

**EN EL OJO DE LA TORMENTA: BIG EYES (2014) DE TIM
BURTON Y SU ESTÉTICA NEOEXPRESIONISTA**

**IN THE EYE OF THE STORM: TIM BURTON'S BIG EYES (2014)
AND HIS NEO-EXPRESSIONISTIC AESTHETICS**

Ana Ávalos *
María Marcela González de Gatti*

RESUMEN

Los rostros expresivos de niños solitarios con gigantescos ojos inundados de lágrimas, que fluyeron del pincel de Margaret Keane, constituyen un estilo registrado que ha sufrido las vicisitudes del tornadizo mundo del mercado del arte. Las pinturas Keane han seguido un recorrido tan épico como la vida de Margaret, o Penny Doris Hawkins, nacida en Tennessee en 1927. Una de sus obras emblemáticas, *Tomorrow Forever*, que despliega cien niños de diferentes credos, fue retirado de la Feria Mundial de 1964 después de que el crítico John Canaday, en su cáustica reseña para el *New York Times*, vituperara su estilo. No obstante, el posterior arrollador éxito del estilo llevó al propio Andy Warhol a reconocer que su celebridad debía estar basada en cuestiones de calidad. El heroísmo de Margaret, quien fue víctima de un escandaloso fraude, es reivindicado, en forma conjunta con su estilo, en el filme *Big Eyes* (2014), dirigido por Tim Burton. Esta presentación aborda el análisis del largometraje como historia suprimida de género en el contexto de los movimientos contraculturales de los sesenta. Una joven mujer artista sufre una doble exclusión, por su condición dependiente y el perfil figurativo de su talento, en un medio dominado por el arte abstracto, fortalecido a través del estatuto hegemónico que le había conferido su ingreso al arte *mainstream*. El análisis se encarga de explorar el modo en el cual el filme vehiculiza la reivindicación de la artista y su estilo a partir de su propia estética de producción.

Palabra clave: Contracultura, *mainstream*, estética, neoexpresionismo, abstracto

* Los autoras pertenecen a la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina; (anaavalos15@hotmail.com), (marcelagdegatti2013@gmail.com)

Artículo recibido: 11 de septiembre de 2017. *Artículo aceptado:* 23 de julio de 2018.

ABSTRACT

The expressive faces of lonely children with enormous eyes, frequently flooded with tears, which flowed from Margaret Keane's paintbrush, constitute a registered trademark which has suffered the vicissitudes of the whimsical world of the art market. The Keane paintings have followed an epic itinerary that parallels the life of artist Margaret Keane, née Penny Doris Hawkins, born in Tennessee in 1927. One of her emblematic works, *Tomorrow Forever*, which displays one hundred children of different creeds, was pulled down from the 1964 World Fair event, after critic John Canaday's *New York Times* caustic review of its style. However, the later overwhelming triumph of the Keane style led Andy Warhol to recognize that its success must have been rooted in quality. The heroism of the artist, who was the victim of a scandalous fraud, is vindicated, along with her style, in the film *Big Eyes* (2014), directed by Tim Burton. This presentation analyzes the film as a suppressed gender story in the context of the countercultural movements of the sixties. A young female artist suffers a double exclusion, by virtue of her economic dependence and her figurative art, in a milieu dominated by abstract art, strengthened by the hegemonic status which entry into mainstream art had conferred upon it. The analysis explores the way in which the film employs its own production aesthetics to anchor its endorsement of both the artist herself and her style.

