordon MacRae, Shirley Jones, Cameron Mitchell, Barbara Ruick, Claramae Turner y Robert Rounseville
Estados Unidos, 1956

Charlie and the chocolate factory

Dirección: Tim Burton.
Producción: Brad Grey y Richard D. Zanuck.
Guión: John August. Basado en el libro de Roald Dahl.
Música: Danny Elfman.
Fotografía: Philippe Rousselot.
Reperto: Johnny Depp, Freddie Highmore, David Kelly, Helena Bonham Carter, Noah Taylor, Missi Pyle, Deep Roy y Annasophia Robb
Estados Unidos, 2005

Charlotte's Web

Dirección: Charles Nichols e Iwao Takamoto
Producción: Hanna-Barbera Productions, Paramount Pictures y Sagittarius Productions

Guión: Earl Hamner Jr.
Música: Richard M. Sherman y Robert B. Sherman
Estados Unidos, 1973

Chicago

Dirección: Rob Marshall
Producción: Miramax
Guión: Bill Condon
Música: John Kander & Danny Elfman
Fotografía: Dion Beebe
Reparto: Renée Zellweger, Catherine Zeta-Jones, Richard Gere y Queen Latifah
Estados Unidos, 2002

Cinderella (La Cenicienta)

Dirección: Clyde Geronimi, Hamilton Luske y Wilfred Jackson
Producción: Walt Disney Pictures
Guión: William Peed, Ted Sears, Homer Brightman, Kenneth Anderson, Erdman Penner, Winston Hibler, Harry Reeves y Joe Rinaldi
Música: Mack David, Jerry Livingston y Al Hoffman
Estados Unidos, 1950

Das Kabinett des Dr. Caligari

Dirección: Robert Wiene
Producción: Decla Bioscop
Guión: Carl Mayer y Hans Janowitz
Fotografía: Willy Rameister
Reparto: Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Feher, Lil Dagover, Rudolf KleinRogge y Hans Heinz von Twardowski
Alemania, 1920

Disney's Pinocchio (PINOCHO)

Dirección: Ben Sharpsteen y Hamilton Luske
Producción: Walt Disney Pictures
Guión: Ted Sears, Webb Smith, Joseph Sabo, Otto Englander, William Cottrell, Aurelius Battaglia y Erdman Penner
Música: Leigh Harline, Paul J. Smith y Ned Washington
Estados Unidos, 1940

Dumbo

Dirección: Ben Sharpsteen
Producción: Walt Disney Pictures
Guión: Joe Grant y Dick Huemer
Música: Oliver Wallace y Frank Churchill
Estados Unidos, 1941

Ed Wood

Dirección: Tim Burton
Producción: Michael Lehmann
Guión: Larry Karaszewski y Scott Alexander

Música: Howard Shore
Fotografía: Stefan Czapsky
Reparto: Johnny Depp y Martin Landau
Estados Unidos, 1994

Edward Scissorhands

Dirección: Tim Burton
Producción: Tim Burton, Denise Di Novi, Richard Hashimoto y Caroline Thompson
Guión: Caroline Thompson. Basado en la historia de Tim Burton y Caroline Thompson
Música: Danny Elfman
Fotografía: Stefan Czapsky
Reparto: Johnny Depp, Winona Ryder, Dianne Wiest, Alan Arkin, Anthony Michael y Vincent Price
Estados Unidos, 1990

Everyone says I love you

Dirección: Woody Allen
Guión: Woody Allen
Música: Dick Hyman
Fotografía: Carlo Di Palma
Reparto: Woody Allen, Goldie Hawn, Natalie Portman, Alan Alda, Drew Barrymore, Lukas Haas, Gaby Hoffmann, Natasha Lyonne, Edward Norton, Julia Roberts, Tim Roth y David Ogden Stiers
Estados Unidos, 1996

Evita

Dirección: Alan Parker
Guión: Alan Parker y Oliver Stone
Música: Andrew Lloyd Webber
Fotografía: Darius Khondji
Reparto: Madonna, Antonio Banderas, Jonathan Pryce, Jimmy Nail, Victoria Sus, Julian Littman, Peter Polycarpou, Andrea Corr y Adrià Collado
Estados Unidos, 1996

Fantasia

Dirección: Ben Sharpsteen
Producción: Walt Disney Pictures
Guión: Joe Grant y Dick Huemer
Música: J.S. Bach, Ludwig van Beethoven, Igor Stravinsky, Peter Tchaikovsky, Paul Dukas, Franz Schubert y Modest Mussorgsky
Estados Unidos, 1940

Finding Neverland

Dirección: Marc Forster
Producción: Miramax Films
Guión: David Magee
Música: Jan Kaczmarek
Fotografía: Roberto Schaefer

Reparto: Johnny Depp, Kate Winslet, Dustin Hoffman, Julie Christie, Radha Mitchell, Nick Roud, Joe Prospero y Freddie Highmore
Estados Unidos, 2004

Flying down to Río

Dirección: Thornton Freeland
Producción: Merian C. Cooper
Guión: Erwin S. Gesley, Cyril Hume y H.W Hanemann
Música: Vincent Youmans
Fotografía: J. Roy Hunt
Reparto: Dolores del Río, Fred Astaire, Ginger Rogers y Gene Raymond
Estados Unidos, 1933

Forty-Second Street

Dirección: Lloyd Bacon
Guión: Rian James, Bradford Ropes y James Seymour
Reparto: Warner Baxter, Bebe Daniels, Guy Kibbee, George E. Stone, Ruby Keeler, Dick Powell y Louise Beavers
Estados Unidos, 1933

