

EL TAUMATROPO COMO OPERADOR TEXTUAL EN *SLEEPY HOLLOW* Y *EL PRODIGIO*

ENRIC BURGOS

INTRODUCCIÓN

En 1999 Tim Burton estrena *Sleepy Hollow*, su personal adaptación del conocido cuento de terror de Washington Irving. La cinta nos traslada a finales del s. XVIII y nos sumerge en la historia de Ichabod Crane, un policía de Nueva York que es enviado al pueblo de Sleepy Hollow para resolver los asesinatos que, al parecer, está llevando a cabo un fantasmal jinete decapitado. Ignorando la interpretación sobrenatural de los hechos a la que se acogen los lugareños, Ichabod recurre a unos métodos científicos que se muestran insuficientes para resolver el misterio. Con la ayuda del joven Masbath, un huérfano que pretende vengar la muerte de su padre y con el apoyo de una Katrina van Tassel a quien se va sintiendo cada vez más

ligado, el investigador tratará de superar sus miedos, ampliar sus miras y dar solución al caso.

Casi un cuarto de siglo después, llega a las pantallas *El prodigio* (*The Wonder*, Sebastián Lelio, 2022). El film sigue a Lib Wright, una enfermera inglesa que acude a un pueblo irlandés para acompañar a Anna O'Donnell, la niña que sobrevive pese a llevar supuestamente cuatro meses sin ingerir alimento. La perspectiva científica de Lib choca pronto con la mentalidad religiosa del pueblo que marca especialmente a la familia de la niña. Lib y Anna van conociéndose y ayudándose a superar sus duras experiencias pasadas que en un inicio ocultan. Con la cooperación del periodista Will Byrne, Lib trazará el plan con el que intentar salvar la vida de la niña y perseguir un futuro mejor.

Basada en la novela homónima de Emma Donoghue, la película de Lelio reproduce bastante fielmente la historia original. No obstante, la adaptación presenta algunas diferencias con respecto al texto literario. Entre estas destacan especialmente los numerosos gestos reflexivos —si se quiere, metacinematográficos— que son añadidos en la obra audiovisual. Esta capa autoconsciente que envuelve el film —detectable sobre todo tanto en su inicio como en su final— pivota en torno al metaléptico personaje de Kitty, quien adquiere un rol y una trascendencia que no tiene en el libro.

Más allá de que los dos films constituyan adaptaciones de obras literarias vinculadas al cuento folklórico gótico y de que reflejen con acierto la lúgubre y opresiva atmósfera rural de sus respectivas obras originales, encontramos paralelismos narrativos entre una y otra película que se hacen especialmente visibles si atendemos a sus tramas y a la evolución de sus protagonistas. Para empezar, ambos se trasladan de la ciudad al campo para resolver un misterio que pone a prueba la actitud científica con la que se enfrentan al mundo. En los dos largometrajes, el choque entre esta mirada lógica y la tendencia de los lugareños a creer en lo que escapa a la razón se manifiesta primeramente en el encuentro que los protagonistas mantienen con las fuerzas vivas de cada pueblo. Tanto *Sleepy Hollow* como *El prodigio* nos muestran cómo Ichabod y Lib se enrocan en un principio en su postura, a la vez que se nos empiezan a dar pistas de las tormentosas experiencias pasadas que motivan su estancamiento emocional. Asimismo, ambos avanzan en el cumplimiento de sus misiones a medida que van reponiéndose del pasado y abriéndose a la transformación personal con el auxilio de alguien que despierta su capacidad de comprender, confiar y amar. La resolución de sendos misterios aparece ligada, pues, al final del conflicto entre el enfoque de los protagonistas y el de los otros y, asimismo, a la superación de sus luchas internas. Por último, las dos películas finalizan con el nuevo rumbo que los protagonis-

PESE A QUE LA LITERATURA SOBRE APARATOS, ESPECTÁCULOS Y JUGUETES ÓPTICOS ES ABUNDANTE Y SU ESTUDIO SE HA LLEVADO A CABO DESDE DISCIPLINAS DIVERSAS Y CON PLURALIDAD DE ENFOQUES, HASTA EL MOMENTO SON BIEN ESCASAS LAS INVESTIGACIONES QUE, PARTIENDO DE LA PERSPECTIVA DEL ANÁLISIS FÍLMICO, ABORDAN LA REPRESENTACIÓN QUE EL CINE HACE DE ESTOS ARTILUGIOS

tas emprenden junto a la persona con la que intimaron en el pueblo y con un/a niño/a que, sin ser hijo/a de ninguno de ellos, es acogido/a en el núcleo familiar.

Además de estas concomitancias y de otras menos cruciales que podríamos identificar, encontramos un mismo motivo que en ambos títulos goza de una presencia notable. Nos estamos refiriendo a la aparición recurrente de —y también a las alusiones indirectas a— el taumatropo¹. La insistencia visual y narrativa en el artillugio óptico en distintos momentos clave de las dos películas nos invita a valorar su papel de operador textual que engarza diversos elementos fundamentales de las tramas de cada film y que ayuda a abrir nuevos sentidos en *Sleepy Hollow* y *El prodigio*. Así, nuestro objetivo consiste en establecer y comparar las funciones retóricas y simbólicas de la representación del taumatropo en los dos largometrajes, enfatizando su contribución a los principales paralelismos de cuantos hemos mencionado. Para ello, y tras ciertas consideraciones en torno al taumatropo y a su representación en el cine, nos detenemos especialmente en el análisis de las escenas de ambas películas en las que el juguete óptico está presente o se nos remite a él. En este sentido, nuestro proceder se encuentra próximo a la propuesta metodológica del mi-

croanálisis fílmico de Zunzunegui (1996: 15), para quien la atención a pequeños fragmentos del film permite estudiar la condensación de las líneas de fuerza que lo constituyen. La indagación de estos pasajes se ve asimismo marcada por el modelo de análisis que ofrecen Marzal y Tarín y, fundamentalmente, por sus indicaciones referentes a la fase descriptivo-interpretativa de este modelo (2007: 16-17). De esta forma, nos centramos sobre todo en cuestiones narrativas —y más concretamente en la evolución de los protagonistas y el avance de las tramas y subtramas— sin desestimar la ayuda que nos presta la consideración de los recursos expresivos y, de manera especial, los componentes del plano y las relaciones entre sonido e imagen.

