

**LA TRAGICOMEDIA DEL MONSTRUO EN EL SUBURBIO
ACOMODADO: EDUARDO MANOSTIJERAS,
PELÍCULA DE TIM BURTON**

Sara MARTÍN ALEGRE

Universitat Autònoma de Barcelona

La vuelta final de tuerca en la ficción gótica moderna es la certeza de que “los horrores que oprimen el corazón se hallan no en lo sobrenatural, ni en lo extraordinario, sino en lo ordinario y lo cotidiano¹.” (Fiedler,1973: 487). La película de Tim Burton, *Eduardo Manostijeras* (1990), da esta metafórica vuelta de tuerca una vez más para mostrarnos cómo los terrores de la vida cotidiana en los suburbios de clase media acechan el corazón del Otro: el monstruo. Híbrido post-moderno basado en el gótico paródico y el cuento de hadas, la película de Burton narra la insólita odisea de Edward, un encantador joven que resulta ser un hombre artificial. Sus patéticos intentos de sobrevivir lejos de su fantástico castillo nativo acaban en tragedia ya que sus nuevos vecinos no toleran su diferencia, catalogada como monstruosidad. El guión de Caroline Thomson, basado en un argumento del propio Burton, es, pues, un comentario agridulce sobre el potencial de la plácida América suburbana para dañar e incluso destruir todo lo que toca. El horror de esta comedia amarga deriva de la evidencia de que los suburbanitas se proponen destruir a esta excepcional criatura -y a cualquiera que se salga de su criterio de ‘normalidad’- en nombre de un aparentemente civilizado estilo de vida.

¹ Ésta y todas las citas siguientes son traducciones propias del original inglés.

La un tanto errática carrera de Burton empezó en 1985 con *La gran aventura de Pee Wee* e incluye *Bitelchús*, *Batman*, *Eduardo Manostijeras*, *El retorno de Batman*, *Ed Wood*, *Mars Attacks!* y la nueva versión de *El planeta de los simios*. En estas películas Burton trata de personajes que, como Edward, son “extraños, mal entendidos y mal percibidos, inadaptados y a menudo abrumados por un cierto grado de dualidad” (Salisbury, 1995: xiv). Este sello personal y la irregularidad de los resultados en taquilla han colocado a Burton en una equívoca categoría a medias entre el director artista - o *auteur* - y el comercial. El propio Burton cultiva una imagen ambigua, jugando el papel de *enfant terrible* eterno - o más bien de adolescente *terrible* - sin dejar de ser uno de los directores en los que más confía Hollywood. Como ha escrito Johnny Depp, actor estrella de *Eduardo Manostijeras*, lo que sorprende de Burton es que un hombre “tan obviamente fuera de sitio encaje tan bien” (Salisbury, 1995: 13).

Eduardo Manostijeras es, probablemente, la obra maestra de Tim Burton. Usando aspectos de la teoría sobre la ficción gótica, los cuentos de hadas y la definición de género sexual, quiero defender aquí una interpretación de esta película según la cual su mayor valor reside en la atrevida pero exitosa mezcla de estilos de raíz europea que le permiten a Burton formalizar un pertinente discurso crítico sobre el estilo de vida americano y la masculinidad en los años 90. Como texto cinematográfico, la película de Burton es notable mayormente por su diseño de producción y su fotografía, pero también porque desmantela los estilos narrativos del gótico y el cuento de hadas, estilos que simultáneamente parodia y homenajea. *Eduardo* es también un texto que incide en el problema de cómo definir una nueva masculinidad para los años 90, tema que le vincula con otras películas similares estrenadas por Hollywood a principios de la década².

² Se podría decir que *Eduardo Manostijeras* compone un insólito triángulo con otras dos películas de los años 90: *La familia Addams* (1991), que también usa la parodia para darle la vuelta a los valores de la vida americana, y la producción de Disney, *La bella y la bestia* (1991), se apoya en el cuento de hadas para ofrecer una nueva visión (alternativa) de la masculinidad.

El gótico es tanto un subgénero de la novela, el teatro y la poesía nacido en la Gran Bretaña del siglo XVIII³ como un modo narrativo -en contraposición al realismo-, usado hoy en abundancia en todo tipo de ficción, y a ambos lados del Atlántico. La literatura artística y comercial, el cine⁴, la televisión, los comics, los videoclips, los videojuegos, las modas callejeras usan la estética gótica hoy en día. El gótico popular norteamericano y, específicamente, lo que llamaré gótico paródico, se enraízan en suelo europeo. En última instancia, *Eduardo Manostijeras* es heredera de un trasvase cultural que tuvo lugar entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, cuando la ficción gótica británica empezó a ser imitada por autores americanos tales como Charles Brockden Brown, predecesor de grandes nombres del género como Edgar Allan Poe o Nathaniel Hawthorne.