KEYWORDS: Counterculture, mainstream, aesthetics, neo-Expressionism, abstract

Contexto artístico histórico y las vicisitudes del estilo Keane

La década de los sesenta en Estados Unidos estuvo atravesada por diversas manifestaciones artísticas rebeldes e idiosincráticas. Nueva York se consolidó como el nuevo epicentro de la vanguardia occidental en un proceso facilitado por los expresionistas abstractos de la década de los cincuenta. Julie Baumgardner señala cómo, en paralelo a desarrollos importantes en el pensamiento académico, el arte “cayó bajo el hechizo de la filosofía deconstruccionista con redefiniciones teóricas de la autoría (vía Michel Foucault), el símbolo y el signo (Jacques Derrida), el espectáculo (Guy Debord) e ideas sobre la mediación (Marshall McLuhan)” (Sección introductoria).¹ A mediados de la década, insistían en desafiar los límites del arte nuevas vanguardias tales como el arte *Pop*, el minimalismo, el arte conceptual y el movimiento neodadaísta *Fluxus*, que saturaban los márgenes al tiempo que los principios de Clement Greenberg y Jackson Pollock institucionalizaban la hegemonía del abstraccionismo, en cuyo apogeo el estilo figurativo, aunque fuertemente sentimental y expresionista de Margaret Keane, nunca alcanzó el reconocimiento de los grandes centros.

Margaret Keane, o Peggy Doris Hawkins, nació en Nashville, Tennessee, en 1927. Asistió a escuelas de arte en Tennessee y Nueva York antes de conocer a su primer esposo, Frank Ulbrich, con quien tuvo una hija. Hacia mediados de

¹ Todas las citas de textos en inglés son traducciones propias de las autoras al español.

la década de los cincuenta, Margaret se mudó a San Francisco. En un periodo turbulento, como reciente divorciada y a cargo de su hija, Margaret luchaba por restablecer su vida. En estas circunstancias, conoció a Walter, quien se dedicaba a los negocios inmobiliarios. Ambos en segundas nupcias, Margaret y Walter Keane contrajeron matrimonio en 1955. Dotado de grandes aptitudes para la venta, Walter no tardó en catapultar el estilo Keane a la fama. Pero Walter, quien carecía de verdadero talento artístico y había falsificado las pinturas de otro artista, se adjudicó la autoría de las obras de Margaret, quien firmaba con el apellido Keane. Cuando Margaret descubrió por azar lo que sucedía, era demasiado tarde para escapar de la monumental mentira. Aunque el matrimonio aparecía como un par seductor y productivo en las imágenes construidas mediáticamente, Margaret vivía una pesadilla en su atelier, donde trabajaba incesantemente para cumplir con las demandas de su esposo, condiciones que continuaron hasta los comienzos de los setenta cuando Margaret decidió revelar la verdad y reclamar legalmente la autoría de sus pinturas.

Los comentarios laudatorios de Jennifer Warren, quien atribuye al legado de Margaret el hecho de que el arte estadounidense sea “mucho más diverso, filosófico y personal” a partir de sus exploraciones de sentimientos profundos (17) pueden resultar un exagerado e inmerecido encomio. Lo cierto es que, a excepción de los críticos y *connoisseurs*, que denostaban el estilo Keane como producto de una fórmula sensiblera, el resto de la nación quedó cautivado. Margaret Keane finalmente pudo reivindicar su autoría en 1984. Tyler Stallings, curador de la exhibición “Margaret Keane and Keaneabilia”, organizada en el Laguna Art Museum en 2000, explica que para ese entonces, todo el corpus de producción Keane “ya se había disipado de la conciencia de la cultura popular estadounidense hasta el punto de la nostalgia”, pero fue entonces que su estilo comenzó a revalorizarse (Sección introductoria). Lo que la épica historia de Margaret y las vicisitudes de su estilo en el concierto del mercado del arte demuestra es que, tal como asegura Karaszewski, uno los guionistas de *Big Eyes*, respecto de lo que cree Tim Burton: “la línea que separa lo que es bueno de lo que es malo es delgada...y se desliza constantemente” (Stallings, “Interview”).

Encuadre teórico

Como lo expresa Yuri Lotman, el cine es un sistema políglota o “una construcción de tipo polifónica” (Arán & Barei, 2002, p. 106). Robert Stam se refiere al cine como la forma dramática más inclusiva y sintética:

Como lenguaje compuesto por obra de sus variadas sustancias de expresión –

fotografía secuencial, música, ruidos y sonidos fonéticos— el cine ‘hereda’ todas las formas artísticas asociadas a estas sustancias... la sustancia gráfica de la fotografía y la pintura, el movimiento de la danza, la decoración de la arquitectura, y el modo dramático del teatro (2000, p. 61).