EL TAUMATROPO Y SU REPRESENTACIÓN FÍLMICA

El taumatropo es un juguete óptico que consta de un disco circular y dos cuerdas atadas a un lado y al otro del disco. Cada cara del disco contiene imágenes distintas —y, de alguna manera, complementarias— siendo una de las parejas de motivos más habituales la que muestra un pájaro en una cara y una jaula en la otra. Al retorcer ambas cuerdas con los dedos de las manos el disco gira rápidamente y se produce la ilusión óptica que ofrece la fusión de las imágenes de una y otra cara. Como suele suceder con otros juguetes ópticos de la época, la datación exacta y la autoría del invento no están exentas de problemas, aunque suele reconocérsele el mérito a John Ayrton Paris, quien lo presentaría en sociedad en 1824. Paris decidió bautizar el invento con el nombre de taumatropo, neologismo resultante de unir las palabras griegas *thauma* (asombro, maravilla, milagro) y *tropos* (vuelta, giro, dirección, rumbo), que poco después sería traducido al inglés como *wonder-turner*. En cualquier caso, sus nombres remiten por igual al asombro que causa el juguete al ser girado.

El taumatropo forma parte de esa larga lista de inventos anteriores a la irrupción del cinemató-

grafo que comúnmente han sido considerados —casi de manera exclusiva— en tanto que precursores del séptimo arte (El-Nouty, 1978; Hecht, 1993; Frutos, 1996; Zotti, 1998). Más recientemente, eso sí, han proliferado las voces de quienes tratan de alejarse de ese enfoque historicista y reclaman redirigir la atención hacia lo que estos artilugios pueden decirnos de sí mismos. En esta línea encontramos el artículo que Tom Gunning (2012) dedica en exclusiva al juguete óptico que nos ocupa y del que trataremos de extraer a continuación algunas de sus ideas más relevantes.

Gunning (2012: 497-498) se propone mostrar en su escrito el papel fundamental que la experiencia perceptual que proporciona el taumatropo desempeña en la nueva manera de producir y ver imágenes que surge en la época victoriana. Para el autor, este juguete filosófico supone el retorno del *thauma* en un modo nuevo al añadir a la concepción de la imagen la posibilidad de transformación: frente a la tradicional imagen estática de la pintura, el taumatropo apunta a la identidad lúbil de la imagen y encarna el poder y la incertidumbre propios del *thauma* (Gunning, 2012: 504). Y es que el taumatropo no produce tanto una imagen de movimiento sino más bien una imagen que implica una transformación óptica, una imagen para la que el cambio resulta crucial y cuya naturaleza no está fijada (Gunning, 2012: 506). La naturaleza proteica de sus imágenes nos hace sentir que sobrepasamos nuestros límites ordinarios, que estamos viendo de manera diferente, que atisbamos

DURANTE UNOS SEGUNDOS, Y GRACIAS AL FUNCIONAMIENTO CONJUNTO DEL TAUMATROPO EN MOVIMIENTO Y LA TÉCNICA CINEMATOGRAFICA DEL ENCADENADO, EL ROSTRO DE LA ENFERMERA APARECE ENMARCADO POR EL DISCO DEL JUGUETE Y ATRAPADO EN SU JAULA

otro mundo posible (Gunning, 2012: 512). No en vano, el taumatropo nos pone frente a una imagen que estrictamente no se corresponde a nada en la realidad y nos hace creer en algo que no existe (Gunning, 2021: 508).

En sintonía con la observación de Crary (1990: 106) según la cual el taumatropo evidencia la ruptura entre la percepción y su objeto, Gunning (2012: 507) destaca que la especial imagen de este juguete filosófico surge solo como resultado de la interacción entre el espectador y el artilugio. No hemos de entender, pues, la imagen del taumatropo como una representación sino más bien como un acontecimiento, como un proceso que requiere de la participación del espectador, ya que, de hecho, esta imagen no está en otro lugar más que en su percepción (Gunning, 2012: 510-511). A propósito de la interacción entre espectador y artilugio conviene señalar, para acabar, cómo Gunning caracteriza al taumatropo —al igual que a otros inventos de la época— de intensamente autorreflexivo. Eso sí, la simplicidad del taumatropo hace más transparentes sus paradojas perceptuales y fenomenológicas —esto es, su truco— y, a través de una experiencia de asombro, nos lleva a centrar la atención en cómo genera su efecto (Gunning, 2012: 498, 512).

Pese a que la literatura sobre aparatos, espectáculos y juguetes ópticos es abundante y su estudio se ha llevado a cabo desde disciplinas diversas y con pluralidad de enfoques, hasta el momento son bien escasas las investigaciones que, partiendo de la perspectiva del análisis fílmico, abordan la representación que el cine hace de estos artilugios. Esta es la circunstancia que González de Arce (2018: 119-120) denuncia y pretende enmendar con un artículo en el que —además de facilitar una relación exhaustiva de los films producidos entre 1903 y 2017 en los que aparece este tipo de inventos— acomete el análisis de diversas películas. La contribución de la autora ofrece una pertinente —e incluso necesaria— visión general de la cuestión, pero se encuentra comprensible-

mente limitada por dos condicionantes. Por una parte, el hecho de tomar en consideración cinco estudios de caso —uno de ellos, *Sleepy Hollow*— no le permite profundizar en el análisis de las escenas y de las películas en general. Por la otra, sus estudios desestiman ciertas funciones retóricas y simbólicas de los artilugios representados, ya que sus esfuerzos analíticos van eminentemente dirigidos a confirmar su hipótesis, a saber, «que las representaciones fílmicas de juguetes, aparatos y espectáculos ópticos anteriores al cinematógrafo cumplen una función metaficcional» (González de Arce, 2018: 120).