Tal como opina David Punter (1980: 5), se puede decir que el gótico consiste en “un modo de revelar el inconsciente” y su relación con lo primitivo, lo bárbaro y el tabú, sin dejar de lado su entorno histórico, político y social que resulta ser siempre imprescindible aun cuando el gótico se sitúa de pleno en el terreno de lo fantástico. Leslie Fiedler, uno de los primeros académicos americanos en trazar el proceso de transición del gótico europeo al americano, ha defendido la idea de que, lejos de ser incidental, el horror representado en el gótico se transformó en un elemento esencial de la Literatura americana. La tesis de Fiedler es

³ El gótico surgió aproximadamente en el mismo período en Gran Bretaña y Alemania como resultado de una nueva concepción de la psicología humana, ligada a la moda del sentimentalismo y la construcción de los nacionalismos, elementos a su vez propios de la nueva cultura burguesa capitalista del siglo XVIII. La agenda política del género se centra en la justificación de la destrucción de los viejos valores aristocráticos feudales por parte de la burguesía en ascenso. Los romances góticos se proponen reinventar la imagen del pasado, fijando el origen del mal en las ideologías patriarcales y masculinistas de los siglos precapitalistas, con lo cual reivindican de paso la nueva masculinidad burguesa. Paradójicamente, las novelas góticas reflejan la nostalgia de la burguesía por el mundo aristocrático en proceso de desaparición y las tensiones inherentes en la posición de las mujeres de clase media no menos sujetas al poder patriarcal. Ver Punter (1980) y Botting (1996).

⁴ Ver los análisis de Hutchings (1993) y Skal (1990 y 1993) del proceso de transición del gótico de la literatura a la pantalla. Hutchings se fija en Gran Bretaña, mientras Skal hace lo propio con Hollywood, prestando especial atención a los casos de *Frankenstein* y *Drácula*.

que el lugar que ocupa el gótico es muy prominente porque la cultura americana es un espacio homosocial y misógino dominado por una celebración de los vínculos entre quienes detentan el poder patriarcal dentro de una cultura de la muerte más que de la vida. Las imágenes góticas se usan para demonizar a la mujer tal como, por ejemplo, hizo Edgar Allan Poe, pero también para articular “ciertas preocupaciones obsesivas” (Fiedler, 1973: 27) en la vida americana, entre las que Fiedler destaca la embarazosa realidad de la posición en Norteamérica de los indios nativos, los descendientes de los esclavos africanos y la naturaleza expoliada. El gótico paródico presente en *Eduardo* suma la figura del inadaptado social a esta lista de marginados en el reino del hombre blanco.

Los autores americanos usan el modo gótico para inventar metáforas que signifiquen los terrores psicológicos, sociales y metafísicos que afectan a la nación. Fredric Jameson ha argumentado de manera muy persuasiva que todas las ficciones góticas populares producidas en América y basadas en el suspense⁵, son “en última instancia fantasías (o pesadillas) con componente de clase social en las cuales se ejercita la dialéctica del privilegio y la seguridad” (Jameson, 1991: 289). De manera un tanto misógina, Jameson asocia el ascenso del gótico a la posición opresiva pero protegida y, desde luego, privilegiada de las mujeres europeas burguesas que escribieron y disfrutaron del género. Si bien otros críticos han aducido que las nuevas fantasías góticas americanas presentan una versión feminizada de una América amenazada, Jameson mantiene que las ficciones góticas proyectan y procesan la angustia colectiva causada por el sentimiento de culpa del público americano y su miedo a perder los privilegios de los que gozan, opinión que encaja con la idea de Fiedler de que el gótico se centra en obsesiones de alcance nacional.

⁵ 'Gothics' es el nombre inglés que recibe un subgénero de la novela muy popular entre las mujeres, que trata de pasiones desbordadas en el entorno de las altas sociedades del siglo XIX o XVIII. Los 'gothics' derivan de la ficción gótica, aunque más directamente de su variante victoriana representada por obras como *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë. Modleski (1982) aporta abundantes datos sobre este tipo de ficción.

Como película gótica, *Eduardo Manostijeras* es el punto de encuentro de diversas tendencias. Esta obra es simultáneamente hija de la tradición gótica europea -en concreto de la novela *Frankenstein*⁶, de Mary Shelley, y de la película homónima de 1931, dirigida por James Whale- y de la tradición gótica americana. La elección del gran ídolo de Burton, Vincent Price, para interpretar al Inventor creador de Edward, no es sino un homenaje intertextual a las pintorescas adaptaciones que el director Roger Corman hizo de los relatos de Poe en los años 60, especialmente *La caída de la Casa Usher*: el Inventor no es sino una versión anciana del elegante y romántico Roderick Usher interpretado por Price. Por otra parte, el físico de Edward se hace eco de los valores *camp* de la irreverente *The Rocky Horror Picture Show* (1975) y de la serie de terror juvenil iniciada en 1984, *Pesadilla en Elm Street*⁷. Burton usa estos legados para articular un discurso un tanto atolondrado pero ciertamente cautivador sobre la perplejidad en que está sumido el nuevo hombre de finales del siglo XX. Este discurso se entronca con el tema ya mencionado del privilegio, ya que la película rechaza las destructoras prerrogativas del mundo suburbano en nombre de la defensa del derecho del artista a vivir su talento con libertad creativa.