Frankenstein

Dirección: James Whale
Producción: Universal Pictures
Guión: Garret Ford y Francis Edward Faragoh. Basado en la novella de Mary Shelley
Música: David Brockman
Fotografía: Arthur Edeson
Reparto: Boris Karloff, Colin Clive, Mae Clarke, John Boles, Edward van Sloan, Dwight Frye y Frederick Kerr
Estados Unidos, 1931

Frankenweenie

Dirección: Tim Burton
Producción: Julie Hickson y Rick Heinrichs
Guión: Tim Burton
Estados Unidos, 1984

Funny Face

Dirección: Stanley Donen
Producción: Roger Edens
Guión: Leonard Gershe
Música: George Gershwin, Adolph Deutsch y Roger Edens
Fotografía: Ray June
Reparto: Audrey Hepburn, Fred Astaire, Kay Thompson y Michel Auclair
Estados Unidos, 1957

Funny Girl

Dirección: William Wyler
Producción: Ray Stark
Guión: Isobel Lennart
Música: Jule Styne

Fotografía: Harry Stradling
Reparto: Barbra Streisand, Omar Sharif, Walter Pidgeon, Kay Medford, Anne Francis y Gerald Mohr
Estados Unidos, 1968

Going My Way

Dirección: Leo McCarey
Producción: Paramount Pictures
Guión: Frank Butler y Frank Cavett
Música: James Van Heusen y Johnny Burke
Fotografía: Lionel Lindon
Reparto: Bing Crosby, Barry Fitzgerald, Rise Stevens, Gene Lockhart, Frank McHugh, Jean Heather y Stanley Clements
Estados Unidos, 1944

Gold Diggers of Broadway

Dirección: Roy Del Ruth
Guión: Avery Hopwood y Robert Lord
Reparto: Winnie Lightner y Nick Lucas
Música: Joseph Burke
Fotografía: Barney McGill y Ray Rennahan
Estados Unidos, 1929

Grease

Dirección: Randal Kleiser
Guión: Bronte Woodard y Allan Carr
Música: Barry Gibb
Fotografía: Bill Butler
Reparto: John Travolta, Olivia Newton-John, Stockard Channing, Jeff Conaway, Didi Conn, Lorenzo Lamas, Dinah Manoff, Barry Pearl y Michael Tucci
Estados Unidos, 1978

Grease 2

Dirección: Patrice Birch
Guión: Ken Finkleman
Música: Barry Gibb
Fotografía: Frank Stanley
Reparto: Michelle Pfeiffer, Maxwell Caulfield, Didi Conn, Adrian Zmed, Eve Arden, Tab Hunter, Sid Caesar y Lorna Luft
Estados Unidos, 1978

Hansel and Gretel

Dirección: Tim Burton
Producción: Rick Heinrichs y Julie Hickson
Guión: Tim Burton, Jacob Grimm, Wilhelm Grimm Y Julie Hickson
Reparto: Jim Ishida y Michael Yama
Estados Unidos, 1982

Hello Frisco, Hello

Dirección: H. Bruce Humberstone
Producción: Twentieth Century-Fox

Guión: Robert Ellis, Helen Logan y Richard Macaulay
Música: Charles Henderson y Emil Newman
Fotografía: Charles G. Clarke y Allen M. Davey
Reparto: Alice Faye, John Payne, Jack Oakie, Lynn Bari y Laird Cregar
Estados Unidos, 1943

Hercules

Dirección: John Musker y Ron Clements
Producción: Walt Disney Pictures
Guión: John Musker, Ron Clements, Donald McEnery, Bob Shaw e Irene Mecchi
Música: Alan Menken
Estados Unidos, 1997

High School Musical

Dirección: Kenny Ortega
Guión: Peter Barsocchini
Música: David Lawrence
Fotografía: Gordon Losndale
Reparto: Zac Efron, Vanessa Hudgens, Ashley Tisdale, Lucas Grabeel, Alyson Reed, Corbin Bleu, Monique Coleman y Olesya Rulin
Estados Unidos, 2006

High School Musical2

Dirección: Kenny Ortega
Guión: Peter Barsocchini
Música: David Lawrence
Fotografía: Daniel Aranyó
Reparto: Zac Efron, Vanessa Hudgens, Ashley Tisdale, Lucas Grabeel, Alyson Reed, Corbin Bleu, Monique Coleman y Olesya Rulin
Estados Unidos, 2007

High School Musical 3: Senior year

Dirección: Kenny Ortega
Guión: Peter Barsocchini
Música: David Lawrence
Fotografía: Daniel Aranyó
Reparto: Zac Efron, Vanessa Hudgens, Ashley Tisdale, Lucas Grabeel, Alyson Reed, Corbin Bleu, Monique Coleman y Olesya Rulin
Estados Unidos, 2008

High Society

Dirección: Charles Walters
Guión: Philip Barry, John Patrick
Reparto: Grace Kelly, Celeste Holm, Louis Calhern y Frank Sinatra, Sidney Blackmer, Bing Crosby y John Lund
Estados Unidos, 1956

Holiday Inn

Dirección: Mark Sandrich
Producción: Universal Pictures

Guión: Claude Binyon, Elmer Rice
Música: Irving Berlin
Fotografía: David Abel
Reparto: Bing Crosby, Fred Astaire, Marjorie Reynolds, Virginia Dale, Walter Abel, Louise Beavers, Irving Bacon y Marek Windheim
Estados Unidos, 1942

Independence Day

Dirección: Roland Emmerich
Guión: Dean Devlin y Roland Emmerich
Música: David Arnold
Fotografía: Karl Walter Lindenlaub
Reparto: Will Smith, Jeff Goldblum, Bill Pullman, Mary McDonnell, Judd Hirsch, Randy Quaid, Margaret Colin y Robert Loggia
Estados Unidos, 1996

