

Universidad de Valladolid

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

Grado en Fundamentos de la Arquitectura
Dpto: Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos

TRABAJO FIN DE GRADO

El espacio simbólico en el cine de David Lynch

ALUMNO

Daniel de Diego Barrios

TUTORA

Sara Pérez Barreiro

Resumen:

David Lynch es un cineasta extraño y desconcertante. Este trabajo analiza el empleo del espacio arquitectónico en sus películas e investigar la procedencia de la imaginería del autor. Las obras cinematográficas que estudiaremos con este fin son dos: *Cabeza borradora* y *Terciopelo azul*, analizando cada una de ellas, buscando sus influencias arquitectónicas, artísticas y pictóricas. Se estudiarán los diferentes escenarios en los que tiene lugar las acciones de las películas para observar como emplea el espacio simbólico en su obra. Asimismo, comprobaremos el empleo de los espacios interiores en su filmografía y su relación con planteamientos arquitectónicos. Como su cine está marcado por artistas plásticos, indagaremos en las relaciones de pintores y su espacio pictórico.

Palabras clave:

David Lynch, arquitectura, cine, *Cabeza borradora*, *Terciopelo azul*.

Abstract:

David Lynch is a mysterious and disconcerting filmmaker. The following thesis aims to analyse the use of the architectural space in his films and to investigate the origins of the author's imagery. In order to develop the study, two of his films are going to be taken as subject analysis: *Eraserhead* and *Blue velvet*. While analysing each one of this films, we are going to look for its architectural, artistic and pictorial influences. All the different settings where the action takes place are going to be a matter of study in order to do a research about the use of the symbolic space in his productions. Furthermore, we will analyse the purpose of indoor spaces throughout his filmography and its connection with architectural approaches. Ultimately, since his work is notably influenced by visual arts, we will look into its relationship with painters and pictorial space.

Keys words:

David Lynch, architecture, film, *Eraserhead*, *Blue Velvet*.

- INDICE -

11/ David Lynch, la vida del arte

5

17/ Cabeza Borradora, lugares a los que escapar

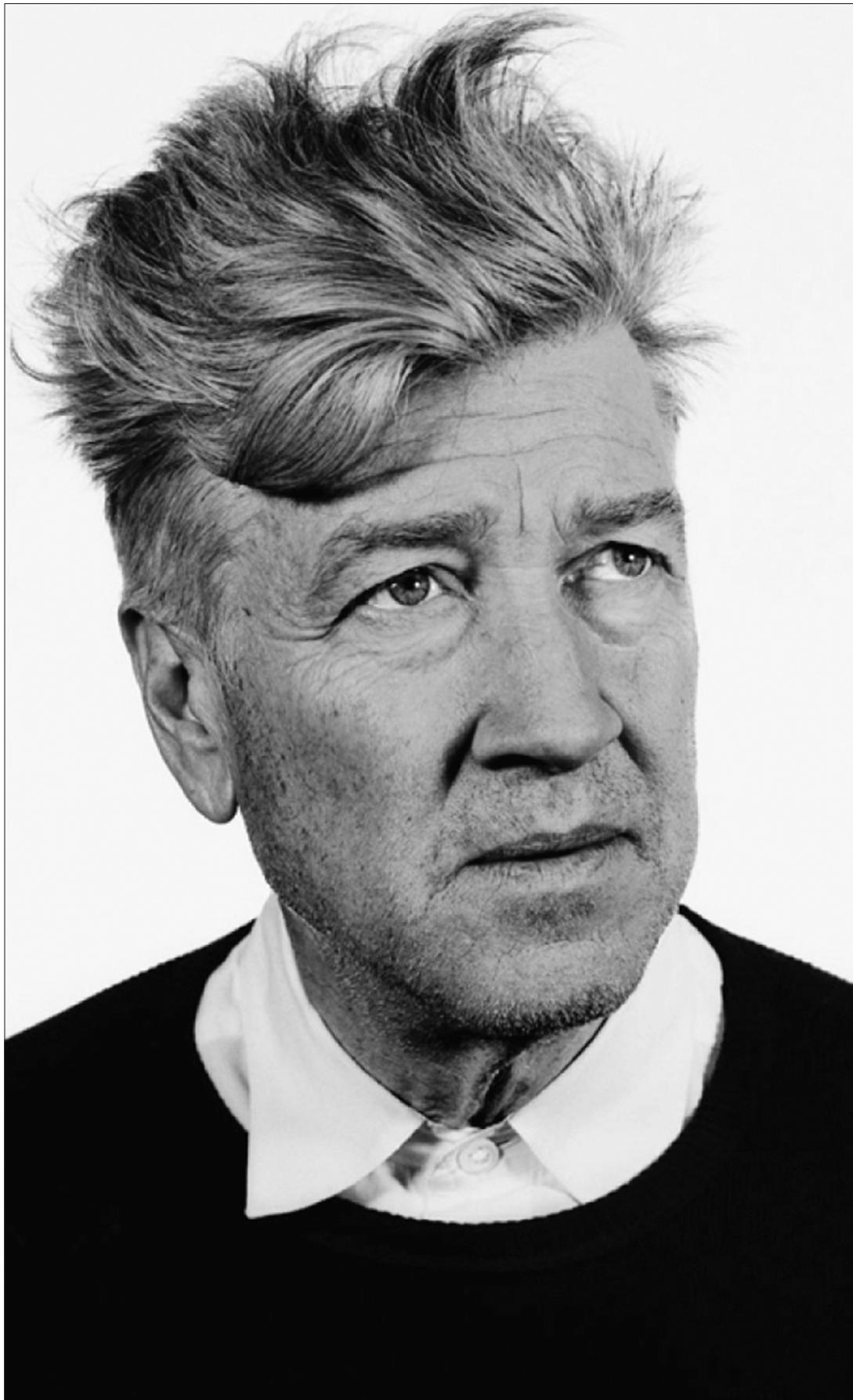
45/ Terciopelo azul, la percepción del espacio

71/ Conclusión

75/ Bibliografía

79/ Imágenes

David Lynch. Fotografía: Nadav Kander.



DAVID LYNCH

LA VIDA DEL ARTE

“Eagle Scout, Missoula, Montana¹”

¹Dato biográfico dado por David Lynch para la nota de prensa de la presentación de *Carretera Perdida*.