A Burton le interesa más bien poco el tema de la paternidad artificial presentado por Mary Shelley en *Frankenstein*: el Inventor aparece en pantalla lo justo como para morir de viejo antes de poder sustituir las manos provisionales de las que ha dotado a Edward -un espeluznante ramillete de afiladísimas tijeras- por unas manos humanas. Burton se

⁶ *Frankenstein* (1818) fue objeto ya en 1823 de una adaptación a otro medio. La propia Mary Shelley asistió a una representación del melodrama (obra de teatro con canciones) de Richard Brinsley Peake, *Presumption: or the Fate of Frankenstein*. Esta obra introdujo el personaje cómico del sirviente inepto del Dr. Frankenstein, Fritz, y la lectura moralista de la creación del monstruo como pecado que merece castigo severo, rasgos que se mantuvieron en la famosa adaptación al cine que el director británico James Whale firmó en 1931 (Baldick, 1987: 6). Esta cinta, sin embargo, adapta de hecho otra obra de teatro -de Peggy Webling- más cercana al melodrama de Peake que a la novela de Mary Shelley

⁷ El rostro de Edward es una versión suavizada de la cara maquilladísima del Dr. Frankenfurter de *The Rocky Horror Picture Show*, mientras que sus afiladas manos citan las cuchillas que adornan las de Freddy Krueger en *Pesadilla en Elm Street*. Curiosamente, Johnny Depp hizo su debut en el cine como víctima juvenil de Krueger.

interesa mucho más por las fuerzas devastadoras que la familia y la comunidad pueden desatar sobre el individuo, representadas en la novela original por los De Lacey, quienes ahuyentan al monstruo que les ha estado ayudando en silencio, y en la película de *Whale* por la multitud enfurecida que aniquila a la criatura. Burton hace, además, un comentario indirecto sobre las contradicciones implícitas en la famosa novela de Mary Shelley en lo que se refiere a la imagen del monstruo.

Según Mary Shelley, el mal (o monstruosidad moral) se deriva del rechazo personal y social que la diferencia física -en grado menor o mayor- causa, tal como se ve en el episodio en que el irresponsable doctor Frankenstein huye al ver a su recién nacido 'hijo'. A Shelley le interesa más el tema del trato que el monstruo recibe que el modo en que es creado, pero para ahondar en este tema le es preciso caracterizar de manera negativa el físico del monstruo para que así inspire rechazo, punto un tanto artificioso de la trama ya que Frankenstein bien podía haber resultado ser mejor artista de lo que es y crear un ser bello. Chris Baldick (1987: 5) observa que el innegable impacto de la interpretación y caracterización de Boris Karloff en la adaptación de *Whale* impide ofrecer adaptaciones alternativas de la novela original. Como adaptación indirecta, *Eduardo* contempla otras lecturas y ofrece una alternativa interesante, lo cual explica el esfuerzo creativo invertido en la sugestiva imagen de Johnny Depp como Edward⁸. En lugar del famoso diseño de maquillaje realizado por Jack Pierce para Karloff, con su cabeza cuadrada y sus tuercas prominentes, Stan Winston ofrece, inspirado por los dibujos de Tim Burton, la mezcla de la belleza romántica y patética del rostro inocente del monstruo con la brutal amenaza que suponen sus manos afiladas. Burton cuestiona así ideas tradicionales sobre la monstruosidad ya que, a diferencia de la criatura de Mary Shelley, Edward puede tanto seducir como aterrorizar a quien le observe.

La película favorece la presentación de Edward como prodigio o *freak* encantador y resiste su encasillamiento como monstruo malvado o terrorífico. En palabras de Robert Bodgan (1988: x), la diferencia que

⁸ Edward se basa también en el actor que lo interpreta, Johnny Depp. Según Burton, Depp es, al igual que Edward, un hombre al que se juzga incorrectamente ya que su (atractivo) aspecto físico no deja ver sus verdaderas cualidades.

caracteriza al prodigio o monstruo de feria (“freakishness”) no es “una cualidad que pertenezca a la persona exhibida. Es algo que creamos nosotros; una perspectiva, un conjunto de prácticas, una construcción social”. El modo en que uno es percibido es relativo, dependiendo más de cómo funcionan las convenciones del observador que de la realidad objetiva que define el aspecto físico individual. Estas convenciones, como muestra la película, son escandalosamente arbitrarias e inestables. Edward es tolerado como prodigio -como objeto que incita la curiosidad del vecindario- de manera que, a diferencia de los pueblerinos del clásico de Whale, sus vecinos no reaccionan inicialmente con terror o temor ante la manifiesta ‘diferencia’ que Edward supone. Esta extraña actitud, sólo rota por el grito de la adolescente Kim cuando descubre al monstruo en su propia cama, es la base de la tensión de la película y su principal diferencia con su fuente original, la novela de Mary Shelley. El horror que narra Burton no es tanto el que siente el vecindario, sino el que siente el propio Edward al ver cómo repentinamente el umbral de tolerancia de su nuevo entorno desciende por causas ajenas a su voluntad, de modo que, de la noche a la mañana, la reacción de Kim pasa a ser la mayoritaria y él deja de ser un prodigio para convertirse en monstruo intolerable.