De aquí en adelante, y como habíamos avanzado, nos dedicaremos a un análisis comparativo de las diversas funciones del taumatropo como operador textual en *Sleepy Hollow* y *El prodigio*. El reciente estreno del largometraje de Lelio hace que la producción académica sobre su film sea reducida y, además, los escritos que se han publicado (Fuentes, 2022; Price, 2023; Hanifah, Hkikmat, Nurholis, 2023) no toman en consideración el peso de la representación del taumatropo en la cinta. La película de Burton, en cambio, sí que cuenta con un considerable reconocimiento por parte de la comunidad académica y, así, recurriremos puntualmente en nuestro desarrollo a establecer contrastes con aquellas aportaciones —principalmente Siegel (2013), Benton (2014), Parks (2016) y el recientemente publicado libro de Cheron (2023)— que, en mayor o menor medida, entran a valorar el papel que desempeña el juguete óptico en *Sleepy Hollow*.

SLEEPY HOLLOW

La primera aparición del taumatropo en el film de Burton tiene lugar justo después de que el jinete sin cabeza persiga a Ichabod por el bosque hasta lanzarle el farolillo de calabaza que porta en su mano. El impacto hace caer al protagonista de su caballo y golpearse contra el suelo. Descubrimos entonces, con Ichabod, que el jinete era realmen-



Figura 1

te Brom, el pretendiente de Katrina quien, disfrazado del temido fantasma, intentaba mofarse del investigador. Aliviado, Ichabod reposa su cabeza en el suelo y cierra los ojos. Un encadenado nos sumerge entonces en un pasaje onírico con una feérica ambientación musical y un tratamiento de luz y color que contrasta con cuanto hemos visto hasta el momento. En él, un jovencísimo Ichabod se acerca a su madre, que gira sobre sí misma con los ojos vendados en el campo mientras unos pétalos rosáceos caen dulcemente de los árboles. La madre besa al niño y este le da un ramo de flores. En medio de dos rápidos fundidos en blanco apreciamos la imagen fugaz de una puerta roja acompañada de un amenazante motivo sonoro. A continuación, vemos cómo la madre lanza el ramo a las llamas de una chimenea y dibuja con un palo en las cenizas. A modo de *flash* —de nuevo entre dos fundidos y con un inquietante sonido— se nos presenta un plano medio-corto en blanco y negro del padre de Ichabod con gesto adusto

acercándose a la chimenea. El siguiente plano muestra al pequeño Ichabod en su cama, asustado por la tormenta. Su madre hace girar frente a él un taumatropo (figura 1) que fusiona la imagen de un cardenal rojo con la de una jaula y el niño sonríe calmado. La ensoñación de Ichabod finaliza con una nueva irrupción del intimidante padre y unos brevísimos planos —de la mencionada puerta abriéndose y del interior de la habitación a la que da acceso— yuxtapuestos por un montaje vertiginoso y revestidos con un gran estruendo.

El taumatropo se nos presenta aquí estrechamente vinculado a la figura materna y como distracción en la que Ichabod encuentra refugio ante sus miedos. Asimismo, el fragmento comienza a apuntar al crucial peso del pasado en el protagonista. La primera experiencia del policía con lo sobrenatural en el pueblo —aunque haya sido aparente y no real— le lleva a reencontrarse en sueños con el trauma que arrastra y que, podríamos decir, lo mantiene enjaulado. Metafóricamente,

las imágenes del cardenal rojo y la jaula del taumatropo nos remiten respectivamente al protagonista y a la prisión que es su trauma², así como al trayecto liberador que supondrá su vivencia en el pueblo, ya sugerido al inicio del film cuando el propio Ichabod suelta el cardenal que tiene en su pajarera justo antes de emprender el viaje a Sleepy Hollow. Por otra parte, el plano inicial de la ensoñación nos retrotrae a la escena en la que el investigador y Katrina se conocen mientras ella juega a la gallinita ciega y, así, comienzan a establecerse lazos entre la madre del protagonista y la joven que resultarán importantes en la resolución del conflicto interior de Ichabod.

Tras aceptar —no sin reservas— el libro sobre hechizos y encantos que Katrina le regala, Ichabod la acompaña a las ruinas de la casa donde vivía de pequeña. La joven se acerca a la chimenea y —en una muestra más de conexión con la madre del investigador— traza motivos circulares en el suelo, provocando una reacción angustiada en el policía que la música subraya. La pareja oye el piar de un pájaro y, mientras se nos muestra la imagen de un cardenal posado sobre la rama de un árbol oímos la voz de Katrina: «Un cardenal rojo, mi preferido. Me encantaría tener uno, pero no podría enjaularlo»³. Mientras saca del bolsillo el taumatropo de su madre y se lo muestra a Katrina (figura 2), Ichabod responde: «Pues entonces, tengo algo para usted. Un cardenal en un lado y una jaula vacía. Y ahora...». Ichabod hace girar el juguete y un plano detalle frontal del objeto nos permite apreciar la ilusión óptica. Maravillada, Katrina exclama: «¡Sabe hacer magia! ¡Enséñeme!». Con cierto aire de superioridad —enfaticado con las leves diferencias de angulación vertical empleadas en el juego plano-contraplano— el investigador añade: «Esto no es magia. Es lo que llamamos óptica: dibujos separados que se convierten en uno solo al girar. Es verdad, pero la verdad no es siempre lo aparente».