El cine el único sistema semiótico que pueda rivalizar con la literatura en la creación de mensajes complejos y extendidos. Una categoría que Brian McFarlane emplea resulta muy interesante y apropiada, ya que se refiere a la capacidad del cine para crear sentido en esas grandes áreas que “impregnan un texto [filmico] *verticalmente*, a diferencia de un texto literario, que se caracteriza por una cadena de eventos vinculados *horizontalmente* por medio de relaciones causales” (2007, p. 7, énfasis propio). Esta penetración vertical de las diversas clases de narración filmica en *Big Eyes* produce una sintonía expresiva tan profunda que la sincronización de los detalles con el texto del libreto y la acción potencia la lectura alegórica del filme. Un análisis de especificidad de los diversos lenguajes que articulan la modalidad políglota del celuloide, operativos en *Big Eyes*, demuestra que, mediante una estética que podría describirse como menos surrealista que su filmografía más reconocida pero igualmente (neo)expresionista, el director pone numerosos recursos al servicio de una elocuencia cinético-visual que vehiculiza la reivindicación del estilo expresionista de Margaret Keane y la legitimación de sus más profundas emociones. La propia estética de Burton es el mejor tributo a la vida de Margaret y su estilo pictórico.

Los expresivos lenguajes del cine como sistema políglota en *Big Eyes*: iluminación, color y cinematografía

El primer recurso que construye contrastes expresivos en *Big Eyes* es el empleo de la iluminación, ya que las enormes distancias que separan las escenas de luz radiante y amplitud panorámica de aquellas rodadas en espacios claustrofóbicos y oscuros son conducentes a una polarización de las intensas emociones de los personajes. Una esplendorosa luz diurna acompaña los momentos de felicidad de Margaret o aquellos en los que se aferra a una esperanza. La boda es una escena en la que un derroche de relumbrante claridad realza las blanquísimas vestimentas, elementos decorativos y detalles arquitectónicos. A partir de la afluencia económica que facilita el éxito comercial de las pinturas, la pareja se traslada a Woodside, California, en 1963, para morar en una casa moderna con grandes ventanales que enmarcan una cristalina piscina de aguas turquesa. Allí, la pareja se encuentra literalmente bañada de luz y prosperidad material. Cuando, después de la gran crisis matrimonial, Margaret se refugia en Hawaii, desiste de los vestidos negros y adopta vestimentas tan prístinas como los muros

de su nueva mansión, ubicada en una loma rodeada de escalinatas y jardines de saturados verdes y carnosas flores. La figura de Margaret se recorta sobre una vista edénica captada desde sus niveles balcones. Para resolver las extorsiones de Walter, se reúne en el *porch* con sus nuevos amigos, los Testigos de Jehová, en una escena que alude a *La Atalaya*, un importante símbolo espacial, que es además el título de la publicación de los Testigos que vehiculizó la entrega de Margaret. El blanco refulgente como color supremo convierte el montaje en una visión cuasi celestial, que opera a manera de antesala del “juicio final” en el que Walter sufre su peor humillación.

Por otra parte, la infelicidad de Margaret –ocasionada por la opresión que sufre como mujer y como artista en esta historia de género suprimido– es remarcada por su presencia en espacios de encierro y penumbra. El lugar que más claramente intensifica su tristeza y desolación es el ático de reducidas dimensiones. El atelier improvisado no solamente está atiborrado de bastidores, lienzos y caballetes, sino que además la luz es mortecina y el ambiente intoxicado por el humo de su cigarrillo y los vapores de la trementina.

El magistral empleo del espectro de colores agrega vehemencia a la dramatización de los conflictos. Entre las múltiples funciones de la polícroma paleta del director, esta refrenda algunas de las inversiones temáticas, tales como la evocación de un estilo *retro* que, como todo gesto nostálgico que halla en el pasado un refugio de significado prelapsario, insinúa la inocencia nunca perdida de Margaret. Su primer hogar está repleto de evocaciones nostálgicas, logradas mediante el predominio de tonos pasteles tostado, verde claro y turquesa, vertidos tanto en el interior como el exterior de los mansos y ordenados barrios periféricos. Si bien una turbulencia subyacente se oculta bajo la reposada fachada, la ensoñadora bruma de un escenario idealizado con una carretera jalonada por ingenuos buzones remacha la candidez moral del personaje.