Edward se transforma en un monstruo cuando su nueva familia adoptiva -la que le acoge tras la muerte del Inventor- no puede ya protegerlo de las exigencias de la comunidad. En esta primera sección de la cinta, que es básicamente cómica, Edward lidia como puede con los instintos ultramaternales de su anfitriona en el suburbio, la perfecta ama de casa y vendedora de productos Avon, Peg. La envidia y curiosidad de las otras mujeres fuerzan a Peg a compartir a su ‘hijo’ con las demás; su grácil manejo de las tijeras como peluquero y jardinero pronto le convierte en el juguete favorito de las señoras. Su desgracia empieza cuando Edward es obligado a abandonar su afición para convertirse en profesional, ya que según el sistema legal -trasunto de la crasa racionalidad del vecindario y de América- Edward no existe: así lo subraya la sonrisa indiferente del empleado de banca que le deniega un crédito alegando que no tiene número de la seguridad social. Joyce, la socia interesada en explotar el talento de Edward en una peluquería, también se interesa por explotarle sexualmente. Cuando él la rechaza la acosadora Joyce inventa una falsa acusación de intento de violación y se

erige en líder de la muchedumbre exterminadora que persigue a Edward de vuelta a su castillo natal. Él, en definitiva, se transforma repentinamente en monstruo sólo porque Joyce necesita vengarse de su humillación.

Si bien Joyce lidera esta guerrilla urbana contra la alteridad de Edward, el factor que finalmente conduce a la expulsión del ‘monstruo’ es un importante vacío en la trama vital del suburbio: los hombres adultos. Ellos ocupan posiciones de poder en instituciones básicas tales como la policía, los bancos, y la familia. Son, sin embargo, las mujeres -todas ellas amas de casa- las que llevan el peso de la vida comunitaria mientras los hombres se limitan a seguir sus reglas en lo que se refiere al rechazo o aceptación del Otro. La ausencia de una figura paterna adecuada (el Inventor está muerto, el marido de Peg carece de autoridad) puede ser en última instancia la verdadera razón por la cual Edward queda desprotegido. Este vacío es también el principal problema en el discurso misógino de Burton y es también la razón por la cual la película necesita complementar su línea gótica paródica con elementos que provienen del cuento de hadas. La parodia parece bastarle a Burton para denunciar la estrechez de miras de las esposas suburbanitas pero no para tratar el tema más complejo del dolor que siente el joven Edward ante el rechazo general, punto al que volveré en el curso de este artículo.

El gótico paródico de *Eduardo Manostijeras* se basa en el contraste entre el castillo tenebroso donde nace Edward y las casas de color pastel del suburbio. Este choque de culturas es un recurso derivado de las tiras cómicas de Charles Addams, *La familia Addams*, transformadas con gran éxito en una serie de televisión en los años 60 en competición directa por la audiencia con Los Munsters, otra familia de corte similar. En *Eduardo Manostijeras* y la película *La familia Addams* (también de 1991) se deja de lado el sentimentalismo moral del gótico en favor de un discurso paródico que subraya las incongruencias de la acomodada vida de los suburbios americanos de clase media. Pese a lo que pueda parecer, este tipo de parodia del terror no entra en el territorio del gótico con las populares revisiones que los cómicos americanos Abbot y Costello hicieron de *Frankenstein* y *Drácula* en los años 40, sino que aparece ya con la primera novela gótica, *El castillo de Otranto* de Horace Walpole (1764), obra de la que derivan todos los castillos tenebrosos y en la que

el autor deja caer entre líneas una fina ironía a costa de su asustadizo lector. Las adaptaciones teatrales de las novelas góticas abundan también en elementos paródicos, impulso que Elizabeth Napier (1987: 69) atribuye al rotundo maniqueísmo moral del gótico y al hecho de que “el gótico convencional depende muy estrechamente de la exageración para transmitir situaciones cargadas de intensidad y escenas de acción”.

El gótico paródico americano que renace en los años 60 y continúa aún en los 90 se centra, en todo caso, en la crítica de la domesticidad. En *Eduardo* y *La familia Addams* el estilo de vida de la clase media -por definición de raza blanca- se ve amenazado por el terror pero es también fuente de problemas para el monstruo y objeto de una sátira menos despiadada de lo que se merece. Ambas películas usan escenas relativamente breves para cuestionar la normalidad de la vida suburbana y presentar una alternativa con mucho mayor sentido común que, paradójicamente, es defendida por los monstruos: una barbacoa vecinal, una exposición de dibujos infantiles se transforman en escenas cruciales en las que se defamiliariza lo normal y en las que el espectador ve lo absurdo de la cotidianeidad a través de los ojos del Otro⁹. Al final, con todo, el ataque en contra de la vida suburbana queda limitado a unas cuantas sonrisas. *La familia Addams* y *Eduardo* parecen resistirse a lo que Nina Auerbach (1997) ha definido como la domesticación del monstruo gótico victoriano en América, proceso por el cual el políticamente incorrecto monstruo, surgido de los terrores de la vieja Europa, se ha convertido en un objeto de fácil consumo comercial en la América blanca de clase media. Dado que estas películas son productos que Hollywood dirige a un público familiar, la intención satírica queda diluida y acaba transformándose irónicamente en uno de sus mayores atractivos comerciales. Esto no es en modo alguno excepcional, ya que el público habitual de las películas de Hollywood raramente ve en ellas mensaje alguno en el sentido más amplio de la palabra, pese a que de hecho encierran numerosas claves para interpretar la cultura de la que surgen.