Kiss Me Kate

Dirección: George Sidney
Producción: Metro-Goldwyn-Mayer
Guión: Dorothy Kingsley
Reparto: Kathryn Grayson, Howard Keel, Ann Miller, Keenan Wynn y Bobby Van
Estados Unidos, 1953

Lady and the Tramp (La Dama y el Vagabundo)

Dirección: Hamilton Luske, Clyde Geronimi y Wilfred Jackson
Producción: Walt Disney Pictures
Guión: Erdman Penner, Joe Rinaldi, Ralph Wright y Don DaGradi
Música: Oliver Wallace
Estados Unidos, 1955

Mary Poppins

Dirección: Robert Stevenson
Producción: Walt Disney Pictures
Guión: Bill Walsh y Don DaGradi
Música: Richard Sherman y Robert Sherman
Fotografía: Edward Colman
Reparto: Julie Andrews, Dick van Dyke, David Tomlinson, Glynis Johns, Ed Wynn, Hermione Baddeley, Karen Dotrice, Elsa Lanchester y Arthur Treacher
Estados Unidos, 1964

Moulin Rouge

Dirección: Baz Luhrmann
Producción: Martin Brown, Baz Luhrmann y Fred Baron.
Guión: Baz Luhrmann y Craig Pearce.
Música: Craig Armstrong
Fotografía: Donald M. McAlpine
Reparto: Nicole Kidman, Ewan McGregor, John Leguizamo, Jim Broadbent, Richard Roxburgh, Matthew Whittet, Kerry Walker y David Wenham
Australia, Estados Unidos, 2001

Mulan

Dirección: Barry Cook y Tony Bancroft
Producción: Walt Disney Pictures
Guión: Rita Hsiao, Christopher Sanders, Philip Lazebnik y Raymond Singer
Música: Jerry Goldsmith
Estados Unidos, 1998

My Fair Lady

Dirección: George Cukor
Producción: James Katz y Jack Warner
Guión: Alan Jay Lerner
Música: Frederick Loewe
Fotografía: Harry Stradling
Reparto: Audrey Hepburn, Rex Harrison, Stanley Holloway, Gladys Cooper, Jeremy Brett, Wilfrid Hyde-White y Theodore Bikel
Estados Unidos, 1964

Night of the Living Dead

Dirección: George A. Romero
Producción: Karl Hardman y Russell Streiner
Guión: George A. Romero y John A. Russo
Reparto: Duane Jones, Judith O'Dea, Karl Hardman, Marilyn Eastman, Keith Wayne y Judith Ridley
Estados Unidos Año 1968

Nine

Dirección: Rob Marshall
Guión: Michael Tolkin y Anthony Minghella
Música: Maury Yeston
Fotografía: Dion Beebe
Reparto: Daniel Day-Lewis, Marion Cotillard, Penélope Cruz, Kate Hudson, Nicole Kidman, Judi Dench, Stacy Ferguson y Sophia Loren
Estados Unidos, 2009

Oklahoma!

Dirección: Fred Zinnemann
Producción: Oscar Hammerstein II, Richard Rodgersy/ Arthur Hornblow Jr.
Guión: Lynn Riggs yOscar Hammerstein II
Música: Richard Rodgers
Fotografía: Robert Surtees
Estados Unidos, 1955
Reparto: Gordon MacRae, Curly McLain, Gloria Grahame, Ado Annie Carnes, Gene Nelson, Tía Eller Murphy, Charlotte Greenwood y Will Parker

Oliver and Company

Dirección: Goerge Scribner
Producción: Walt Disney Pictures
Estados Unidos, 1988

Oliver!

Dirección: Carol Reed

Producción: Columbia Pictures
Guión: Vernon Harris
Música: Johnny Green y Lionel Bart
Fotografía: Oswald Morris
Reperto: Mark Lester, Ron Moody, Shani Wallis, Oliver Reed, Jack Wild, Harry Secombe, Hugh Griffith, Clive Moss y Peggy Mount
Estados Unidos, 1968

On moonlight bay

Dirección: Roy Del Ruth
Guión: Jack Rose
Reperto: Doris Day, Gordon MacRae, Jack Smith y Leon Ames
Finlandia, 1952

Pirates of the Caribbean: The curse of the Black Pearl

Dirección: Gore Verbinski.
Producción: Jerry Bruckheimer.
Guión: Ted Elliott y Terry Rossio
Música: Klaus Badelt
Fotografía: Dariusz Wolski
Reperto: Johnny Depp, Geoffrey Rush, Orlando Bloom, Keira Knightley, Jack Davenport, Jonathan Pryce, Lee Arenberg y Mackenzie Crook
Estados Unidos, 2003

Pocahontas

Dirección: Mike Gabriel y Eric Goldberg
Producción: Walt Disney Pictures
Guión: Susan Donnell
Música: Alan Menken y Stephen Schwartz
Estados Unidos, 1995

Return of the Fly

Dirección: Edward Bernds
Guión: Edward Bernds
Música: Paul Sawtell y Bert Shefter
Reperto: Vincent Price, Brett Halsey, John Sutton, David Frankham y Dan Seymour
Estados Unidos, 1959

Roberta

Dirección: William A. Seiter
Producción: RKO Radio Pictures
Guión: Jerome Kern y Otto Harbach
Música: Jerome Kern y Otto Harbach
Fotografía: Edward Cronjager
Reperto: Irene Dunne, Fred Astaire, Ginger Rogers, Randolph Scott, Helen Westley, Victor Varconi, Claire Dodd y Lucille Ball
Estados Unidos, 1935