Siguiendo a Benton (2014: 125), cabe contemplar el taumatropo en esta escena como repre-



Figura 2

sentación del pensamiento binario de un Ichabod que separa totalmente la cabeza y el corazón, el pájaro y la jaula, una cara del disco y la otra. Sin contradecir a Benton, y teniendo en cuenta que este planteamiento dicotómico encaja con —y es parte de— el modelo epistemológico en el que el policía se cobija, juzgamos que el juguete óptico, con las dos caras de su disco, se presta a ser valorado aquí como ilustración de las dos maneras de acercarse al mundo que el fragmento pone a dialogar y que dan cuenta de un eje temático fundamental en toda la cinta: por una parte, la tendencia emocional y mágica de Katrina —que convergería con la de la madre de Ichabod— y, por la otra, la aproximación racional y científica —y, como sugiere Plate (2000: 3), incluso fanática— que el protagonista pretende. En relación con el conflicto entre magia y ciencia encontramos la última frase de Ichabod —de claras resonancias cartesianas y que González de Arce (2018: 127) considera clave hermenéutica del film— con la que el protagonista se afana en distinguir entre verdad y apariencias⁴. El policía descarta, así, el interés intrínseco de los instantes en los que el giro del taumatropo hace que verdad y apariencias se mezclen y, por extensión, obvia la oportunidad de que la mirada mágica y la científica puedan converger para vislumbrar otras verdades posibles.

El juguete óptico aparece por tercera vez después de que Ichabod presencie la decapitación del magistrado Philipse a manos del jinete sin cabeza. El encuentro —esta vez, real— con el fantasma deja al investigador en estado de *shock*. En la cama de su habitación y tapando parte de su cara con la sábana —como el Ichabod niño durante la tormenta—, el protagonista, tremendamente alterado, comparte con Katrina, su padre y el joven Masbath su inquietante experiencia. El policía se desvanece y se nos introduce en una nueva ensoñación que subraya el íntimo vínculo entre el pequeño Ichabod y su madre, hace evidente la fricción entre la brujería de esta y el fanatismo religioso del padre e insiste en la amenaza que se esconde tras la puerta roja. Al volver en sí, Ichabod da vueltas en su habitación mientras reflexiona y retuerce compulsivamente el cordel de su taumatropo. Finalmente, sale del cuarto y comunica a los presentes su decisión de vencer sus miedos y perseguir al fantasma criminal.

El contacto con lo sobrenatural ha vuelto a provocar que los recuerdos reprimidos afloren en los sueños de Ichabod y, a la vez, ha motivado una crisis de fe en sus procedimientos científicos. La secuencia supone un punto de inflexión al menos en dos sentidos interrelacionados: nos muestra cómo el suceso desafía la actitud exclusivamente racional de Ichabod y le abre las puertas a aceptar el valor del mundo espiritual que asocia con Katrina y con su propia madre y, además, reviste al recurso al taumatropo por parte de Ichabod de una ambigüedad bien acorde con la metamorfosis que el protagonista inicia. Así, podemos, por una parte, considerar que el policía continúa aferrándose al juguete como a ese objeto que le garantiza la verdad de las imágenes fijas de ambas caras del disco —como a esa mentalidad analítica que le mantiene a salvo de lo que no puede ser explicado lógicamente y que calma su ansiedad de manera equivalente a como lo hacía el artilugio en su niñez—. Por otra parte, nos sentimos tentados a pensar que Ichabod se está acercando a aquello que el taumatropo en movimiento le ofre-

ce, a saber, la posibilidad de conjugar —en beneficio de sí mismo y de la investigación— lo científico con aquello que escapa a la razón.

Poco después, la transformación en progreso de Ichabod quedará confirmada. Primero, durante la incursión en el bosque del investigador y el joven Masbath, cuando el cardenal rojo sacrificado por la bruja nos hace pensar en el fin de un Ichabod y esperar la llegada de otro nuevo, renacido⁵. Más tarde, cuando la confesión del policía a Katrina revela el calado de su transformación y evidencia, además, las confluencias entre las subtramas y la concatenación de estas con la trama principal. Tal confesión tiene lugar tras el enfrentamiento directo de Ichabod con el jinete decapitado y su correspondiente ensoñación posterior. Este último pasaje onírico completa el retorno de lo reprimido al revelar lo que sucede al otro lado de la puerta roja: el asesinato de la madre de Ichabod a manos de su padre. El investigador despierta sobresaltado y se funde en un abrazo con Katrina, a quien explica su tormentoso episodio de infancia y cómo este minó su fe. Cuando Katrina le pregunta en qué cree ahora, Ichabod responde: «En el juicio y la razón, causa y consecuencia». La traumática experiencia del protagonista motivó su pérdida de fe en lo espiritual —lo religioso, lo mágico— y le impulsó a una fe en la ciencia, a una hiperracionalidad que —de acuerdo con Benton (2014: 125)— funciona como mecanismo de defensa arraigado en una poderosa emoción. Una vez abierta la jaula del pasado, Ichabod podrá echar a volar. No obstante, y a juzgar por las palabras que dedica a Katrina, el momento de su liberación todavía no ha llegado: «No debería haber venido. Mi mente racional rebatida por el mundo de los espíritus...».

Prosiguiendo con sus averiguaciones, Ichabod llega a la conclusión de que Baltus Van Tassel, el padre de Katrina, es quien gobierna al jinete decapitado y ordena las ejecuciones. Katrina trata de convencerle de su error, pero el policía se ampara en su cadena de razonamientos y desconfía de la joven al creer que ha utilizado sus hechizos para

evitar que demostrara la culpabilidad de su padre. Una vez Baltus es decapitado por el jinete, Ichabod da por finalizada su investigación y decide abandonar el pueblo. En la calesa que lo lleva de vuelta empieza a girar su taumatropo con semblante pensativo. Ve entonces por la ventana cómo conducen a la morgue el supuesto cadáver de Lady van Tassel quien, según Baltus, había sido decapitada por el jinete antes de que este acabara con él. Ichabod sigue girando su taumatropo hasta que, repentinamente, saca el libro que Katrina le regaló y comprueba que el hechizo de la joven no tenía como objetivo encubrir a su padre sino protegerlo a él mismo. El investigador ordena al conductor que dé media vuelta con la intención de resolver realmente el caso.