²**Bushnell Keeler** (1924-2012) Pintor estadounidense dedicado a la pintura comercial de paisajes y escenas marinas.

³*El Espíritu del Arte*. Es un conjunto de charlas y notas que Robert Henri daba a sus alumnos. Combinaba las explicaciones técnicas con reflexiones sobre el arte.

⁴**Robert Henri** (1865-1929). Pintor estadounidense, uno de los fundadores de la escuela de Ashcan, dedicada a la representación urbana de la ciudad de Nueva York de principios del siglo XX. Fue profesor en la New York School of Art donde dio clases a pintores como Edward Hopper.

⁵Declaraciones de David Lynch en el documental *Art of Life* (2017).

⁶RODLEY, Chris, David Lynch por David Lynch; Ed. Alba, Barcelona, 1ª edición (1998), pág. 65

⁷**Oskar Kokoschka** (1886-1980). Poeta y pintor austriaco, uno de los representantes de la pintura expresionista. Algunos de sus cuadros son *La novia del viento*, *El torbellino* o *Retrato a Adolf Loos*.

El 20 de enero de 1946 Donald y Edwina «Sunny» Lynch tienen el primero de sus tres hijos, David Keith Lynch, en Missoula en el estado de Montana. Debido al trabajo de Donald Lynch, la familia se mudó a distintas ciudades, Sandpoint (Idaho) y Spokane (Washington). La segunda guerra mundial estaba aún muy presente, marcando al joven David Lynch quien jugaba dibujando aviones y pistolas.

Finalmente se asientan en Alexandria (Virginia), donde David Lynch acabaría la educación secundaria y pasaría su adolescencia. En 1961, conoce a Toby Keeler, el cual le cuenta que su padre, Bushnell Keeler², es pintor ante lo que David Lynch se sorprende porque alguien pudiera ganarse la vida a través de la pintura. Después de esta visita a el estudio de Bushnell Keeler, éste le regala el libro *El espíritu del arte*³, de Robert Henri⁴. Este libro cala en el joven David Lynch que decide dedicarse al arte, a la pintura, a lo que él llama la “vida del arte”.

David Lynch alquiló una sala en el estudio de Bushnell Keeler para usarla como estudio propio. Según explica David Lynch, durante los últimos años de instituto, entendía su vida como una serie de vidas paralelas, en las cuales actuaba y pensaba de forma distinta, y las cuales eran la familiar, la pintura y la de amigos⁵.

Después del bachillerato, decide formarse como pintor y para ello se traslada a Boston para estudiar en la facultad del Museo de Bellas Artes de esta ciudad. Tras el primer año, David Lynch queda decepcionado por los métodos de aprendizaje y a que “aquel lugar no le inspiraba en absoluto”⁶.

Junto a su amigo Jack Fisk, que estudiaba en la Cooper Union de Nueva York, y que también estaba desencantado, acordaron, en el verano de 1965, viajar a Europa para estudiar con Oskar Kokoschka⁷, quien mantuvo una relación de mecenazgo con Adolf Loos. Cuando llegaron a Salzburgo, Oskar Kokoscha no estaba, por lo que decidieron viajar por Europa. Su viaje que les daría la oportunidad de llevar una vida artística, concluyó en quince días.

Tras el periplo europeo, regresan a Estados Unidos. David Lynch vuelve a Alexandria y, tras pasar por diversos trabajos como en un estudio de arquitectura copiando planos o en una tienda de marcos, ingresa en 1965 en la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania.

Para un joven de una localidad pequeña e idílica, la oscura y violenta Filadelfia, puede llegar a resultar angustiada. Los cinco años que pasó en esta ciudad le marcaron para el resto de su carrera. Allí estudió la obra del que sería su

⁸**Francis Bacon** (1909-1992)

Pintor inglés caracterizado por una pintura oscura en la que los cuerpos son deformados.

⁹Declaraciones de David Lynch en el documental *Art of Life* (2017)

¹⁰RODLEY, Chris, *David Lynch por David Lynch*; Ed. Alba, Barcelona, 1ª edición (1998), pág. 71

¹¹**John Waters** (1946). Director de películas como *Pink Flamingo*, *Desperate Living* o *Hairspray*, caracterizado por realizar películas de culto. Salto a la fama en los años setenta. Su cine transgresor, cuenta con personajes exagerados extravagantes.

¹²*The elephant man (El hombre elefante)*, EE.UU., 1980. Duración: 125 min. Director: David Lynch. Guión: David Lynch, Eric Bergren, Christopher De Vore. Música: John Morris. Fotografía: Freddie Francis. Dirección artística: Hugh Scaife. Montaje: Anne V. Coates. Productor: Paramount Pictures, Mel Brooks. Género: drama. Formato: son. B/N.

¹³**Melvin James Kaminsky** (1926).

¹⁴LIM, Dennis, David Lynch. *El hombre de otro lugar*; Ed. Alpha Decay, Barcelona, 1ª edición (2017), pág. 82

¹⁵**Dino De Laurentiis** (1919-2010). Productor cinematográfico italiano, comenzó su trabajo como productor en Italia a finales de los años cuarenta. En 1972 se traslada a Estados Unidos, estableciéndose en Wilmington, donde produce películas como *Mandingo* de Richard Fleischer, *Halloween II* de Carpenter o *Dune* de David Lynch.

¹⁶*Wild heart (Corazon salvaje)*, EE.UU., 1989. Duración: 127 min. Director: David Lynch. Guión: David Lynch. Música: Angelo Badalamenti. Fotografía: Fred Elmes. Dirección artística: Patrick Norris. Montaje: Duwayne Duham. Productor: Monty Montgomery, Steve Golin, Joni Sighvatsson. Género: drama, thriller, road movie. Formato: son. color.

mayor influencia Francis Bacon⁸. Filadelfia no le gustaba. Una gran urbe post-industrial en decadencia, con vecinos extraños, según comenta él –una vecina solía cacarear y comportarse como un pollo⁹–. Por las noches solía frecuentar el depósito de cadáveres, que se encontraba enfrente de donde vivía con Fisk. Allí visitaba la que llamaban “la sala de las partes”. Conoció a su primera mujer Peggy Lentz, con la que se casaría en 1967 y tendría su primera hija, Jennifer Lynch. Su gran interés por las texturas durante esa época le lleva a estudiar y observar fruta podrida y con moho así como pájaros muertos o ratones plastificados que recogía y guardaba en el sótano de su casa.