Rosalie

Dirección: W. S. Van Dyke

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer
Guión: William Anthony Macguire
Música: Cole Porter
Fotografía: Slavko Marsh y Oliver T. Vorkapich
Reaprtó: Billy Gilbert, Virginia Grey, Reginald Owen, Frank Morgan, Ray Bolger, Jerry Colonna, Nelson Eddy, Ilona Massey, Eleanor Powell y Edna May Oliver
Estados Unidos, 1937

Royal Wedding

Dirección: Stanley Donen
Producción: Arthur Freed
Guión: Alan Jay Lerner
Reperto: Fred Astaire, Jane Powell, Peter Lawford y Sarah Churchill
Estados Unidos, 1951

Saturday Night Fever

Dirección: John Badham
Guión: Norman Wexler (Basada en la historia de Nik Cohn)
Música: Bee Gees
Fotografía: Ralf D. Bode
Reperto: John Travolta, Karen Lynn Gorney, Barry Miller, Joseph Cali, Paul Pape, Donna Pescow, Julie Boyasso y Bruce Ornstein
Estados Unidos, 1977

Seven Brides for Seven Brothers

Dirección: Stanley Donen
Guión: Albert Hackett, Frances Goodrich y Dorothy Kingsley
Música: Adolph Deutsch y Saul Chaplin
Fotografía: George Folsey
Reperto: Russ Tamblyn, Howard Keel, Jane Powell, Tommy Rall, Marc Platt, Jeff Richards, Jacques d'Amboise, Julie Newmar y Virginia Gibson
Estados Unidos, 1954

Shall We Dance?

Dirección: Mark Sandrich
Producción: RKO Radio Pictures
Guión: Allan Scott y Ernest Pagano
Música: George Gershwin y Ira Gershwin
Fotografía: David Abel
Reperto: Fred Astaire, Ginger Rogers, Edward Everett Horton, Eric Blore, Harriet Hoctor, Jerome Cowan, Ketti Gallian y William Brisbane
Estados Unidos, 1937

Singin' in the Rain

Dirección: Stanley Donen y Gene Kelly
Producción: Metro-Goldwyn-Mayer
Guión: Betty Comden, Adolph Green
Música: Roger Edens y Al Hoffman
Fotografía: Harold Rosson

Reaprtó: Gene Kelly, Debbie Reynolds y Donald O'Connor, Jean Hagen y Millard Mitchell
Estados Unidos, 1952

Sleepy Hollow

Dirección: Tim Burton
Producción: Scott Rudin y Adam Schroeder.
Guión: Kevin Yagher y Andre Kevin Walker. Basado en la novela de Washington Irving
Música: Danny Elfman
Fotografía: Emmanuel Lubezki
Reperto: Johnny Depp, Christina Ricci, Miranda Richardson, Michael Gambon y Casper Van Dien
Estados Unidos, 1999

Snow White and the Seven Dwarfs (Blancanieves y los siete enanitos)

Dirección: David Hand
Producción: Walt Disney
Guión: Ted Sears, Otto Englander, Earl Hund y Dorothy Ann Blank. Basado en cuento de Jacob Grimm, Wilhelm Grimm
Música: Leigh Harline, Paul Smith y Frank Churchill
Estados Unidos, 1937

Spider-man

Dirección: Sam Raimi
Producción: Laura Ziskin, Marvel Entertainment y Columbia Pictures
Guión: David Koepp. Basado en comic de Stan Lee y Steve Ditko
Música: Danny Elfman
Fotografía: Don Burgess
Reperto: Tobey Maguire, Kirsten Dunst, Willem Dafoe, James Franco, Rosemary Harris, Cliff Robertson, J.K. Simmons, Bruce Campbell, Bill Nunn y Stan Lee
Estados Unidos, 2002

Star Wars

Dirección: George Lucas
Producción: George Lucas
Guión: George Lucas
Música: John Williams
Fotografía: Gilbert Taylor
Reperto: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Peter Cushing, Alec Guinness, David Prowse, Peter Mayhew, Anthony Daniels, Kenny Baker, Phil Brown, Shelagh Fraser, Alex McCrindle y Jack Purvis
Estados Unidos, 1977

Sweeney Todd: the demon barber of Fleet street

Dirección: Tim Burton
Producción: Richard D. Zanuck, Walter F. Parkes, Laurie MacDonald y John Logan
Guión: John Logan. Basado en el musical de Stephen Sondheim y Hugh Wheeler.

Música: Stephen Sondheim
Fotografía: Dariusz Wolski
Reparto: Johnny Depp, Helena Bonham Carter, Alan Rickman, Timothy Spall,
Sacha Baron Cohen, Jamie Campbell Bower, Laura Michele Kelly, Jayne
Wisener, Edward Sanders
Estados Unidos, 2007

Sword in the stone (La espada en la piedra)

Dirección: Wolfgang Reitherman
Producción: Walt Disney
Guión: Bill Peet
Música: George Bruns
Estados Unidos, 1963

Tarzan

Dirección: Kevin Lima y Chris Buck
Producción: Walt Disney Pictures y Edgar Rice Burroughs Inc.
Guión: Tab Murphy
Música: Mark Mancina
Estados Unidos, 1999

Tea for Two

Dirección: David Butler
Producción: Warner Bros Pictures
Guión: Harry Clork y William Jacobs
Música: Vincent Youmans
Fotografía: Wilfred M. Cline
Reparto: Doris Day, Gordon MacRae, S.Z. Sakall, Patrice Wymore, Gene
Nelson, Eve Arden, S.Z. Bill Goodwin y Virginia Gibson
Estados Unidos, 1950