Los pensamientos de Ichabod con el juguete óptico en las manos parecen tomar otros derroteros en esta ocasión. Si bien podemos interpretar que recurre a la deducción para contemplar una hipótesis diferente cuando ve el cuerpo que llevan a la morgue, la súbita comprensión que alcanza el policía mientras continúa jugando con el taumatropo momentos después nos invita a pensar que aquello que lo guía es la intuición. Y en última instancia, lo que le hace vislumbrar otra verdad posible —una resolución alternativa del misterio— y regresar —cambiar de sentido, tomar una nueva dirección— es la fe en Katrina y en sus buenas intenciones. El taumatropo ya no supone un refugio en la jaula de la razón, sino que ejerce de activador de un pensamiento que es capaz de combinar lo lógico y lo emocional, lo científico y lo extracientífico. Esta última aparición del taumatropo

comporta, así, la agonía del conflicto interior que asaltó a Ichabod tras su traumática experiencia infantil. De la mano de Katrina podrá resolver definitivamente el caso y superar su pasado dando un nuevo rumbo a su vida junto a ella y el joven Masbath.

EL PRODIGIO

La primera mitad de *El prodigio* se encarga de sumirnos en el misterio que la enfermera Lib deberá esclarecer. Se nos presenta a Anna —la niña que se mantiene con vida pese a llevar supuestamente meses sin ingerir alimento— y a su familia a la vez que va perfilándose el personaje de Lib. Pronto se subraya el choque entre la mirada científica de la enfermera y la religiosidad que impera en el lugar y poco a poco se nos ofrecen pistas acerca de ese otro misterio, a saber, el que atañe a Lib y remite a su pasado. Will, el periodista enviado al pue-

Figura 3

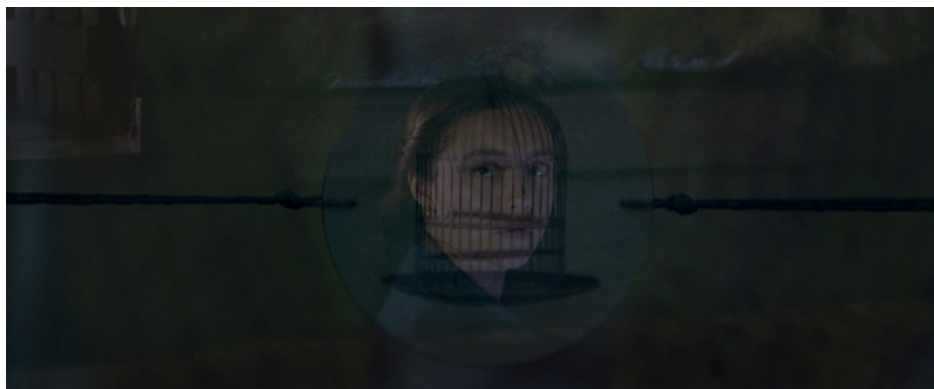


Figura 4

blo para cubrir el extraño caso de la niña, busca la complicidad de Lib y trata de sonsacarle información. El acercamiento progresivo entre ambos cristaliza en su encuentro sexual y, sobre todo, en la posterior conversación en la que la enfermera le confiesa que perdió a su bebé y fue abandonada por su marido. A partir de ese momento, Lib y Will colaboran para desentrañar la incógnita que envuelve a Anna.

En el ecuador de la cinta, y justo tras la escena de la confesión de Lib, Will logra acceder a Anna con la ayuda de la enfermera. El periodista pasea con ambas por el campo y regala a la niña un taumatropo. Siguiendo las instrucciones de Will, Anna retuerce el hilo entre los pulgares y los índices. Viendo como las imágenes del pájaro y la jaula se funden, la niña pregunta: «¿Está atrapado o es libre?». Y Will contesta: «Eso lo decides tú. Dentro, fuera. Dentro, fuera...». La niña sigue haciendo girar el taumatropo a la vez que repite: «Dentro, fuera. Dentro, fuera...». Estas últimas palabras sirven de anclaje para la imagen del taumatropo en movimiento y refuerzan los sentidos —diversos, pero entrelazados— que la remisión al juguete óptico vehicula en diferentes momentos del film. En esta escena concreta, el taumatropo sirve especialmente al propósito de representar el aprisionamiento de la niña en el relato de corte religioso que su familia y la comunidad han erigido alrededor de su milagroso ayuno. El hecho de que el objeto reciba también en inglés el nombre de *wonder-turner* y que Anna sea denominada *el prodigio (the wonder)* apoya nuestra interpretación y, asimismo, apunta a la posibilidad de virar —de cambiar, de escapar de la jaula— que se le ofrece a Anna y, como más tarde veremos, también a Lib.

Y es que el taumatropo ejerce de operador textual que ilustra igualmente la paralela circunstancia en la que se encuentra la enfermera, es decir, su encadenamiento a un penoso pasado del que aún no se ha liberado. La transición que da paso a la siguiente escena resulta especialmente significativa a este respecto. El pasaje que estamos

comentando se cierra con un plano detalle del artilugio girando y ofreciéndonos su ilusión óptica. Mientras oímos a la niña repetir «Dentro, fuera...», la imagen del taumatropo se funde con un plano medio-corto de Lib que ocupa el centro del encuadre. Durante unos segundos, y gracias al funcionamiento conjunto del taumatropo en movimiento y la técnica cinematográfica del encadenado, el rostro de la enfermera aparece enmarcado por el disco del juguete y atrapado en su jaula (figura 3).