El esquema antitético de colores también matiza la falta de rectitud de Walter. Los espacios nocturnos en los que Walter promueve el arte Keane mediante métodos de cuestionable moralidad, como escándalos montados para atraer la atención del público y la prensa, son invadidos más que por campos de colores definidos, por potentes resplandores de gamas híbridas y tenebrosas como el vislumbre verdoso que emana de la cocina o el fulgor rojizo oscuro, que otorga un inquietante telón de fondo a la deplorable escena en la que Margaret descubre la impostura de Walter.

El largometraje emplea el espectro de colores tanto para acentuar las divergencias entre el mundo elitista del arte legitimado y la variedad comercial del estilo Keane, como para desestabilizar esta rígida dicotomía. Cuando Walter ofrece sus

pinturas y las de Margaret en una prestigiosa galería, el variopinto espectro de sus telas –que significativamente Walter ubica en el suelo– aparecen desenchajadas en un salón de decoración monocromática y minimalista, donde predominan los blancos y grises claros. Los pálidos muros exhiben *art tachiste*, que consiste en trazos de pintura negra aplicados sobre lienzos blancos. El dueño de la galería –que despacha desdeñosamente a Walter por traer producción que “¡no es arte!”– porta vestimentas de color tan discretamente gris claro como su apagada muestra. Poco tiempo después, la exitosa Galería Keane –ubicada exactamente enfrente– explota en policromía, ya que su vidriera aparece henchida de los multicolores productos que reproducen masivamente las pinturas Keane. En una escena posterior, Margaret se encuentra con sus creaciones multiplicadas en tales productos de venta masiva en el supermercado. El plano la enfoca con un fondo de larga perspectiva, ocupado por las clásicas góndolas rectilíneas abarrotadas de uniformes envases y paquetes en una glosa gráfica sobre el consumismo. El colorido despliegue, en el que se destacan las latas de sopa “Campbell” que cautivaron a Andy Warhol, conspira con la fluorescencia casi cegadora de tubos artificiales para agigantar el estatuto de mercancía masiva de los productos Keane. Cuando más tarde la misma galería exhibe arte abstracto pero notablemente animado por una paleta más vivaz, el efecto acumulado de estos encuadres es el de cristalizar las palabras del crítico que declara que “el arte es moda” y subrayar la pantomima del veleidoso mundo del arte.

La secuencia de pinturas de Margaret, de presencia ubicua en el filme, hilvana una narrativa propia, siguiendo las sinuosidades de su vida. De los alegres retratos de su hija Jane, la cámara pasa al retrato sin terminar con un gigantesco ojo ominoso que señala el amargo momento en que recibe una amenazadora misiva sobre la guarda de su hija. La primera pintura que Walter vende en el club nocturno es un niño *big eyes* vestido de rojo rutilante, cuya intensidad pronto queda aplacada cuando, en medio de los flashes que rodean al millonario mundano Olivetti, Walter proclama ante todo el público presente su ilegítima autoría. El rostro desilusionado de Margaret recibe un tratamiento estereofónico cuando la cámara se dirige hacia otra pintura *big eyes*, que en este caso retrata los esfuerzos fútiles de un niño afligido que queda a mitad de camino en su vano intento de ascender por una escalinata sellada por cobaltos saturninos y grises plomizos, aplicados con pinceladas escabrosas. Irónicamente, al bajar las escaleras que la llevan a descubrir la farsa, unos traviesos niños Keane, que asoman sus indiscretos rostros por encima de una cerca, festonean el itinerario, el mismo motivo que ejecuta Margaret durante el juicio en su propia “travesura” final con la que desenmascara a Walter.