The Band Wagon

Dirección: Vincente Minnelli
Guión: Betty Comden y Adolph Green
Música: Howard Dietz
Fotografía: Harry Jackson
Reparto: Cyd Charisse, Fred Astaire, Jack Buchanan, James Mitchell, Nanette
Fabray y Oscar Levant
Estados Unidos, 1953

The Belle of New York

Dirección: Charles Walters
Producción: Arthur Freed
Reparto: Fred Astaire, Vera-Ellen y Marjorie Main
Estados Unidos, 1952

The Bride of Frankenstein

Dirección: James Whale
Guión: John L. Balderstone y William Hurlbut
Música: Franz Waxman
Fotografía: John D. Mescall

Reparto: Boris Karloff, Colin Clive, Valerie Hobson, Elsa Lanchester, Ernest Thesiger y Dwight Frye
Estados Unidos, 1935

The Black Cauldron

Dirección: Ted Berman y Richar Rich
Producción: Walt Disney Pictures y Silver Screen Partners II
Guión: Basado en los libros de Lloyd Alexander
Música: Elmer Bernstein
Estados Unidos, 1985

The Broadway Melody

Dirección: Harry Beaumont
Guión: Norman Houston y James Gleason
Música: Nació Herb Brown
Fotografía: Arthur Edeson
Reparto: Charles King, Anita Page, Bessie Love, Jed Prouty, Kenneth Thomson, Edward Dillon, Mary Doran, Eddie Kane y J. Emmett Beck
Estados Unidos, 1929

The Crow

Dirección: Alex Proyas
Producción: Miramax y Gaumont
Guión: David Schow y
Música: Graeme Revell, The Cure
Fotografía: Dariusz Wolski
Reparto: Brandon Lee, Ernie Hudson, Michael Wincott, Bai Ling, David Patrick Kelly, Angel David y Rochelle David
Estados Unidos, 1994

The Emperor's new groove (Las locuras del Emperador)

Dirección: Mark Dindal
Producción: Walt Disney Pictures
Guión: David Reynolds
Música: Sting y David Hartley
Estados Unidos, 2000

The Exorcist

Dirección: William Friedkin
Guión: William Peter Blatty. Basado en novela de William Peter Blatty
Música: Jack Nitzsche
Fotografía: Owen Roizman
Reparto: Linda Blair, Max von Sydow, Ellen Burstyn, Jason Miller, Lee J. Cobb, Kitty Winn, Jack MacGowran, Arthur Storch, Barton Heyman y Gina Petrushka
Estados Unidos, 1973

The Fiddler on the roof

Dirección: Norman Jewison
Guión: Joseph Stein
Música: John Williams
Fotografía: Oswald Morris

Reparto: Topol, Norma Crane, Leonard Frey, Molly Picon, Paul Mann y Rosalind Harris
Estados Unidos, 1971

The Fly

Dirección: David Cronenberg
Guión: David Cronenberg
Música: Howard Shore
Fotografía: Mark Irwin
Reparto: Jeff Goldblum, Geena Davis, John Gertz, Joy Boushel y Les Carlson
Estados Unidos, 1986

The Fly II

Dirección: Chris Walas
Guión: Frank Darabont, Mick Garris, Jim Wheat y Ken Wheat
Música: Christopher Young
Fotografía: Ronin Vidgeon
Reparto: Eric Stoltz, Daphne Zuniga, Lee Richardson, John Getz, Frank Turner, Anne Marie Lee, Gary Chalk, Saffron Henderson y Harley Cross
Estados Unidos, 1989

The Fox and the Hound

Dirección: Art Stevens, Ted Berman y Richard Rich
Producción: Walt Disney Pictures
Guión: Larry Clemmons, Peter Young, Steve Hulett, Dave Michener, Burny Mattinson, Earl Kress y Vance Gerry
Música: Buddy Baker
Estados Unidos, 1981

The Great Mouse Detective

Dirección: John Musker, Ron Clements, Burny Mattinson y David Michener
Producción: Walt Disney Pictures
Guión: Paul Galdone, Eve Titus
Música: Henry Mancini
Estados Unidos, 1986

The godfather (El Padrino)

Dirección: Francis Ford Coppola
Producción: Paramount Pictures y Alfran Productions
Guión: Francis Ford Coppola y Mario Puzo
Reparto: Marlon Brando, Al Pacino, James Caan, Richard S. Castellano, Robert Duvall, Sterling Hayden y John Marley
Estados Unidos, 1972

The Great Muppet Caper

Dirección: Jim Henson
Producción: David Lazer y Fank Oz
Guión: Jerry Juhl
Música: Joe Raposo
Fotografía: Oswald Moris

Reparto: Jim Henson, Frank Oz, Dave Goelz, Jerry Nelson, Richard Hunt, Charles Grodin, Diana Rigg y John Clesse
Reino Unido, 1981

The Hulk

Dirección: Ang Lee
Producción: Universal Pictures
Guión: James Schamus, John Turman, Michael France. Basado en comic de Stan Lee
Música: Danny Elfman
Fotografía: Frederick Elmes
Reparto: Eric Bana, Jennifer Connelly, Sam Elliott, Josh Lucas, Nick Nolte, Paul Kersey, Cara Buono, Todd Tesen y Kevin Rankin
Estados Unidos, 2003

The Hunchback of Notre Dame (El jorobado de Notre Dame)