⁹ Burton le debe mucho a las tiras cómicas de Charles Addams y a las series de televisión inspiradas en ellas y también posiblemente a sus rivales, los Munster. Curiosamente, la película *La familia Addams* está directamente emparentada con la película de Burton, al ser Caroline Thomson la guionista de ambas.

La familia Addams no es satisfactoria porque el mensaje crítico en contra de la agobiante normalidad se pierde en un mar de pequeñas escenas cómicas. *Eduardo* es mucho más consistente, debiendo su solidez a la feliz idea que Burton y su guionista Thomson tuvieron al conectar las escenas paródicas con la romántica historia de amor entre Edward y la joven Kim, hija de su familia de acogida. Las graciosas imágenes que muestran a Edward esculpiendo arbustos y cabelleras, visitando la escuela local y un programa de televisión, borracho o disfrazado con sus ropas ‘normales’ forman una pantalla sólida contra la que se proyecta la crisis de su rechazo final. Curiosamente, Fred Botting (1996: 178) atribuye una supuesta decadencia del gótico actual -si no su total fracaso- a la entrada de elementos propios de la ficción romántica y sentimental en nuevos textos góticos americanos, tales como la película *Drácula de Bram Stoker* (1993), de Francis Ford Coppola. Según Botting, los elementos románticos distorsionan el curso que sigue el terror en la narración hasta el punto de destruir el efecto catártico que se supone ha de producir el horror gótico. El romanticismo erosiona también el tono carnavalesco de la autoparodia original del gótico, si bien habría que subrayar que la trama amorosa está más que presente en las novelas de la más famosa autora gótica del siglo XVIII, Ann Radcliffe, menos remisa a mezclar lo sentimental con el terror. Contradiendo a Botting, *Eduardo* consigue ser tan gótica como sentimental, sin dejar de ser paródica y, desde luego, terrorífica, no tanto a causa del monstruo sino a causa del tratamiento que recibe la criatura.

Esto es así tal vez porque Edward es un producto de un momento del postmodernismo en el cual la “parodia se encuentra sin una vocación; ya ha vivido, y esta nueva extraña creación, el pastiche, viene a tomar lentamente su lugar” (Jameson, 1991: 17). El pastiche, por supuesto, no necesita ser coherente; de hecho, se alimenta de su total falta de cohesión, como sin duda *Eduardo* hace. En mi opinión, el pastiche surge en esta película de la negativa de su autor a hallar una solución para la angustia vital que siente Edward, angustia que se origina en la necesidad de integrarse en la sociedad sin sacrificar la individualidad propia y, seguramente, un sentido de la masculinidad fuera de los patrones tolerados. La película expone un dilema para el cual no tiene solución, de aquí la mezcla de códigos narrativos y la ambigua conclusión. Edward es

expresión sin raciocinio, angustia romántica adolescente desde el punto de vista adulto (o adulescente, como se dice en América de los treintañeros que se niegan a ser maduros), razón por la cual el cuento de hadas acaba dominando la narración.

Edward proviene originalmente de un dibujo realizado por Burton, quien anteriormente había trabajado como animador para Disney. Esta imagen, según Burton, “estaba asociada a un personaje que quiere tocar pero no puede, y que es tanto creativo como destructivo” (Salisbury, 1995: 87)¹⁰. El chico con las manos de tijera, añade Burton, es la encarnación de sus propias dificultades como adolescente para comunicarse con los demás: “Era el sentimiento de que tu imagen y cómo te perciben no casan con lo que está dentro de ti, cosa que es un sentimiento bastante común” (Salisbury, 1995: 87). Claramente, ésta es también la base de *Frankenstein*, escrito por Mary Shelley cuando la autora era una madre adolescente de tan sólo 18 años. Las manos de Edward son metáforas de la incapacidad del muchacho adolescente para controlar los cambios por los que pasa su cuerpo y también de las reacciones equívocas de los demás ante esta fase transicional en la que la masculinidad aún no está bien definida. En este sentido, se puede leer la película como un fracasado rito de paso a la edad adulta, en el cual el joven no puede completar su transformación en hombre porque no hay un modelo que le pueda guiar, carencia que se debe tanto a la muerte inoportuna del Inventor como a la pasividad de los hombres del suburbio.