Despojada de su obra, Margaret siente que ha perdido a sus niños y enfrenta la decepción iniciando un nuevo estilo de pintura. Un autorretrato la muestra con rasgos vigorosamente distorsionados. Las formas elongadas, tintes subyugados en lienzos con superficies de mayor *impasto* y trazos texturados y las cuencas de sus ojos, opacas y vacías *à la Modigliani*, constituyen una transmutación sublimada de su tristeza, pérdida e intensa búsqueda de una identidad que le ha sido arrebatada. Cuando su obra *Tomorrow Forever* es retirada de la Feria, como consecuencia de la cáustica reseña de Canaday, los cien rostros *big eyes* descienden lentamente en un primer plano. La maquinaria implacable que los desmonta revela la leyenda “Frágil. Transportar con cuidado” estampada en la caja. Una cámara con gran distancia focal hiperboliza el espacio vacío en la pared y en el salón. La propia pintura de Margaret, en su lento y lapidario descenso, contribuye a engrosar, desde lo simbólico, su vulnerabilidad y vacío existencial. La declinación de *Tomorrow Forever* marcha al compás del contundente dictamen de Canaday de que “el arte debería elevar y no consentir con indulgencia” y el prolongado descenso de los rostros infantiles reverbera con las lapidarias palabras que recriminan que “su obra maestra tiene una infinidad de Keanes, lo que lo hace infinitamente *kitsch*”. Pero la expresividad de Margaret es inagotable y, una vez que encuentra la paz en Hawaii, se libera de la dominación de Walter, lo cual queda plasmado en pinturas más animadas que incorporan motivos de la nueva geografía y su nuevo clima existencial. De este modo, las pinturas literalizan los estados de Margaret y recorren el camino inverso a su sublimación. Así como una vez Margaret pudo purgar sus emociones intangibles mediante la pintura de *big eyes*, sus obras en la narrativa cinematográfica se convierten en metáforas literalizadas de los sentimientos que el lenguaje visual del cine cristaliza a través de sus propias estrategias. Es relevante señalar, a la hora de describir el empleo en el filme de las propias pinturas de Margaret como herramienta expresiva, que Tim Burton realizó inversiones importantes en recrear las pinturas. Como lo explica Miller, muchas de las pinturas auténticas debieron ser recreadas en distintas etapas para mostrar a Margaret en el proceso de ejecución. Desde el diseño de producción se trabajó con impresiones de alta resolución en lienzos, pero aun así, los primeros planos demandaban que “el equipo de producción elaborara las impresiones con óleos, yeso e *impasto* de modo tal que la cámara pudiera aproximarse a la pintura y rastrear las pinceladas” (Heinrichs citado en Miller, 2014). Algunos retratos, sigue Heinrichs, requirieron esfuerzo adicional, en particular los que representaban a la hija de Margaret, ya que la actriz Delaney Raye, que desempeña el rol de la joven Jane, no es parecida a la Jane histórica: “un artista

instalado en el sitio de rodaje debió alterar meticulosamente los retratos para que el sujeto representado guardara semejanza con Jane” (Miller, 2014). Tal preciosismo obsesivo denota una dedicación detallista y cuasi barroca en la construcción de una estética cuyo fin último es activar el potencial expresivo pleno de cada recurso narrativo propio del medio.

No solo las omnipresentes pinturas de Margaret confieren ímpetu expresivo a sus sentimientos, sino que el ojo humano y la forma oval en general, se constituye en un *leitmotiv* que el filme dispersa con equivalente persistencia. La megalomanía, locuacidad y narcisismo de Walter parecen monopolizar el centro del objetivo de la cámara. Los ojos de los retratos *big eyes* son ojos que escudriñan e increpan. En la impactante exhibición de la Galería Keane, un admirador interroga a Walter sobre sus técnicas y materiales mientras deposita hipnóticamente su mirada en uno de los retratos de la exposición. La producción artística nada inocente selecciona para este episodio un niño Keane que revela sus ojos después de quitarse un par de gafas. La cámara imposible parece estar instalada en el interior de los ojos del retrato, de modo tal que la ilusión creada es que los ojos de la pintura –y los del espectador detrás de la cámara– desnudan en humillante degradación a Walter, quien es atravesado en su completa ignorancia –confunde óleo con acrílico– por un par de *big eyes* que se toman su merecida revancha y con agudeza implacable desmantelan sus mentiras.