Dirección: Gary Trousdale y Kirk Wise
Producción: Walt Disney Pictures
Guión: Tab Murphy, Irene Mecchi, Bob Tzudiker, Noni White y Jonathan Roberts. Basado en la novella de Victor Hugo
Música: Alan Menken
Estados Unidos, 1996

The Jazz Singer

Dirección: Alan Crosland
Producción: Jack Warner
Guión: Alfred A. Cohn
Música: Louis Silvers
Fotografía: Hal Mohr
Reparto: Al Jolson, May McAvoy y Warner Oland
Estados Unidos, 1927

The Little Mermaid (La Sirenita)

Dirección: Ron Clements y John Musker
Producción: John Musker, Howard Ashman
Guión: Ron Clements y John Musker
Música: Alan Menken y Robby Merkin
Estados Unidos, 1989

The Lion King (El Rey León)

Dirección: Rob Minkoff y Roger Allers
Producción: Walt Disney Pictures
Guión: Irene Mecchi, Jonathan Roberts y Linda Woolverton
Música: Hans Zimmer
Estados Unidos, 1994

The Muppet Movie

Dirección: James Frawley
Producción: Jim Henson
Guión: Jack Burns
Música: Paul Williams

Fotografía: Isidore Mankofsky
Reparto: Bob Hope, Jim Henson, Orson Welles, Richard Pryor y Steve Martin
Estados Unidos, 1979

The Muppet Christmas Carol

Dirección: Brian Henson
Producción: Martin G. Baker
Guión: Jerry Juhl
Música: Miles Goodman
Fotografía: John Fenner
Reparto: Meredith Braun, Donald Austen, Michael Caine, Robin Weaver y Steve MacKintosh
Estados Unidos, 1992

The Muppet Treasure Island

Dirección: Brian Henson
Producción: Jim Henson y Walt Disney Pictures
Guión: Jerry Juhl, Kirk Thatcher y James V. Hart
Música: Hans Zimmer y Harry Gregson-Williams
Fotografía: John Fenner
Reparto: The Muppets, Tim Curry, Jennifer Saunders, Kevin Bishop y Billy Connolly
Estados Unidos, 1996

The Muppets take Manhattan

Dirección: Frank Oz
Producción: Jim Henson
Guión: Frank Oz, Tom Patchett y Jay Tarses
Música: Ralph Burns y Jeff Moss
Fotografía: Robert Paynter
Reparto: The Muppets, Art Carney, James Coco, Dabney Coleman, Gregory Hines, Linda Lavin, Joan Rivers y Elliott Gould
Estados Unidos, 1984

The Pajama Game

Dirección: George Abbott y Stanley Donen
Guión: George Abbott
Música: Buddy Bregman
Fotografía: Harry Stradling
Reparto: Doris Day, John Raitt, Carol Haney, Eddie Foy Jr., Reta Shaw, Barbara Nichols, Thelma Pelish, Jack Straw, Ralph Dunn, Owen Martin y Jackie Kelk
Estados Unidos, 1957

The Phantom of the opera

Dirección: Joel Schumacher.
Producción: Andrew Lloyd Webber
Guión: Andrew Lloyd Webber y Joel Schumacher. Basado en el musical de Andrew Lloyd Webber; basado a su vez en la novela "*Le fantôme de l'opéra*" de Gaston Leroux.
Música: Andrew Lloyd Webber

Fotografía: John Mathieson
Reparto: Gerard Butler, Emmy Rossum, Patrick Wilson, Miranda Richardson,
Minnie Driver y Simon Callow
Estados Unidos y Reino Unido, 2004

The Pit and the Pendulum

Dirección: Roger Corman
Producción: Roger Corman
Guión: Richard Matheson
Música: Les Baxter
Fotografía: Floyd Crosby
Reparto: Antony Carbone, Barbara Steele, Luana Anders y Vincent Price
Estados Unidos, 1961

The Planet of the Apes

Dirección: Franklin J. Schaffner
Guión: Michael Wilson y Rod Serling. Basado en novela de Pierre Boulle
Música: Jerry Goldsmith
Fotografía: Leon Shamrov
Reparto: Charlton Heston, Roddy McDowall, Kim Hunter, Maurice Evans,
James Whitmore, James Daly y Linda Harrison
Estados Unidos, 1968

The Planet of the Apes

Dirección: Tim Burton
Guión: Pierre Boulle.
Música: Danny Elfman
Reparto: Mark Wahlberg, Tim Roth, Helena Bonham Carter, Michael Clarke,
Paul Giamatti, Estella Warren y Evan Parke
Estados Unidos, 2001

The Prince of Egypt (El Príncipe de Egipto)

Dirección: Simon Wells, Steve Hickner y Brenda Chapman
Producción: Dreamworks
Guión: Kelly Asbury y Lorna Cook
Música: Hans Zimmer
Estados Unidos, 1998

The Raven

Dirección: Roger Corman
Producción: Roger Corman
Guión: Richard Matheson
Música: Les Baxter
Fotografía: Floyd Crosby
Reparto: Boris Karloff, Hazel Court, Peter Lorre y Vincent Price
Estados Unidos, 1963

The Sound of Music

Dirección: Robert Wise
Producción: United Artist
Guión: Ernest Lehman

Música: Rochard Rodgers y Oscar Hammerstein II
Fotografía: Ted McCord
Reperto: Julie Andrews, Christopher Plummer, Richard Haydn, Eleanor Parker, Peggy Wood, Heather Menzies, Charmian Carr, Anna Lee y Marni Nixon
Estados Unidos, 1965

The Swan Princess

Dirección: Richard Rich
Producción: New Line Cinema
Guión: Richard Rich y Brian Nissen
Música: Les de Azevedo
Estados Unidos, 1994