Edward no sabe (tal vez no quiere) encontrar un lugar como hombre adulto en los términos que le exige la sociedad patriarcal -aunque a primera vista no lo parezca- del suburbio, términos que en parte fijan las mujeres y otros jóvenes más que los hombres. Las mujeres minimizan el talento artístico de Edward convirtiéndolo en una especie

¹⁰ El aspecto físico de Edward le acerca además al chico gótico (‘Goth boy’) de las culturas juveniles de los años 80 representadas por el líder de la banda británica The Cure, Robert Smith. El peinado desaliñado de Edward, su rostro pálido, andrógino y maquillado se complementan con un traje de cuero negro repleto de cinturones y hebillas, de connotaciones sadomasoquistas, sin olvidar sus imponentes tijeras. Tal como el ‘Goth boy’ Edward atrae y repele al tiempo que expresa su narcisismo romántico.

de sirviente de sus triviales necesidades; los hombres lo ven como una extensión un tanto onerosa del mundo de las mujeres y, temiendo que su androginia permee en exceso sus vidas, acaban aceptando las falsas acusaciones que Joyce y el rival de Edward, por el amor de Kim, Jim, lanzan sobre él. Sea congruente o no, Burton protesta contra la asfixiante feminización de la vida suburbana sin realmente preguntarse por qué Edward no consigue establecer ningún vínculo positivo con otros hombres. En el guión, el castillo gótico pasa a ser castillo de cuento de hadas, pero aun así permanece al margen del suburbio cuyas vistas domina, amenazado por la frivolidad femenina y la insensibilidad masculina de la América acomodada.

Tal como he sugerido, el gótico paródico tiene limitaciones para Burton al excluir la crítica de la masculinidad y centrarse en lo doméstico femenino. El final de la película, en el que una anciana Kim le explica a su nieta que la insólita nieve, que inunda el cálido paisaje de Florida, donde se sitúa el suburbio, es señal de que Edward sigue vivo en su castillo trabajando sin cesar en sus esculturas de hielo, sitúa la película en el terreno del cuento de hadas contemporáneo. Como tal, *Eduardo Manostijeras* rescribe otro cuento europeo de tonos evidentemente góticos: “La bella y la bestia”. Esta popular historia, interpretada por críticos psicoanalistas en relación a la necesidad que siente la niña de superar el horror al sexo y transferir su afecto por el padre al amante (Bettelheim, 1978), se usa con frecuencia para reivindicar la idea patriarcal de que las mujeres sólo pueden esperar que los hombres cambien si antes les aceptan tales como son. De nuevo, esta trama le impide a Burton interrogar las relaciones de Edward con otros hombres e insiste a través del personaje de Kim en culpar a las mujeres del fracaso del hombre a la hora de plantear alternativas a la masculinidad patriarcal.

Así pues, en la versión de Burton el monstruo es más humano que la Bella; ella, y no él, es quien se transforma tras su encuentro. La historia de amor entre Kim y Edward es infeliz no tanto porque la consumación sexual se hace harto difícil dadas las características físicas de Edward, sino porque ella no está a la altura de las circunstancias. Kim deja que la violencia entre en el mundo inocente de Edward al implicarlo en un robo organizado por su novio Jim, y, más tarde al obligarlo a defenderla de modo sangriento de los celos feroces de Jim, a quien

Edward se ve obligado a matar. El estoico ‘adiós’ que Edward pronuncia antes de que ella finalmente le declare su amor significa que, pese al dolor que le causa la pérdida de la amada, Edward no puede aceptar abandonar su personal androginia para representar los papeles que Kim le fuerza a aceptar, especialmente como su violento defensor: el amor que ella ofrece no parece ser suficiente compensación, ni garantía de una vida feliz en el suburbio, razón por la cual Edward retorna a su solitario castillo.

Kim aparece ante el rabioso vecindario que acecha a Edward y que rodea el cuerpo de Jim con su blanco y virginal vestido manchado de sangre para ofrecer como señal de paz una de las manos de Edward -un simple repuesto, de hecho- y explicar que Jim y Edward se han dado muerte mutuamente. Convencidos (o tal vez agradecidos) por esta mentira, la muchedumbre vuelve a casa, concediéndole así a Edward la libertad que necesita para vivir y crear, y a ellos mismos el alivio de no tener que aceptarle como uno más en la comunidad. De esta manera, Kim sacrifica su felicidad personal a la voracidad del vecindario, recibiendo este castigo por ser parte integrante, como novia de Jim, de sus facciones más intolerantes; a cambio, se la recompensa como sugiere la escena final concediéndosele el don de convertirse en el guardián del mito en torno a Edward, a quien finalmente ama aunque sea a distancia.

La Bestia no puede, pues, encontrar una compañera en esta versión: Edward debe aprender a disfrutar de la armonía de su célibe androginia y a sublimar su amor por Kim, transformándolo en arte. Solo en su castillo, convertido en peculiar torre de marfil, el artista masculino representa la imaginación que América no puede aceptar pero que no se atreve a destruir. El cuento postmoderno de Thomson y Burton rechaza la división de roles sexuales en el suburbio para proponer en la persona del inadaptado Edward una alternativa a la masculinidad agresiva de Jim y a la femineidad depredadora de Joyce. Dado que esta alternativa sólo puede existir en un territorio al margen de la interacción social Edward acaba encerrándose en el mundo ideal del arte donde es libre, si bien no plenamente feliz, en su soledad. Este territorio, en todo caso, sólo está abierto a artistas prodigiosos como él, es decir, a ‘monstruos’, en el sentido paradójico del término como máximo piropro que se le puede echar a un creador. Este territorio híbrido entre el gótico y el cuento de

hadas no es, pues, el reverso tenebroso del alma humana, sino su auténtico centro creador, del que se excluye el mundo banal de Kim. Ella, consciente de que Edward está vivo pero incapaz de afrontar un encuentro, representa una versión de América que, según Burton, ha fracasado en su baldío intento de retener el amor de sus artistas; esta América está condenada a vivir y morir sin otro consuelo espiritual que la nieve que produce Edward, nieve que no es su obra en sí, sino sus desechos. Ni Burton, ni Thomson pueden imaginar una reconciliación entre estos dos mundos tan opuestos.