Días más tarde, el deterioro de Anna es evidente. Sin poder ya caminar y con graves ataques de tos, la niña yace en su cama. Lib la ausculta y la mira a los ojos. Anna le devuelve la mirada y parece entender la gravedad de su estado a través de la expresión facial de preocupación de la enfermera. El plano se va cerrando lentamente, deja fuera de foco a Lib y se centra en Anna, quien gira la vista hacia el taumatropo que tiene en sus manos y comienza a retorcer (figura 4). La niña repite de nuevo «Dentro, fuera. Dentro, fuera...» y nos sentimos tentados a pensar que, pese a que no quiera renunciar al acto de fe que supone su ayuno, Anna desea revertir su situación. Pero esto no sucederá sin la ayuda de Lib y esta ayuda no será efectiva si la enfermera no logra aproximarse empáticamente a la niña.

Pasada la noche, el diálogo entre ambas acerca de las circunstancias del ayuno de Anna patentiza la colisión entre la perspectiva racional en la que se obstina la enfermera y la fe ciega que la niña deposita en el relato familiar:

- Lo que yo entiendo es que tu madre escupía comida masticada...
- ¡Es maná del cielo!
- ...de su boca...
- ¡De Dios!
- ...para poder sustentarte.
- ¡Maná!
- Comida, Anna. Comida.

Las rápidas y continuas réplicas que confrontan tan antagónicas cosmovisiones se nos presentan como las dos distintas caras del disco

de un taumatropo en estado de reposo. Solo el movimiento podrá reconciliarlas y hacer que el intercambio verbal devenga convers(ac)ión —o si se quiere, conversación que posibilita conversión—. Y este es el movimiento que Lib comienza a llevar a cabo cuando cesa en su empeño y se aviene al lenguaje de Anna: «¿Y si Dios te pudiera ofrecer maná otra vez?». Anna ve satisfecha su demanda de comprensión y se abre a Lib. Con su eufemizada retórica religiosa, la niña explica a la enfermera que su ayuno tiene como objeto salvar a su fallecido hermano del infierno en el que está por los abusos sexuales a los que la sometió. Lib empieza entonces a ser capaz de combinar su pensamiento analítico con esa otra mirada pática que sus sentimientos hacia Anna le están facilitando. Y este cambio de óptica será el que posibilite a la enfermera imaginar una historia alternativa que resulte convincente a Anna para que la niña abandone su jaula y, además, ella misma pueda también liberarse. Valorando y creyendo en el poder transformador de los relatos, la enfermera diseñará el plan con el que huir del pueblo con Anna y Will para iniciar, juntos y con renovadas identidades, «una nueva historia y una nueva vida».

El último plano de la película arranca con el recién constituido núcleo familiar compartiendo comedor con otros comensales que, como ellos, se dirigen a Sidney. La niña mira a la enfermera y al periodista, sonrío y se lleva la cuchara a la boca, corroborando que la historia de muerte y resurrección que Lib le contó ha calado en ella. Un camarero pasa por detrás de ambas y un trávelin le sigue. El movimiento de cámara continúa más allá de donde el camarero se detiene y revela la pertenencia del espacio al conjunto del set de rodaje de *El prodigio*. Al igual que sucedía en el inicio mismo del film, el paso de un nivel narrativo a otro se produce en el seno de un único plano. El movimiento de cámara continúa y la actriz que ha encarnado al personaje de Kitty en la diégesis —y que ha dado voz a la narradora— aparece en

LA REMISIÓN AL JUGUETE ÓPTICO, QUE HASTA EL MOMENTO HABÍA ILUSTRADO Y AYUDADO A ENTENDER LOS ENTRESIJOS DE LA SITUACIÓN DE LIB Y ANNA, NOS SIRVE AQUÍ PARA COMPRENDER LA RELACIÓN QUE EL FILM NOS PROPONE QUE ESTABLEZCAMOS CON ÉL

cuadro vestida de negro y con prendas actuales, evidenciando así el desdoblamiento de su personaje y su condición metaléptica. Cuando su figura queda en el centro del encuadre el trávelin se detiene y un suave *zoom* nos acerca a ella. Mirando fijamente a cámara, la mujer añade: «Dentro, fuera. Dentro, fuera». La música cesa mientras pronuncia estas palabras. Instantes después, un sonido fantasmagórico coincide con un rápido fundido en negro que acaba de expulsarnos del largometraje.

La película finaliza insistiendo en el cuestionamiento de los límites entre lo diegético y lo extradiegético y tentándonos también con la ilusión de tomar lo extradiegético por extraficcional. Sin necesidad de aparecer en pantalla, el taumatropo es invocado por las palabras que la mujer nos dedica. La remisión al juguete óptico, que hasta el momento había ilustrado y ayudado a entender los entresijos de la situación de Lib y Anna, nos sirve aquí para comprender la relación que el film nos propone que establezcamos con él. Así, si antes asociábamos la fusión de imágenes que procura el movimiento del taumatropo con la posibilidad de amalgamar la aproximación científica a la vida con la religiosa, este último giro reflexivo nos impulsa ahora a valorar aquello que une cine y realidad por encima de lo que los separa. A fin de cuentas —y como la narradora nos advertía desde el arranque de la cinta— tanto los personajes del film como nosotros mismos «no somos nada sin historias».

CONCLUSIONES

El análisis de determinadas escenas clave y la contextualización de estas en el conjunto del film al que pertenecen nos han permitido exponer las funciones retóricas y simbólicas que la representación del taumatropo cumple en *Sleepy Hollow* y en *El prodigio*. Como hemos podido comprobar, el juguete óptico ejerce de operador textual que, en cada una de las dos películas, contribuye a ligar de manera sugerente la trama principal con las subtramas. Para concluir, sintetizaremos y combinaremos los resultados de nuestros dos estudios de caso para subrayar la equivalencia de los tres cometidos principales del operador textual en ambos largometrajes.