Durante esta época tuvo su primera idea original que marcaría su carrera. Pintando un cuadro de 0,5 m², un cuadro completamente negro con una planta verde con hojas, “estaba mirando esa figura y oyó el viento y vio un pequeño movimiento”¹⁰. Le vino a la mente la idea de realizar un cuadro en movimiento. Así pues, para la exposición de fin de curso, elaboró una película animada de un minuto, *Six Men Getting Sick*, que se repetía en bucle, proyectada sobre una superficie esculpida mientras sonaba una sirena y que consiguió el primer premio de la exposición.

Más tarde rueda *The Alphabet* en la que une animación con filmación real. David Lynch se presenta para optar a una beca que otorgaba el American Film Institute, presentando este primer corto junto con el guión de *The Grandmother*. Gracias a este último, con el que ganó varios premios en distintos festivales de Estados Unidos, David Lynch mandó la solicitud de ingreso al Centro de Estudios de Cine Avanzado del Instituto de Cine Americano.

Tras presentar al AFI el guión de *Cabeza Borradora*, de solo veintiuna páginas, pensando que sería un cortometraje, el AFI le aprueba el proyecto. El resultado es una película surrealista, muy vanguardista y oscura. Presentó la película al festival de Filmex en marzo de 1977 y gracias al distribuidor Ben Barenholz, pasa a ser rápidamente considerada película de culto. A pesar de las críticas que recibe la obra, contaba con defensores del underground de la talla de John Waters¹¹.

Unos de los productores de *El hombre elefante*¹² contacta con él para ofrecerle la dirección, no obstante necesitaban la aprobación del principal financiador de la obra, Mel Brooks¹³. A pesar de que David Lynch piensa que éste le rechazará, Mel Brooks se muestra entusiasmado con él¹⁴. El filme, rodado en un blanco y negro expresionista, con uso de claro oscuros, protagonismos de las sombras y fuertes contrastes de las luces. Consigue ocho nominaciones al Oscar, aunque no gana ninguno, pero sitúa a David Lynch en un puesto preferente entre los directores noveles.

Dino De Laurentiis¹⁵ compra los derechos de la novela de Frank Herbert, *Dune*. A través de su hija, Raffaella De Laurentiis, contrata a David Lynch para dirigirla. David Lynch, después de rechazar grabar la tercera parte de *Star Wars*, acepta a cambio de que le produzca una segunda película en la que tendrá libertad creativa. La película, una space opera, se convierte en un fracaso en taquilla y crítica.

Fiel al acuerdo que había firmado con David Lynch, De Laurentiis le produce su siguiente película, en 1986, *Terciopelo azul*. Convirtiéndose en uno de sus mejores trabajos, siendo nominado al Oscar a mejor

¹⁷**Barry Gilford** (1946). Escritor y guionista estadounidense, caracterizado por situar sus novelas en lugares de la América profunda y por el estilo de la generación Beat. Autor de *Perdita Durango* o *Corazón Salvaje*.

¹⁸***Fire, walk with me (Fuego, camina conmigo)*** EE.UU., 1992. Duración: 129 min. Director: David Lynch. Guión: David Lynch, Robert Engels. Música: Angelo Badalamenti. Fotografía: Ron Garcia. Productor: Twin Peaks Production, New Line Cinema. Género: drama, thriller. Formato: son. color

¹⁹***Lost highway (Carretera perdida)***, EE.UU., 1997. Duración: 130 min. Director: David Lynch. Guión: David Lynch, Barry Gifford. Música: Angelo Badalamenti. Fotografía: Peter Deming. Dirección artística: Patrick Norris. Montaje: Mary Sweeney. Productor: Deepak Nayar, Tom Stemberg, Mary Sweeney. Género: thriller, cine negro, drama. Formato: son. color.

²⁰***The Straight Story (Una historia verdadera)***, EE.UU., 1999. Duración: 111 min. Director: David Lynch. Guión: John Roach, Mary Sweeney. Música: Angelo Badalamenti. Fotografía: Freddie Francis. Dirección artística: Jack Fisk. Montaje: Mary Sweeney. Productor: Walt Disney Production, John Roach. Género: drama, road movie. Formato: son. color.

²¹***Mulholland Drive***, EE.UU., Francia, 2001. Duración: 147 min. Director: David Lynch. Guión: David Lynch. Música: Angelo Badalamenti. Fotografía: Peter Deming. Productor: Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Production. Género: drama, thriller, romance. Formato: son. color.

²²***Inland Empire***, EE.UU., Francia, Polonia, 2006. Duración: 176 min. Director: David Lynch. Guión: David Lynch. Música: David Lynch. Fotografía: David Lynch, Odd Geir Sæther. Productor: Studio Canal, Camerimage, Asymmetrical Productions. Género: intriga, surrealismo. Formato: son. color.

director. En esta película comienza su relación con uno de sus colaboradores más cercanos y que le ha acompañado en el resto de su carrera, Angelo Badalamenti.

Tras leer el libro *Corazón Salvaje*¹⁶, Barry Gilford¹⁷, queda fascinado de la novela por lo que decide escribir un guión que acabará dirigiendo él mismo. *Corazón salvaje*, comienza a rodarse en 1989 y termina poco antes del inicio del festival de Cannes del año siguiente, en el cual gana la Palma de Oro del festival.

David Lynch conoce a Mark Frost, creador de *Canción triste de Hill Street*, al escribir junto a él una serie sobre Marilyn Monroe basada en el libro *The Goddess*. El proyecto televisivo no salió adelante, en cambio, sí consiguieron crear una de las series más relevantes de los noventa. Con ella comenzó el auge de las tramas seriadas en televisión y que hizo famosa la pregunta: ¿Quién mató a Laura Palmer?, *Twin Peaks*. La serie fue un éxito de audiencia, pero las presiones de la cadena por desvelar al asesino y los cambios en la programación, hicieron que la calidad descendiera a la vez que los espectadores. Debido a esto, se canceló su emisión en 1991 con un capítulo final surrealista y terrorífico dirigido por David Lynch. Tras finalizarla, realiza una secuela filmica, *Fuego, camina conmigo*¹⁸, una de las películas más criticadas del director.