La versión Disney de *La bella y la bestia* (1991) presenta una solución muy distinta a una situación similar. Es importante destacar que ambas películas fueron estrenadas en un momento en que, debido a la influencia del feminismo, se estableció la nueva disciplina de los estudios de la masculinidad. En contra de las teorías esencialistas de los roles sexuales, populares desde los años 50, algunos hombres empezaron a argumentar que “no se puede hablar de masculinidad, sino de masculinidades” (Brittan, 1989: 1), distinguiendo entre los hombres situados en el centro de la masculinidad hegemónica y los situados al margen, voluntaria o involuntariamente. El controvertido autor americano Robert Bly (1990) escogió un cuento de hadas, “Iron John”, como marco para articular su crítica de la masculinidad en su libro homónimo. Según Bly, el fracaso de los hombres a la hora de cumplir los ideales masculinos tiene algo que ver con la presión del feminismo pero está mucho más relacionado con la irresponsabilidad de la generación paterna que ha renunciado al papel de guía y modelo respecto a los jóvenes, renuncia patente, como ya he dicho, en *Eduardo Manostijeras*.

La relación entre el cine y el cuento de hadas no está aún suficientemente documentada, como suele suceder con los géneros que se dirigen supuestamente sólo a los jóvenes. Películas como *En compañía de lobos* de Neil Jordan, según la versión que Angela Carter hizo de la “Caperucita Roja” de Perrault; *Legend*, de Ridley Scott; y, por supuesto, *La bella y la bestia* y *Eduardo Manostijeras* sugieren que hay un notable territorio por explorar, en especial en lo que se refiere a la adaptación del cuento de hadas a circunstancias culturales actuales. Marina Warner, una de las pocas autoras, que se ha ocupado del cuento de hadas en el cine, sugiere que los cuentos de hadas son mucho más que instrumentos

que ayudan al niño a conseguir su adaptación social, como Bruno Bettelheim explicó en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1978). Según ella “las películas de cuento de hadas ofrecen canales de resistencia en contra de la Bestia oculta bajo múltiples disfraces así como otros modos mágicos de enfrentarse a ella” (Warner, 1994: 34), modos que no concreta.

Al decir Bestia, Warner quiere decir patriarcado. Sin embargo las películas que ella ve como muestra de la resistencia contra esta institución pueden verse como prueba de su continuidad, tal como apunta Susan Jeffords. Examinando la representación cinematográfica de la masculinidad en las películas de los 80 y 90, Jeffords (1994: 148) se pregunta por qué Disney se interesó por filmar un cuento de 250 años de antigüedad en *La bella y la bestia*¹¹, respondiendo que, lejos de resistir la violencia de la Bestia, esta historia convence al espectador de que no se debe criticar sin más a los ‘pobres’ hombres patriarcales -especialmente a los blancos- sino ayudarles a recuperar su auténtico ‘ser’ tal como Bella hace con la Bestia. Dejando de lado el detalle de que la película de Disney se basa, como *Eduardo*, en un guión escrito por una mujer¹², Linda Wolverton, Jeffords la denosta por reforzar las exigencias que la masculinidad impone sobre la mujer. Según Jeffords, a Bella no le queda más remedio que amar a la Bestia ya que la alternativa -el insufrible bravucón Gaston, equivalente al Jim de Kim- es aún peor. Disney le pide a la mujer que resuelva la papeleta en la que la masculinidad se ha colocado debido al fracaso de su propia propaganda y Jeffords insiste en que ésta es una situación de profunda injusticia ya que la Bestia, es decir, los hombres patriarcales, han caído en la ‘maldición’

¹¹ “La bella y la bestia” se publicó en 1756, unos años antes de la publicación de la primera novela gótica, *El castillo de Otranto* de Horace Walpole. Es tentador ver una conexión en este hecho, si bien se ha aducido que Le Prince también se inspiró para su cuento en la historia real de un lord escocés terriblemente desfigurado. En cualquier caso, los cuentos de hadas sobre uniones entre animales y mujeres parecen surgir con la civilización.

¹² Reconozco que aquí dejo de lado el papel de Caroline Thomson como autora del guión de *Eduardo*. Dada la naturaleza del cine, es siempre difícil concretar a quién pertenecen las ideas vertidas en una película, y lo mismo se puede decir de *Eduardo Manostijeras*.

“al actuar de manera tan egoísta y derivar placer del poder que ostentan” (Jeffords, 1994: 53).