Primeramente, el taumatropo procura las metáforas a las que ambas películas recurren para ilustrar la situación personal que atraviesan sus protagonistas. En este caso, la importancia de la aparición del taumatropo no reside tanto en la peculiaridad del artilugio óptico sino en el valor que las imágenes de sus dos caras —el pájaro y la jaula— tienen para la definición del personaje. En los dos films, el doloroso pasado de los protagonistas ejerce de cárcel que impide su progresión. El virtuoso encadenado en el que el busto de Lib aparece atrapado en la jaula del taumatropo es una gráfica muestra de ello. *Sleepy Hollow*, en cambio, incide más en la identificación de Ichabod con el cardenal rojo que atraviesa todo el metraje. Cabe mencionar, asimismo, que en la película de Lelio las imágenes de la jaula y el pájaro sirven también para representar la coyuntura en la que se encuentra Anna.

En segundo lugar, la insistencia en las dos caras del disco —concebidas estáticamente, como elementos bien diferenciados— enfatiza el conflicto entre la razón y aquello que no se somete a sus parámetros que ambas cintas despliegan en torno a sus protagonistas. Dicho conflicto es explicitado verbalmente por el propio Ichabod mientras enseña una y otra cara del taumatropo a Katrina para

distinguir meridianamente entre ciencia y magia. En *El prodigio*, encontramos un fragmento equivalente poco después de ver a Anna jugando con su taumatropo en la cama, en el diálogo entre Lib y la niña en el que la nomenclatura religiosa de Anna choca con la voluntad de Lib de otorgar una traducción racional a sus palabras.

Ambos protagonistas alcanzan un punto de inflexión a partir del cual comienzan a abrirse al movimiento reconciliador del taumatropo —tras el shock posterior al encuentro con el fantasma en el caso de Ichabod y después de conocer los abusos sufridos por Anna en el caso de Lib—. El investigador y la enfermera vislumbran el valor de la otra cara del disco —de la magia, del relato de corte religioso— y, en paralelo, dan los primeros pasos para superar sus luchas internas. No en vano, el refugio de ambos en una razón excluyente se nos presenta —más veladamente en el caso de Lib que en el de Ichabod— como resulta de sus heridas del pasado no cerradas. Los desenlaces de las historias de Ichabod y Lib vienen marcados por lo que más propiamente el taumatropo —en movimiento, en su concepción dinámica— les puede otorgar: la posibilidad de ver de manera diferente, de atisbar otro mundo posible y de ser conscientes de su participación en ese mundo.

Por último, las apariciones del taumatropo animan la lectura en clave metacinematográfica de los dos films. Ahora bien, mientras que en *Sleepy Hollow* el taumatropo constituiría la base sobre la que sustenta esta interpretación, en *El prodigio* funciona como un elemento que colabora con los diversos gestos reflexivos de la película. Conviene destacar que la posibilidad de interpretación metacinematográfica no viene dada exclusivamente por el hecho de que el juguete óptico pueda considerarse uno de los precursores del séptimo arte. El carácter autorreflexivo del propio taumatropo y el juego que ofrece a ambos títulos no puede ser obviado. Así, de manera análoga a como se nos insta junto a Ichabod y Lib a reconciliar las dos diferentes caras del disco —la razón y lo que va más allá

de esta— se nos impulsa también a reconsiderar la discriminación entre cine y realidad. No en vano, el cine es ciencia y magia, o si se prefiere, ciencia y relato al mismo tiempo.

En consonancia con el mensaje que lanzan, los dos films tratan de implicarnos emocionalmente más que intelectualmente. Conmoviéndonos, podríamos decir, nos invitan a introducirnos en el movimiento transformador del taumatropo, en ese movimiento que nos hace conscientes de nuestro papel en la película y de que sin nuestra percepción subjetiva no hay verdad a la que agarrarse; en ese movimiento que nos brinda la oportunidad de interrogarnos sobre nuestras creencias y sobre nuestras propias narrativas del pasado, presente y futuro. ■

NOTAS

- 1 Conviene destacar, como señalan Manning (2016: 195) y Cheron (2023: 79) el anacronismo que supone la aparición del taumatropo en *Sleepy Hollow*, film que sitúa la acción en 1799.
- 2 En términos similares se expresa Siegel (2013: 209) al mantener que el pájaro enjaulado supone una potente imagen de un Ichabod atado a la relación infantil con su madre y a la identificación con su subjetividad contra el sádico padre torturador.
- 3 Si consideramos la recién aludida asociación entre cardenal y protagonista, las palabras de Katrina remarcan la atracción que siente por Ichabod y la necesidad de liberación del protagonista.
- 4 El conflicto entre verdad y apariencias es puesto en relación con la importancia que *Sleepy Hollow* otorga al acto de ver en los escritos de Parks (2016: 66), Plate (2000: 4) y Cheron (2023: 163).
- 5 Coincidimos en este punto con la interpretación de Cheron (2023: 231).