Fracasa con varios proyectos para televisión y acaba dedicándose a grabar anuncios publicitarios para ganarse la vida. Desde sus años de estudiante diseña muebles llegando a exponer en 1997 en el Salone del Mobile, en Milán.

Después de unos años alejado del cine, vuelve con *Carretera perdida*¹⁹, una película en la que el director difumina el esquema narrativo y crea una obra multigénero que abarca desde el misterio al horror pasando por el thriller.

Tras esta película con un estilo muy marcado, sorprende con una nueva historia muy estructurada narrativamente, producida por Disney, *Una historia verdadera*²⁰. Este es el único trabajo en el que el director no participa en la escritura del guión. La obra consigue una nominación al Oscar a mejor actor.

Dirige un capítulo piloto para una serie de televisión llamada *Mulholland Drive*²¹, pero tras aplazar su emisión, la cadena no la emite, con lo que, mediante escenas adicionales que tenía de más, alarga el capítulo y crea un largometraje, muy aplaudido por la crítica y con la que consiguió el premio a mejor director en el festival de Cannes en mayo del 2000.

Tras ésta, David Lynch graba *Inland Empire*²² durante tres años. Estrenada en 2006 en el festival de Venecia, es una película completamente surrealista en la que la narración de nuevo queda subrogada a la imagen y queda completamente difuminada.

Desde la grabación de *Inland Empire* se aleja del cine dedicándose a dar conferencias y pintar, graba algún que otro episodio para series de televisión y finalmente, pasados más de veinticinco años de la finalización de su serie más famosa, retoma junto a Mark Frost la tercera temporada de *Twin Peaks*, que se entrena en 2017, esta vez controlada completamente por él, dirigiendo los dieciocho capítulos, de esta película fraccionada.

²³ **Ficha técnica:**

ERASERHEAD (Cabeza borradora), EE.UU., 1977. Duración: 90 min. Director: David Lynch. Guion: David Lynch. Fotografía: Frederick Elmes. Música: Alan Splet, Productor: David Lynch/ American Film Institute. Género: Surrealista. Formato: B/N. Argumento: El joven y tímido Henry vive en una ciudad industrializada de la que intenta escapar a través de su imaginación. Tras conocer que su novia Mary ha dado a luz, ella, Henry y su bebé prematuro se instalan en el apartamento de él. Un teatro tras el radiador se convierte en el lugar al que fugar su imaginación cuando no soporta la situación de su mundo. Debido al agobio que siente Mary, ésta abandona a Henry y al bebé en el apartamento de él. Poco después de que ella se vaya, Henry descubre que su hijo se encuentra enfermo. A partir de ese momento Henry vive una serie de experiencias, fantaseando con un encuentro sexual con su vecina de enfrente así como en el escenario junto con la Chica del Radiador. Finalmente, Henry también agobiado por la extraña criatura, le clava unas tijeras en el cuerpo provocando la locura del bebé y finalizando con su encuentro con la Chica del Radiador en un espacio luminoso.

CABEZA BORRADORA¹⁹⁷⁷

Lugares a los que escapar

²⁴ *Six Men Getting Sick (Seis hombres enfermándose)*, EE.UU., 1966. Duración: 4 min. Director: David Lynch. Guión: David Lynch. Música: David Lynch. Productor: David Lynch. Género: experimental, animación. Formato: animación a color proyectada sobre una escultura de piedra rectangular

²⁵ *The Alphabet (El alfabeto)*, EE.UU., 1968. Duración: 4 min. Director: David Lynch. Guión: David Lynch. Fotografía: David Lynch. Música: David Lynch. Productor: David Lynch, H. Barton Wasserman. Género: terror, animación. Formato: son. color.

²⁶ *The Grandmother (La abuela)*, EE.UU., 1970. Duración: 34 min. Director: David Lynch. Guión: David Lynch. Fotografía: David Lynch. Música: Tractor. Productor: David Lynch, American Film Institute. Género: terror, animación, drama. Formato: son. color.

²⁷LIM, Dennis, *David Lynch. El hombre de otro lugar*; Ed. Alpha Decay, Barcelona, 1ª edición (2017), pág. 68

²⁸ Dennis Lim (1973). Periodista y realizador de programas de cine. En la actualidad, es el director de programación de la Film Society del Lincoln Center.

²⁹LIM, Dennis, *David Lynch. El hombre de otro lugar*; Ed. Alpha Decay, Barcelona, 1ª edición (2017), pág. 68

La primera película²³ de David Lynch surge tras realizar una serie de cortos, *Six Men Getting Sick*²⁴ (1967), *The Alphabet*²⁵ (1968) y *The Grandmother*²⁶ (1970), ganando este último varios premios en festivales de cine americano. En 1970 ingresa en el American Film Institute (AFI) en segundo curso como becario. Allí David Lynch propone el proyecto de *Cabeza Borradora* que el Instituto decide concederle. Dado que la situación económica del AFI no era muy buena, le otorgan esa beca pensando que se trataría de un cortometraje de una duración de unos veinte minutos, acabando el rodaje en apenas unas semanas.

El AFI, que se encontraba situado en Beverly Hills, cedió a David Lynch unos antiguos establos para que le sirvieran de plató de grabación, pero debido a que este lugar era usado por el ayuntamiento de Los Angeles, tenían que grabar por la noche. El rodaje comenzó el 29 de mayo de 1972 con la escena en la que Henry va a cenar a casa de su novia²⁷. La duración del rodaje se extendió tanto en el tiempo debido a que el propio David Lynch construía todos los escenarios. En casi todas las escenas se ven objetos o platos que fueron realizados por él. La película cuenta con este aspecto artesanal en el que David Lynch se encuentra tan cómodo, además de otorgarle un control total sobre el filme. Para David Lynch, como indica Dennis Lim²⁸, “el cine es por encima de todo un ejercicio de creación de mundos”²⁹ y esto lo lleva hasta las últimas consecuencias. Este aspecto del rodaje, sumado a los horarios que disponían para la grabación hizo que la duración del rodaje de *Cabeza Borradora* se extendiera más de lo que el AFI había supuesto. En primavera de 1973 el dinero de la beca del AFI se les acabó y el rodaje de la película se suspendió, alargando esta pausa durante más de un año. Después de reunir algún dinero, reanudan el rodaje en mayo de 1974, en las dependencias del AFI, quienes les dan permiso para continuar trabajando allí y usar el equipo que les prestaron. Al separarse de Peggy ese mismo año, David Lynch comienza a quedarse por las noches en el plató, convirtiéndose la habitación de Henry en la del propio David Lynch. Tras un tiempo, el AFI decidió no seguir prestándoles las instalaciones en las que rodaban la película. Esto provocó que las escenas que les quedaban por rodar las realizarán en exteriores y a través de animaciones las cuales David Lynch elaboró en la casa de Frederick Elmes, el director de fotografía de la película.