Si así se desea, se puede encontrar un subtexto similar en *Eduardo Manostijeras*. Todas estas nuevas versiones de “La bella y la bestia”, incluido *Drácula de Bram Stoker*, no pueden sino ser rechazadas desde un punto de vista feminista ya que tratan del modo en que el hombre usa a la mujer para redefinir su propia imagen sin realmente preocuparse de las necesidades de ella. Con todo, pese a que Bella y Bestia llegan a un entendimiento que deja de lado al hombre auténticamente patriarcal (Jim, Gaston, Van Helsing) los resultados del compromiso son menos claros de lo que Jeffords apunta ya que las películas concluyen con el principio de la unión o la decisión de no iniciarla. No se puede decir cómo viven Mina, Bella o Kim, pero se entiende que de modo distinto al que lo habrían hecho sin su aventura amorosa: más alerta a la cuestión de quién es el verdadero monstruo que las amenaza. Tampoco hay que caer en el otro extremo y celebrar la unión entre mujer y monstruo como una victoria contra el patriarcado, tal como hace Linda Williams (1984: 96) cuando asegura en relación a las películas clásicas de monstruos que la mujer encuentra en el monstruo “al menos la posibilidad de un poder localizado en su propia diferencia respecto al hombre”. Al escoger la vida en soledad, Edward seguramente intuye que la alianza mujer-monstruo no conduce a ningún cambio, sino a la renovada exclusión social de ambos.

En suma, Tim Burton y Caroline Thomson usan el gótico paródico y el cuento de hadas para satirizar la feminizada vida suburbana y para subrayar las limitaciones que las alternativas a las corrientes patriarcales tuvieron y tienen en la América de hoy. Es posible interpretar esta historia como el típico relato en torno al inocente monstruo físico que sufre rechazo por su diferencia anatómica para acabar convirtiéndose en agresivo monstruo moral, pero hay que tener en cuenta que Burton se fija en concreto en la odisea de un *hombre* joven y no de una mujer, lo cual hace necesario enmarcar la lectura de *Eduardo Manostijeras* en los estudios de género, feminismo y masculinidad.

Tanto la película como su peculiarísimo monstruo encantan y aterrorizan a los espectadores, retándoles a repensar sus ideas sobre la

normalidad y lo cotidiano, si bien este reto está limitado por el hecho de que *Eduardo* se dirige al mismo público que satiriza: la familia americana blanca de clase media. Más de un espectador puede haberse sentido llamado a crear simbólicamente, como Edward, su propio reino encantado y expresar así su insatisfacción con las reglas arbitrarias de la vida social que Burton critica con el espíritu de un adolescente rebelde. Irónicamente, la posición preeminente de Burton en Hollywood, muy lejana del ideal artístico insobornable que representa Edward, le resta credibilidad a su propio mensaje y convierte a su película en objeto de culto consumista, situación repetida en numerosos casos de éxito comercial. Tal como prueba el análisis de los discursos narrativos y culturales de la película, el éxito popular no es incompatible con la transmisión de preocupaciones compartidas por muchos; quizás todo lo contrario: el éxito se sigue del acuerdo del espectador con la visión crítica que propone Burton. No es probable que esta visión alcance su nivel más crítico -más comprometido- en películas "hollywoodienses" como *Eduardo Manostijeras* pero lo cierto es que se puede apreciar en ella una queja auténtica sobre la insensibilidad artística, social y moral de la América actual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH, Nina (1997). "Common Fears: The Americanization of Victorian Monsters". Conferencia pronunciada en la 3rd International Gothic Association Conference, St. Mary's College, University of Surrey, Twickenham, United Kingdom, Julio.
- BALDICK, Chris (1987). *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- BETTELHEIM, Bruno (1978). *The Uses of Enchantment* (1975). Harmondsworth: Penguin.
- BLY, Robert (1992). *Iron John: A Book about Men* (1990). Shaftesbury, Dorset; Rockport, Massachusetts and Brisbane, Queensland.
- BOGDAN, Robert (1988). *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- BOTTING, Fred (1996). *Gothic*. London and New York: Routledge.

- BRITTAN, Arthur (1989). *Masculinity and Power*. Oxford and New York: Basil Blackwell.
- FIEDLER, Leslie (1966). *Love and Death in the American Novel* (1966). New York: Stein and Day.
- HUTCHINGS, Peter (1993). *Hammer and Beyond: The British Horror Film*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- JAMESON, Fredric (1991). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- JEFFORDS, Susan (1994). *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- MODLESKI, Tania (1982). *Loving with A Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women*. New York, London: Methuen.
- NAPIER, Elizabeth (1987). *The Failure of Gothic: Problems of Disjunction in an Eighteenth-century Literary Form*. Oxford: Clarendon Press.
- PUNTER, David (1980). *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London and New York: Longman.
- SALISBURY, Mark (ed.) (1995). *Burton on Burton*. London: Faber & Faber.
- SKAL, David (1990). *Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*. New York: W.W. Norton & Company.
- (1993). *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. London: Plexus.
- WARNER, Marina (1993). "The Uses of Enchantment". In *Cinema and the Realms of Enchantment*, Duncan Petrie (Ed.), 13-35. London: BFI.
- (1994). *From the Beast to the Blond*. London: Chatto & Windus.
- WILLIAMS, Linda (1984). "When the Woman Looks". In *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. In Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp and Linda Williams (Eds.), 83-99. Los Angeles: The American Film Institute / University Publications of America, Inc.