REFERENCIAS

- Benton, S. (2014). "Pinioned by a Chain of Reasoning"? Anti-intellectualism and Models of Rationality in Tim Burton's *Sleepy Hollow*. En McMahon, J. L. (ed.), *The Philosophy of Tim Burton* (pp. 111-130). Lexington: University Press of Kentucky.
- Cheron, F. (2023). *Tim Burton, un cinéma de la ré-imagination*. Arràs: Arrois Presses Université.
- Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT.
- El-Nouty, H. (1978). *Theâtre et pré-cinéma: essai sur la problématique du spectacle au XIXe siècle*. Paris: Nizet.
- Frutos, F. J. (1996). *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Fuentes, A. (2022). The Wonder (2022). *Comunicación y Género*, 5(2), 157-158. <https://doi.org/10.5209/cgen.8505>
- González de Arce, R. (2018). Representaciones filmicas de aparatos, juguetes y espectáculos ópticos anteriores al cine: un recurso de autorreflexividad metaficcional. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 16, 118-142. [http://www.eloquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/eloquepiensa/article/view/284/288](http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/eloquepiensa/article/view/284/288)
- Gunning, T. (2012). Hand and Eye: Excavating a New Technology of the Image in the Victorian Era. *Victorian Studies*, 54, 495-516. <https://doi.org/10.2979/victorianstudies.54.3.495>
- Hanifah, A., Hkikmat, M. H., Nurholis, N. (2023). Religious Dogma in Sebastián Lelio's *The Wonder* (2022). *Saksama: Jurnal Sastra*, 2(1), 55-63. <https://doi.org/10.15575/sksm.v2i1.26975>
- Hecht, H. (1993). *Pre-cinema History: An Encyclopedia and Annotated Bibliography of the Moving Image Before 1896*. Londres: Bowker-Saur.
- Manning, K. M. (2016). Converging Worlds: Neo-Victorianism in the Stop-Motion Films. En Cheu, J. (ed.), *Tim Burton: Essays on the Films* (pp. 184-197). Jefferson: McFarland.
- Marzal, J. J., Gómez Tarín, F. J. (2007). Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto filmico para la formulación de una propuesta de trabajo. En Marzal, J. J., Gómez Tarín, F. J. (eds.), *Metodologías de análisis del film* (pp. 31-56). Madrid: Edipo.
- Parks, L. (2016). Corporeal Mediation and Visibility in *Sleepy Hollow*. En Cheu, J. (ed.), *Tim Burton: Essays on the Films* (pp. 54-69). Jefferson: McFarland.

- Plate, S. B. (2000) Sleepy Hollow. *Journal of Religion & Film*, 4(1), Article 11. <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol4/iss1/11>
- Price, G. (2023) The Wonder. *Estudios irlandeses*, 18, 359-362. <https://www.estudiosirlandeses.org/reviews/the-wonder/>
- Siegel, C. (2013). Tim Burton's Popularization of Perversity: Edward Scissorhands, Batman Returns, Sleepy Hollow, and Corpse Bride. En Weinstock, J. A. (ed.), *The Works of Tim Burton* (pp. 197-216). New York: Palgrave Macmillan.
- Zotti, C. A. (1998). *Dispositivi ottici alle origini del cinema. Imaginario scientifico e spettacolo nel XVIII e XVIII secolo*. Bologna: CLUEB.
- Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós.

EL TAUMATROPO COMO OPERADOR TEXTUAL EN SLEEPY HOLLOW Y EL PRODIGIO

Resumen

El presente artículo se propone establecer y comparar las funciones retóricas y simbólicas de la representación del taumatropo en *Sleepy Hollow* (Tim Burton, 1999) y *El prodigio* (The Wonder, Sebastián Lelio, 2022). Para ello, y tras unas breves reflexiones sobre el juguete óptico y su representación en el cine, nos centramos en el análisis de las escenas de las dos películas en las que aparece el taumatropo. Los resultados de los dos estudios de caso permiten identificar las tres funciones que el operador textual cumple tanto en *Sleepy Hollow* como en *El prodigio*: 1) suministrar la metáfora que ilustra la situación personal de los protagonistas, 2) enfatizar el conflicto entre lo racional y lo extrarracional y 3) promover el acercamiento en clave metacinematográfica a ambos films.

Palabras clave

Taumatropo; *Sleepy Hollow*; *El prodigio*; Análisis filmico; Análisis comparativo; Tim Burton; Juguetes ópticos.

Autor

Enric Antoni Burgos Ramírez (València, 1976) es licenciado en Filosofía (1998) y en Comunicación Audiovisual (2002) por la Universidad de Valencia y doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Jaume I (2017). Es profesor asociado en la Universitat de València y miembro del grupo de I+D Mediaflows. Es autor de un libro, numerosos capítulos de libro y diversos artículos en revistas científicas como *Fotocinema*, *Communication & Society*, *Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Image*, *Área Abierta* o *Comunicación y Hombre*. Sus intereses de investigación incluyen las desviaciones del modelo hegemónico en cine y series de televisión así como el pensamiento de Stanley Cavell. Contacto: enric.burgos@uv.es.

Referencia de este artículo

Burgos Ramírez, E. (2024). El taumatropo como operador textual en *Sleepy Hollow* y *El prodigio*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 38, 141-154.

THE THAUMATROPE AS A TEXTUAL OPERATOR IN SLEEPY HOLLOW AND THE WONDER

Abstract

This article aims to establish and compare the rhetorical and symbolic functions of the representation of the thaumatropo in *Sleepy Hollow* (Tim Burton, 1999) and *The Wonder* (Sebastián Lelio, 2022). In doing so, and after some brief reflections on the optical toy and its representation in cinema, we focus on the analysis of the scenes of the two films in which the thaumatropo appears. The results of the two case studies allow us to identify the three functions that the textual operator performs in both *Sleepy Hollow* and *The Wonder*: 1) to provide the metaphor that illustrates the personal situation of the protagonists, 2) to emphasize the conflict between the rational and the extrarrational and 3) to promote the metacinematographic approach to both films.

Key words

Thaumatropo; *Sleepy Hollow*; *The Wonder*; Film Analysis; Comparative Analysis; Tim Burton; Optical toys.

Author

Enric Antoni Burgos Ramírez (València, 1976) holds bachelor's degrees in Philosophy (1998) and in Audiovisual Communication (2002) from the University of Valencia and a PhD in Communication Science from the Jaume I University (2017). He is a teaching assistant at University of Valencia and a member of the R&D group Mediaflows. He has authored a book, numerous book chapters and several articles in scientific journals like *Fotocinema*, *Communication & Society*, *Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Image*, *Área Abierta* or *Comunicación y Hombre*. His research interests include subversive cinema and TV series as well as the thought of Stanley Cavell. Contact: enric.burgos@uv.es.

Article reference

Burgos Ramírez, E. (2024). The Thaumatropo as a Textual Operator in *Sleepy Hollow* and *The Wonder*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 38, 141-154.

recibido/received: 30.09.2023 | aceptado/accepted: 12.01.2024

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com