Reperto. Durante *Cabeza Borradora*, David Lynch trabaja con Frederick Elmes, que se encarga de la fotografía de esta película y con quien contará para otras películas como *Terciopelo Azul* y *Corazón Salvaje*. El actor que interpreta al joven Henry es Jack Nance, forjándose una relación con David Lynch que lo llevará a participar en la mayoría de las películas de éste. El resto del reparto de actores de la película son Charlotte Stewart como Mary, Judith Anna Roberts que es la vecina de Henry, y Jeanne Bates y Allen Joseph que interpretan a los padres de Mary. Dos de los personajes más misteriosos del filme, como son la Chica del Radiador y el Hombre del Planeta, son interpretados por Laurel Near y su amigo Jack Fisk.

³⁰Haciendo referencia a la película de 1940, *Historia de Filadelfia* de George Cukor y protagonizada por Katharine Hepburn, Cary Grant y James Stewart.

THE PHILADELPHIA STORY (*Historias de Filadelfia*), Director: George Cukor, Guion: Donald Ogden Stewart, Waldo Salt, Año: 1940, Duración: 112 min., Fotografía: Joseph Ruttenberg, Formato: B/N, Música: Franz Waxman, Productor: Metro-Goldwyn-Mayer, Joseph L. Mankiewicz, Género: Comedia romántica.

³¹HISPANO, Andrés, *David Lynch: claroscuro americano*; Ed. Glénat, Barcelona, 1998, pág. 45



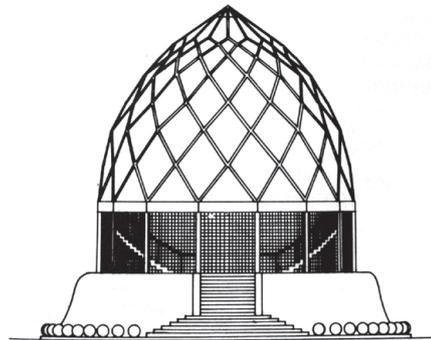
2. Fotograma de *Cabeza borradora*. El tímido Henry con su característico peinado.

El rodaje de *Cabeza Borradora* tuvo una duración total de cuatro años. El resultado de todos esos años de experimentación y de creación manual del mundo ficticio de *Cabeza Borradora*, es una película que aunque ha sido calificada de surrealista, está más cerca de la abstracción. Se trata de un retrato de las sensaciones que en él causaron los años que pasó en Filadelfia, de cómo sintió esa ciudad, creando, según sus propias palabras, “la verdadera *Historia de Filadelfia*”³⁰. David Lynch genera una atmósfera casi asfixiante. A esto contribuyen los efectos sonoros que, como no podía ser de otra forma, fueron creados de forma experimental entre él y Alan Splet, bien modificando audios de biblioteca sonoras o creándolos desde cero. El zumbido eléctrico que recorre toda la película, consiguiendo sonorizar el silencio, nos traslada al interior de la cabeza de Henry y nos lleva a ese mundo industrializado. La imagen y el sonido produciendo una película de texturas en la que adquieren gran importancia³¹.

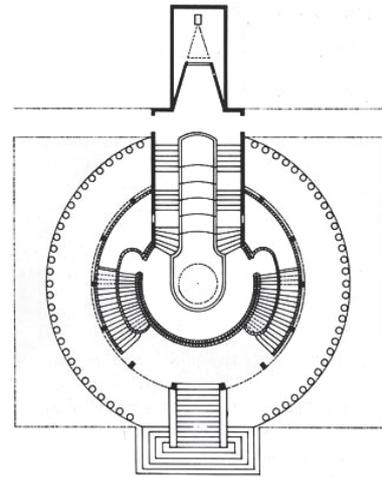
Debido a la insistencia de Mary Fisk, David Lynch decide presentar *Cabeza Borradora* al festival Filmex (Los Angeles Internacional Film Exposition) en marzo de 1977. Presentó al festival la versión original de la película, la cual, tras la opiniones de público y crítica, editó, perdiendo el material que corto, haciendo imposible que podamos volver a ver la versión original de *Cabeza Borradora*.

Aunque la razón de que la película fuese en blanco y negro es que ese tipo de celuloide en aquella época fuese más barato, David Lynch exprime las posibilidades que le proporcionaba con respecto al juego de luces y sombras. El filme tiene un carácter expresionista, con una gran subjetividad. El expresionismo en el cine se basó, al igual que en las demás artes, en mostrar los sentimientos. Como se observa en *Cabeza borradora*, esto se conseguía con la exageración de los personajes, no solo en su forma de actuar, si no también deformándoles mediante maquillaje. Asimismo, el empleo de un claro oscuro en la iluminación es característico de este movimiento, mediante un aumento del contraste

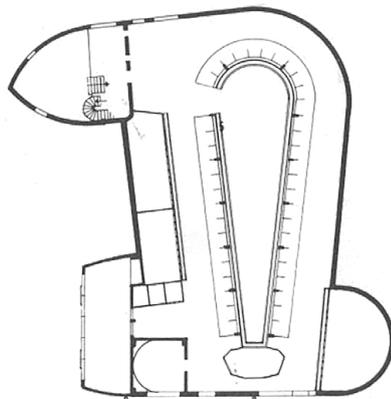
DER GOTISCHE DOM IST DAS
PRALUDIUM DER GLASARCHITEKTUR



3. Alzado Pabellón de Vidrio de Bruno Taut, 1914.



4. Planta Pabellón de Vidrio de Bruno Taut, 1914.



5. Planta de la granja Garkau de Hugo Häring. Emplea las formas del edificio de forma expresiva a través de una geometría orgánica y con el juego de las cubiertas.