El ojo acusador omnipresente en *Big Eyes* también se manifiesta a través del televisor. Una programación poco ingenua adosa a la escena de un juicio un informe artístico, en el que el incisivo crítico Canaday dedica unos minutos al fenómeno Keane. Sin ver ningún valor artístico en la obra de Keane, Canaday asegura que Keane justifica la existencia de los críticos, pues el público los necesita precisamente para protegerlo de “artistas” como Keane. Sentado en un sillón mientras la cámara se aproxima, Walter parece estar en el banquillo de los acusados, mientras la pantalla ovalada del televisor estilo *retro* se cierra paulatinamente sobre el rostro del mordaz Canaday, hasta que la forma circular azulada va adquiriendo la fisonomía de una pupila que se acerca peligrosamente. No es pura casualidad que el segmento de metraje auténtico que transmite la inauguración de la Feria Mundial sea un inserto que muestra las imágenes globulares y semiesféricas que formaban las cúpulas del complejo que se había montado. La visita de la amiga de Margaret, cuyo propósito declarado es “espíar” el nuevo estudio, está ribeteada por formas ovales. Con la sospecha instalada en el rostro de la amiga, los tres se sientan en un sillón con la forma de semióvalo, duplicada en la forma cuasi oval de la piscina que asoma por detrás,

mientras la mesa circular de sala, que comanda la reunión visualmente, presenta en su superficie vidriada las vetas irregulares y multitonales que recuerdan la iridiscencia óptica. No es aleatorio que sea esta misma mesa —el “ojo crítico”— la que Walter hace estallar en añicos cuando la diatriba de Canaday desata su ira. La demencia de Walter, que emerge en toda su dimensión en el intento de incendio en el que arroja un fósforo en el atelier, queda capturada por una cámara telescópica que magnifica los inquietantes detalles del iris del ojo de Walter visible por el ojo de la cerradura.

Ojos que se multiplican tenazmente también epitomizan los estados de ánimo de Margaret. Con una acrecentada disociación, producto de la congoja por la vejación de Walter y la disolución *in crescendo* de su sentido de la identidad, Margaret visualiza personas en derredor con ojos sobredimensionados que la acosan con sus miradas. Un espejo devuelve a Margaret su rostro con ojos desorbitados, como los de sus pinturas, en un plano que emblemiza el acechante peligro de la pérdida de su identidad y su cordura. Cuando huye después del incendio, las lágrimas que corren por su rostro diluyen la máscara negra de sus pestañas en un gesto grotesco que remite a los ojos negros de sus retratos más aciagos. En el epílogo del filme, fotografías auténticas en blanco y negro encerradas en formas oblongas dan puntuación final a la historia de Margaret y Walter, al reportar los eventos posteriores que no son cubiertos en el filme. El último óvalo, que enmarca las figuras de la auténtica Margaret Keane, de avanzada edad, sentada junto a la actriz Amy Adams que encarnó su rol, se convierte lentamente en una fotografía a pleno color, en un cómplice guiño al espectador.

Como es evidente, Burton reformula y resignifica los ojos de Margaret. Más que un acto de apropiación, que combina reaprovechamiento con picardías nuevas, reciclado con aventura, reiteración con novedad, Burton recupera la energía expresiva del estilo de la artista y la reutiliza para propulsar su propia obra en un tributo a la artista y una reivindicación de su plasticidad a partir de la propia estética cinematográfica. Los ojos que inquietan y perturban, que satirizan e interrogan, que expresan y revelan, dirigen la atención hacia la suntuosa visualidad del filme en un perfecto paralelo con la noción de Margaret de que los ojos son ventanas hacia el interior del alma. Engarzados como eslabones en la gran cadena multisensorial narrativa, los ojos son el umbral hacia el alma significativa de *Big Eyes*.