The Unsinkable Molly Brown

Dirección: Charles Walters
Guión: Helen Deutsch y Richard Morris
Reperto: Debbie Reynolds, Harve Presnell, Ed Begley y Jack Kruschen
Estados Unidos, 1964

The Wall (AKA Pink Floyd The Wall)

Dirección: Alan Parker
Guión: Roger Waters
Música: Pink Floyd
Fotografía: Peter Biziou
Reperto: Bob Geldof, Christina Hargreaves, James Laurenson, Bob Hoskins, Eleanor David, Kevin McKeon, David Bringham, Alex McAvoy y Michael Ensign
Reino Unido, 1982

The Wizard of Oz (El Mago de Oz)

Dirección: Richard Thorpe, King Vidor, Mervyn LeRoy, Victor Fleming
Producción: Metro-Goldwyn-Mayer
Guión: Florence Ryerson, Edgar Allan Woolf
Fotografía: Harold Rosson
Reperto: Judy Garland, Frank Morgan, Ray Bolger, Bert Lahr, Jack Haley, Billie Burke, Margaret Hamilton y Charley Grapewin
Estados Unidos, 1939

Thumbelina (Pulgarcita)

Dirección: Don Bluth y Gary Goldman
Producción: Warner Bros. Pictures
Guión: Don Bluth. Basado en cuento de Hans Christian Andersen
Música: Mark Isham y Jack Feldman
Estados Unidos, 1994

Tim Burton's Corpse Bride

Dirección: Mike Johnson y Tim Burton.
Producción: Tim Burton y Allison Abbate.
Guión: John August, Caroline Thompson y Pamela Pettler. Basado en los personajes creados por Tim Burton y Carlos Grangel.
Música: Danny Elfman.
Fotografía: Pete Kozachik.

Reparto: Johnny Depp, Helena Bonham Carter, Emily Watson, Tracey Ullman, Paul Whitehouse, Joanna Lumley y Albert Finney
Estados Unidos y Reino Unido, 2005

Tim Burton's The nightmare before Christmas

Dirección: Henry Selick.

Producción: Tim Burton y Denise Di Novi.

Guión: Caroline Thompson. Basado en el relato y personajes creados por Tim Burton

Música: Danny Elfman

Fotografía: Pete Kozachik

Reaprtó: Danny Elfman, Chris Sarandon, Catherine O'Hara, William Hickey, Glenn Shadix, Paul Reubens, Ken Page y Ed Ivory

Estados Unidos, 1993.

Top Hat

Dirección: Mark Sandrich

Producción: RKO Radio Pictures

Guión: Allan Scott y Dwight Taylor

Música: Irving Berlin

Fotografía: David Abel

Reparto: Fred Astaire, Ginger Rogers, Edward Everett Horton, Helen Broderick, Erik Rhodes, Eric Blore, Lucille Ball y Donald Meek

Estados Undiso, 1935

Victor Victoria

Dirección: Blake Edwards

Guión: Blake Edwards

Música: Henry Mancini y Leslie Bricuse

Fotografía: Dick Bush

Reparto: Julie Andrews, James Garner, Robert Preston, Lesley Ann Warren, Alex Karras, Peter Arne, John Rhys-Davies, Graham Stark y Herb Tanney

Estados Unidos, 1982

Vincent

Dirección: Tim Burton

Producción: Rick Heinrichs

Guión: Tim Burton

Música: Ken Hinton

Fotografía: Víctor Abdalov

Reparto: Vincent Price

Estados Unidos, 1982

West side story

Dirección: Robert Wise y Jerome Robbins

Producción: Robert Wise

Guión: Ernest Lehman, Arthur Laurents, Jerome Robbins

Música: Leonard Bernstein

Fotografía: Daniel L. Fapp

Reparto: Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno y George Chakiris

Estados Unidos, 1961

White Christmas

Dirección: Michael Curtiz

Guión: Melvin Frank, Norman Krasna y Norman Panama

Música: Irving Berlin

Fotografía: Loyal Griggs

Reparto: Bing Crosby, Danny Kaye, Rosemary Clooney, Vera-Ellen, Dean Jagger, Mary Wickes, John Brascia y Anne Whitfield

Estados Unidos, 1954

Willy Wonka and the Chocolate Factory

Dirección: Mel Stuart

Guión: Roald Dahl. Basado en novela del Roald Dahl

Música: Leslie Bricusse y Anthony Newley

Fotografía: Arthur Ibbetson

Reparto: Gene Wilder, Jack Albertson, Peter Ostrum, Roy Kinnear, Michael Bollner y Aubrey Woods

Estados Unidos, 1971

9

Dirección: Shane Acker

Guión: Shane Acker y Pamela Pettler

Música: Danny Elfman y Deborah Lurie

Fotografía: Pete Kozachik

Reparto: Elijah Wood, John C. Reilly, Jennifer Connelly, Crispin Glover, Martin Landau y Christopher Plummer

Estados Unidos, 2009

Listado de programas de televisión

Amazing Stories: Family Dog

Dirección: Brad Bird

Producción: The Hyperion Pictures, Kushner-Locke Company y National Broadcasting Company

Guión: Brad Bird

Música: Steve Bartek y Danny Elfman

Estados Unidos, 1985

Aladdin And His Wonderful Lamp

Dirección: Tim Burton

Producción: Lions Gate y Showtime

Reparto: Robert Carradine, Leonard Nimoy, James Earl Jones, Valerie Bertinelli y Joseph Maher