6. Perspectiva para el concurso de la Friedrichstrasse de 1921. Mies van der Rohe diseñó un edificio de oficinas con una envoltura completamente de vidrio.

³²FARIÑA, David Manuel, (julio 2018). Especial expresionismo alemán. Pasión por el cine, <http://cinefiliamagica.blogspot.com/2012/03/especial-expresionismo-aleman.html> (10/07/2018)

³³Paul Scheerbart (1863-1915) Novelista alemán, autor de libros de fantasía y ciencia ficción que influyó con sus libros a los expresionistas y a los seguidores del movimiento Dadá. Su libro *Arquitectura de cristal*, con su alegato por la arquitectura de vidrio y transparente frente a la de ladrillo y opaca, influyó a los arquitectos expresionistas.

³⁴FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 4ª edición (2014), pág. 118

entre de las zonas de luz y las que se encuentran en penumbras. David Lynch coge estas formas y las desarrolla en *Cabeza borradora*. Las sombras, en el cine expresionista, son utilizadas como un elemento que anuncia algún tipo de acontecimiento³². David Lynch, a lo largo de su carrera, usa el opuesto, es decir, la luz. Ya esté destellando o nos vele por completo, anuncia algún suceso extraño.

La luz es precisamente a la que evocaban los arquitectos que se sumaron a esta vanguardia. Paul Scheerbart³³ hablaba en *La arquitectura de cristal* de la necesidad de una arquitectura de cristal que dejara entrar la luz, no solo por las ventanas, sino por todas las paredes³⁴. Este planteamiento se desarrolló arquitectónicamente en el Pabellón de vidrio de Bruno Taut que construyó para la Exposición del Deutsche Werkbund en 1914. El Pabellón, de planta circular, contaba con una bóveda facetada de vidrio a través de la cual la luz entraba en su interior. Las paredes del pabellón, de bloques de vidrio, permitían también la iluminación interior del edificio. Desde la planta superior podía verse la inferior a través de un hueco redondo. En esa primera planta existía una pequeña piscina realizada con cristal violeta. Desde aquí, el agua descendía hasta la planta baja formando una cascada, con siete niveles. En la planta baja colocó una pantalla sobre la que se proyectaban imágenes mediante un caleidoscopio mecánico. El empleo de nuevos materiales, como el hormigón armado no es exclusivo de este movimiento, pero sí lo es la forma en como la emplean. Mediante la plasticidad, buscaban la expresividad de los edificios mediante sus formas curvas. Ejemplos de estas formas orgánicas son el observatorio de la torre de Einstein de Erich Madelson o la granja agrícola en Garkau de Hugo Häring. En 1921, en el concurso para las oficinas de la Friedrichstrasse, Mies van Der



7. Fotografía de Filadelfia durante los años en los que David Lynch estuvo estudiando allí.



8. Fotografía de Filadelfia. Gran cantidad de edificios se encontraban abandonados y en mal estado.

Rohe presentó un edificio construido enteramente de vidrio³⁵. Con la llegada de la arquitectura moderna, encabezada por Le Corbusier, de formas puras, el expresionismo con sus organicismo cedió frente a la ortogonalidad de las propuestas del Movimiento Moderno. A pesar de las pocas obras, las reflexiones expresionistas sobre el vidrio, la luz y las formas orgánicas marcó las obras posteriores.

En *Cabeza borradora*, la arquitectura que vemos no se acerca al expresionismo, sino que es más bien todo lo contrario. Los edificios son rectos, oscuros, sin apenas vanos, y los que aparecen, no podrían considerarse una potente fuente de luz.

David Lynch nos cuenta su experiencia de Filadelfia e intenta, a través de *Cabeza borradora*, hacer que el espectador sienta de alguna forma la misma inquietud. La ciudad durante su estancia, entre 1965 y 1970, se encontraba en decadencia con conflictos sociales, como el paro o tensiones raciales. Filadelfia estaba sufriendo una gentrificación, la población empezaba a abandonar el centro para irse a vivir a las áreas periféricas. Otra de las razones que podrían haber ocasionado esta desatención del núcleo urbano sería la creación de comercios suburbanos. Sea como fuera, provocó que hubiese gran cantidad de solares vacíos en el centro

³⁵ FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 4ª edición (2014), pág. 124

³⁶ (Junio 2018). Ecosistema Urbano. *Proyecto Urban Voids – Philadelphia (EEUU)*. <http://ecosistemaurbano.org/ecosistema-urbano/proyecto-urban-voids-philadelphia-eeuu/>

³⁷ LIM, Dennis, *David Lynch. El hombre de otro lugar*; Ed. Alpha Decay, Barcelona, 1ª edición (2017), pág. 46

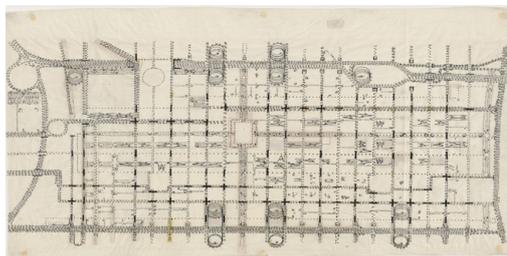
³⁸ FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 4ª edición (2014), pág. 249

³⁹ **Denise Scott Brown** (1931). Arquitecta y urbanista, coautora del libro *Aprendiendo de Las Vegas* y *Aprendiendo de Levittown*. Junto a Robert Venturi han diseñado diferentes obras como Vanna Venturi House o la casa-estudio Coxe-Hayden. Profesora de arquitectura y urbanismo en distintas universidades americanas, Pensilvania, UCLA, Harvard o Yale, ha sido la directora de diferentes planes urbanísticos en Estados Unidos.