Como componente narrativo esencial en la pantalla, la cinematografía contribuye a exacerbar, en clave de caricatura, los rasgos más reprochables de la personalidad y conducta de Walter y la asimetría en las relaciones de poder

de la pareja. El filme apela a las cámaras de ángulo picado y contrapicado con distintas consecuencias. En el caso de Margaret, con frecuencia el ángulo picado tiende a enfatizar la posición de inferioridad y sumisión. En la escena del parque, Margaret se encuentra frente a su caballete pero una cámara que se eleva, hasta incluir la totalidad de la vista, empequeñece lentamente a Margaret de manera coincidente con el regateo exitoso de un retrato suyo por parte de un ocasional cliente. Otra cámara de ángulo levemente picado y un plano recortado, que termina aproximadamente debajo de sus axilas, permite ver a Margaret en posición servil en su propia muestra artística, ya que transporta una bandeja de copas para los invitados mientras que su amiga disfruta de la bebida. El plano incluye la totalidad de los lienzos que se encuentran por detrás de Margaret, cuya figura aparece incompleta y predomina en la mitad inferior del cuadro.

Esta angulación se invierte durante los acontecimientos en tribunales. Una cámara con ángulo picado extremo –por momentos casi cenital– y a la vez semisubjetivo, que presenta la escena desde la elevada posición del juez, exhibe a un Walter avergonzado, derrotado e impotente con su ridículo pretexto de un hombro dislocado. Además, la edición que emplea el fundido encadenado intensifica el efecto satírico por cuanto transmite el paso del tiempo y el agotamiento e impaciencia de la audiencia, con inclusión del juez, ante el espectáculo decadente, grotesco e irrisorio de Walter, vanamente procurando un alegato a su favor. El carácter casi esquizofrénico de su personalidad queda en evidencia, pues se traslada físicamente en los tribunales para desempeñar ambos roles, el de Walter y el de su abogado defensor, actitud que provoca la ironía del juez –“no hace falta la coreografía”– y la acusación de Margaret de que Walter es “Jekyll y Hyde”.

Conclusión

Este breve análisis de especificidad de algunos de los pilares que contribuyen a crear sentido en el lenguaje cinematográfico demuestra que la voluptuosidad expresiva de la estética del filme, su empleo de los esquemas de iluminación y cromía, el *leitmotiv* óptico, los insertos de pinturas, fotografías y rodajes, más los diversos patrones en el uso de la cámara, sin dudas ratifica la plasticidad del cine, con su integralidad, síntesis y versatilidad, para acceder a la interioridad de las conciencias de los personajes, explorar sus más íntimas emociones y articular de manera refractada significados profundos. La singular manera en las que Burton amplifica el potencial expresivo de estos recursos confiere a *Big Eyes* su particular aura neoexpresionista.

Referencias

- Arán, P. y Barei, S. (2002). *Texto/Memoria/Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: Ed. Universidad Nacional de Córdoba.
- Baumgardener, J. (2015). "How the 1960s' most iconic artists made art contemporary". *Artsy*. Disponible en <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-iconic-artists-and-movements-of-the-1960s>. 3 de agosto, 2017.
- McFarlane, B. (2007). "It wasn't like that in the book...". En *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation*. Ed. James M. Welsh y peter Lev. Maryland, Toronto, Plymouth: Scarecrow Press. 3-14.
- Miller, J. (2014). 26 de diciembre. "How Margaret Keane's life story was given the Tim Burton treatment in Big Eyes". *Vanity Fair*. Disponible en <https://www.vanityfair.com/hollywood/2014/12/tim-burton-big-eyes-margaret-keane>. 3 de agosto, 2017.
- Stallings, T. (2017). Melancholy-Pop: 'Big Eyes' screenwriters discuss art, commerce and Margaret Keane. 2015. *Artbound. Film and media arts*. Disponible en <https://www.kcet.org/shows/artbound/melancholy-pop-big-eyes-screenwriters-discuss-art-commerce-and-margaret-keane>. 2 de agosto, 2017.
- Stam, R. (2000). "The dialogics of adaptation". En *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. 54-76.
- Warren, J. (2013). *Big Eyes and All: The Unofficial Biography of Margaret Keane*. BookCaps Study Guides.