Estados Unidos, 1984

Cuentos de Terror

Dirección: Roger Corman

Producción: Roger Corman

Guión: Richard Matheson. Basado en las historias de Edgar Allan Poe

Música: Les Baxter
Fotografía: Floyd Crosby
Reparto: Vincent Price, Peter Lorre, Basil Rathbone, Debra Paget, Maggie Pierce, Leona Gage, Joyce Jameson y David Frankham
Estados Unidos, 1962

Muppet Babies

Dirección: Jim Henson
Producción: Jim Henson Productions y Marvel Productions
Música: Robert Walsh y Hank Saroyan
Estados Unidos, 1984

Star Trek

Dirección: Gene Roddenberry, Marc Daniels, Joseph Pevney y Vincent McEveety
Producción: NBC
Guión: Gene Roddenberry, Gene L. Coon, D.C. Fontana, Jerome Bixby, John Meredyth Lucas, Jerry Sohl, Robert Bloch, Oliver Crawford y Margaret Armen
Música: Alexander Courage, Fred Steiner, George Duning, Gerald Fried, Sol Kaplan y Jerry Fielding
Fotografía: Gerald Perry Finnerman, Al Francis, y William E. Snyder
Reparto: William Shatner, Leonard Nimoy, DeForest Kelley, Grace Lee Whitney, James Doohan, George Takei, Nichelle Nichols, Walter Koenig y Majel Barrett
Estados Unidos, 1966

Steamboat Willie

Dirección: Walt Disney y Ub Iwerks
Producción: Walt Disney, Roy O. Disney y John Sutherland
Guión: Walt Disney y Ub Iwerks
Música: Bert Lewis
Reparto: Walt Disney
Estados Unidos, 1928

The New Alfred Hitchcock Presents

Dirección: Alfred Hitchcock (Creator), Allan King, Timothy Bond, René Bonnière, Robert Iscove, Zale Dalen, Christopher Crowe, Atom Egoyan, Sturla Gunnarsson y Bill Corcoran
Estados Unidos, 1985

The Simpsons

Dirección: Matt Groening
Guión: Matt Groening, James L. Brooks, Sam Simon, John Swartzwelder, Dan Greaney, David X. Cohen, Richard Appel, Jennifer Crittenden, Matt Selman, Jon Vitti, Bill Canterbury y Al Jean
Música: Danny Elfman
Estados Unidos, 1989

Walt Disney's Silly Symphony: Three Little Pigs

Dirección: Burt Gillet
Producción: Walt Disney

Guión: Boris V. Morkovin
Música: Frank Churchill
Estados Unidos, 1933

Bibliografía

- ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Ed. Paidós. Barcelona, 2000. 332 págs.
- ALTMAN, Rick. *De qué hablamos cuando hablamos de género*. Revista Estudios Cinematográficos Número 19, junio-octubre de 2000, p. 12-24. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Análisis del film*. Ed. Paidós. Barcelona, 1990. 312 págs.
- AUMONT, Jacques, et. al. *Estética del cine, Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Ed. Paidós. Barcelona, 1983. 342 págs.
- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Ed. Paidós. Barcelona, 1996. 384 págs.
- BORJA VALLE, Edgar. *Batman, la jornada de un héroe: de Bob Kane a Tim Burton*. México, 2005. 326 pág.
- BAENA PAZ, Guillermina, Instrumentos de investigación. *Manual para elaborar trabajos de investigación y tesis profesionales*. Editores Mexicanos Unidos S. A., 9ª edición. México, 1982. 134 págs.
- BOSCH García, Carlos. *La técnica de investigación documental*. Trillas, 1ª reimpresión de la 2ª edición. México, 1991. 74 págs.
- CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Ed. Paidós. Barcelona, 1998. 278 págs.
- FEUER, Jane. *El musical de Hollywood*. Ed. Verdoux. Madrid, España. 1982. 176 págs.
- GARCÍA, Isabel. *Tim Burton. El universo insólito*. Ed. Midons. España, 1998. 128 págs.

- ROJAS Soriano, Raúl. *Guía para realizar investigaciones sociales*. 7ª ed., UNAM (Textos Universitarios). México, 1982. 274 págs.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza editorial. Madrid, España, 2002. 725 págs.
- SALISBURY, Mark. *Tim Burton por Tim Burton*. Alba Editorial. Barcelona, 1999. 312 págs.
- SOLAZ FRASQUET, Lucía. *Tim Burton y la construcción del universo fantástico (1982-1999)*. Tesis doctoral, Valencia, 2003. 653 pág.
- TENORIO Bahena, Jorge. *Técnicas de investigación documental*. McGraw Hill 3ª edición. México, 1989. 158 pág.
- ZAVALA, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. México, 2003. 280 págs.

Sitios en la Red

- www.timburtoncollective.com. Breskin, David. *Tim Burton: Interview*. Fecha de consulta: Noviembre 2009
- www.quintadimension.com/zonacritica Fecha de consulta: Septiembre, 2009.
- www.iris.cnice.mecd.es/ Fecha de consulta: Septiembre, 2009.
- www.elmundo.es/navegante Fecha de consulta: Septiembre 2009
- www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html. ZAVALA, Lauro. *Del cine clásico al moderno*. Fecha de consulta: Octubre 2010
- www.la.warnerbros.com/movies/chocolatefactory/home.html. *La Película*. Fecha de consulta: Noviembre 2009

- www.rollingstone.com Fecha de consulta: Noviembre 2009
- www.cine.estamosrodando.com Fecha de consulta: Enero 2010
- www.labutaca.net/ Fecha de consulta: Septiembre 2009
- www.imdb.com/ Fecha de consulta: Noviembre 2009
- www.elseptimoarte.net/ Fecha de consulta: Junio 2011