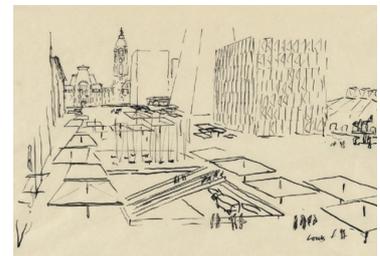
South Street. La existencia de un proyecto para construir una autopista en Filadelfia pasaba por demoler la South Street, la cual había sido calificada como disfuncional y decadente. En 1968 Denise Scott Brown propuso a la comisión ciudadana revitalizar la zona comercial generando una versión peatonal de la Strip de Las Vegas, distribuyendo una serie de nodos con funciones públicas. Además, insistió en una reforma de las fachadas para enfatizar la arquitectura vernácula de la zona.



9. Fotografía de Filadelfia.



10. Estudio sobre el movimiento del tráfico en Filadelfia. Plano realizado por Louis Kahn en 1952.



11. Perspectiva para el estudio del centro de Filadelfia, de Louis Kahn. Año desconocido.



12. Perspectiva del centro de Filadelfia. Dibujo de Louis Kahn en 1957.



13. Centro de Filadelfia. Dibujo de Louis Kahn en 1956.

de la ciudad³⁶. El primer lugar donde vivió David Lynch es reflejo de este estado de esta población. El edificio se encontraba en un estado decadente y debía de ser demolido, faltando algunas ventanas³⁷.

Debido al auge industrial que sufrió la ciudad en el siglo XIX, se ubicaban varias fábricas dentro de la urbe. La planificación urbana, durante los cinco años de estancia de Lynch, seguía manteniendo, y mantiene hoy en día, el diseño geométrico de su fundación. Una estructura de calles ortogonales formando parcelas regulares. El problema que sufría la ciudad desde principios del siglo XX, no pasó desapercibido a arquitectos como Louis Kahn. Entre 1939 y 1948 realizó un estudio, llamado 'ciudad racional', en el que proyectaba una Ville Radieuse en el centro de Filadelfia. Casi una década después de este trabajo, en 1956, Louis Kahn dibujó un plano para el centro de Filadelfia en el que defiende la necesaria distinción entre la arquitectura viaducto y el edificio de escala humana. Desarrollaba una propuesta racional con una reorganización del tráfico de la ciudad, distinguía entre vías rápidas designadas como ríos y las calles lentas entendidas como canales. Pese a todo, Louis Kahn no supo dar con un intercambio eficaz entre la escala humana y la del coche³⁸.

Otra propuesta para la preservación del centro de Filadelfia fue a cargo de Denise Scott Brown³⁹ en 1968. La arquitecta puso en valor los edificios de ladrillo, las

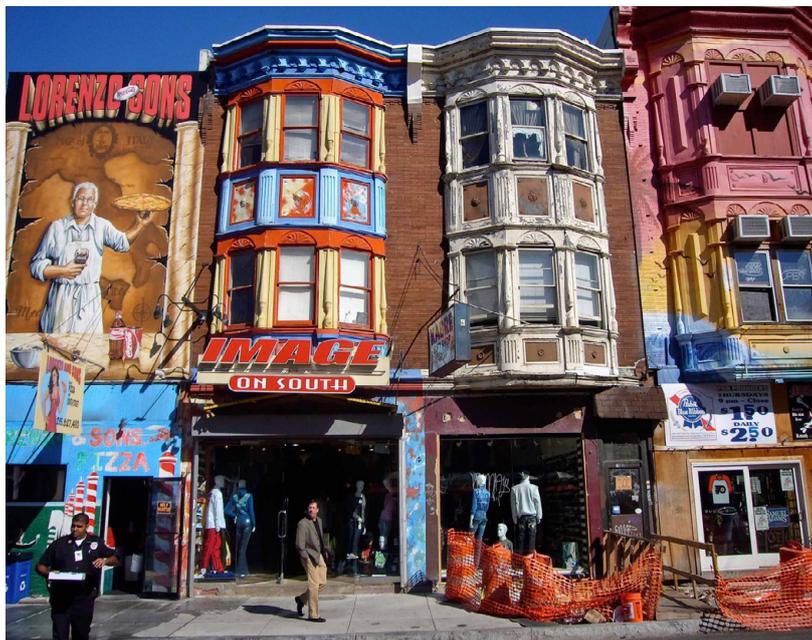
⁴⁰COMBERG, Ella, (junio 2018). Plataforma Arquitectura. *Una mirada al constantemente olvidado trabajo de Denise Scott Brown*. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/895914/una-mirada-al-constantemente-olvidado-trabajo-de-denise-scott-brown>

⁴¹*Freaks (La parada de los monstruos)*. Director: Tod Browning, Guion: Willis Goldbeck, Leon Gordon, Edgar Allan Woolf, Al Boasberg, Año: 1932, Duración: 64 min., Fotografía: Merritt Gerstad, Formato: B/N, Productor: Tod Browning, Metro Goldwyn Mayer, Género: Drama.

Argumento: En un circo lleno de seres deformes, tullidos y personas con diversas amputaciones, Hans, uno de los enanos, hereda una fortuna. A partir de ese momento, Cleopatra, una bella trapezista, intentará seducirlo para hacerse con su dinero. Para lograr su objetivo, traza un plan contando con la complicidad de Hércules, el forzudo del circo.

⁴²Luis Buñuel (1900-1983). Director de cine, conocido por sus obras sobrecargadas y surrealistas. Gran parte de su obra fue realizada en México y Francia debido a los problemas con el régimen franquista. Dirigió obras como *Un perro andaluz*, junto a Salvador Dalí, *Viridiana* o *El ángel exterminador*.

⁴³*Rolling Stone*, nº 6, septiembre 1990



14. Estado actual de la South Street en Filadelfia. La calle conserva la arquitectura con las bow windows en fachada y con decoraciones en ellas que recuerdan a los edificios de Camden Town en Londres.

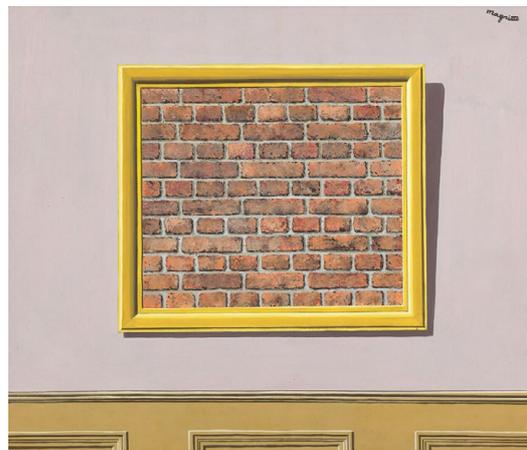
escuelas y las fachadas de tiendas del área en el sur de Filadelfia⁴⁰. A diferencia con el estudio de Louis Kahn, la propuesta de Denise Scott Brown si llegó a realizarse. A pesar de esto, Filadelfia resultaba un lugar bastante decadente y oscuro, que resultó impactante a David Lynch durante los cinco años que estuvo allí.

Cabeza borradora está planteada como una experiencia, en ningún caso tiene una intención narrativa, lo que le da un aura surrealista. David Lynch siempre propone sus películas de este modo, con la idea de que el espectador así las viva. Ésta es la razón por la que siempre es reacio a dar explicaciones sobre algunas de sus obras, pues considera que podría llegar a influir en la percepción de quien se acerca a su obra, resultando menos impactante. En el caso de esta película, puede que se trate de una de las que más sensaciones causa en el espectador, tanto por la falta de lógica argumental como por las escenas que se suceden, los personajes exagerados, etc.

Desde un primer momento, con la aparición del Hombre del Planeta, un ser con lo que parecen quemaduras en todo su cuerpo y una expresión tenebrosa, o la Mujer del Radiador, quien posee unas deformaciones en ambos mofletes, podemos relacionarla con la película *Freak*⁴¹ de 1932 dirigida por Tod Browning. La exageración de los personajes nos recuerda también al cine de Federico Fellini o Luis Buñuel⁴². Pero si nos atenemos a lo que el propio David Lynch dice, que nunca ha sido un gran cinéfilo y que nunca ha visto ninguna película de Luis Buñuel⁴³, difícil de creer por otra parte, las referencias en las que debemos pensar vendrían más relacionadas por su formación como artista. *Cabeza borradora* recuerda por su estética y por la composición de sus escenas a su corto anterior *The grandmother*. La iluminación que emplea en el cortometraje es muy parecido al de la película, así como la composiciones de las escenas y los elementos que en él aparecen.



15. Fotograma de *Cabeza borradora*. Ventada del apartamento de Henry.



16. René Magritte *La sangría*, 1938

⁴⁴Man Ray (1890-1976).

Artista estadounidense de nombre real Emmanuel Radnitzky, que pasó la mayor parte de su vida en París. Fue un importante miembro del movimiento dadaísta y surrealista, realizando fotografía, pintura y cine.

⁴⁵HISPANO, Andrés, *David Lynch: claroscuro americano*; Ed. Glénat, Barcelona, 1998, pág. 63

Karl Freund (1890-1969). Fue un camarógrafo y director de fotografía austrohúngaro que comenzó a trabajar en Alemania junto a directores como Fritz Lang. En 1929 emigra a Estados Unidos donde trabajó, entre otros proyectos, como camarógrafo en *Drácula*, como director en *La momia* y como director de fotografía en *La buena tierra*.

⁴⁶GOMPERTZ, Will, *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*; Santillana Editoriales Generales, Madrid, 2013 (2ª edición), pág. 283

⁴⁷ Conferencia de Fernando Solana en el Museo Thyssen-Bornemisza, dentro del ciclo de conferencias "Cinco surrealistas en las colecciones Thyssen-Bornemisza". (mayo 2018) <https://youtu.be/FiQ-fkOaN10I>

A pesar de esa primera impresión de estar ante algo inclasificable e indescifrable, la película contiene un gran simbolismo. Esto lo observamos, por ejemplo, en la escena inicial. En ella una esfera rocosa, en la que suponemos que vive el Hombre del Planeta, es atravesada por la cabeza de Henry, que asciende y desciende. Finalmente éste abre la boca y sale de ella una especie de espermatozoide que cae a una charca. Esta forma de simbolismo, de metáforas visuales, acerca a esta obra a la abstracción. Sin embargo, como es común en la obra de David Lynch, su cine no se atañe a un género en particular, usando para este filme el surrealismo. Aunque usa unas formas abstractas, *Cabeza Borradora* no llega a ser su obra más abstracta, como si será *Terciopelo Azul*. Así pues, podemos decir que *Cabeza Borradora* es, o intenta ser, una película surrealista, aunque posee un pequeño hilo narrativo que queda difuminado por el protagonismo de las imágenes. En esta película podemos apreciar la influencia que tiene David Lynch de artistas como René Magritte o, su artista de cabecera, Francis Bacon. Las imágenes que toma prestadas de estos pintores no las traslada directamente para definir la estética de la película, más cerca a fotógrafos como Man Ray⁴⁴ o Karl Freund⁴⁵, al cine de Fritz Lang y al expresionismo alemán, o imita las composiciones de estos, sino que toma elementos que aparecen en los cuadros y los lleva al universo de *Cabeza Borradora* haciendo que cobren vida.

Uno de los pintores que primero nos viene a la cabeza al ver la película es el belga René Magritte. El artista surrealista, al igual que David Lynch en *Cabeza borradora*, intenta mostrarnos que la vida es una ilusión y que ninguna imagen es real⁴⁶. "Conecta directamente el mundo de ficción y el mundo real"⁴⁷. Con la misma naturalidad se producen las transiciones entre lo onírico y lo real en esta película, dándole una continuidad en lo narrativo ya se corresponda con un mundo o con el otro. René Magritte crea en sus cuadros una paradoja entre el cuadro y la ventana, asumiendo que el cuadro es un portal a otros mundos. En la película, la ventana del apartamento de Henry no da a la calle ni tan siquiera a un campo cercano, da a una pared de ladrillo abrumantemente cercano, que nos recuerda al cuadro *La sangría* de René Magritte. La ventana del apartamento de Henry crea una paradoja puesto que, a pesar de que no enmarca ninguna vista, David Lynch nos la muestra en varios planos y los personajes la miran en varios momentos de la película, como si fuesen la chica que observa el cuadro vacío de *La imagen perfecta*.

La obra de René Magritte posee una descontextualización de los personajes y situaciones que dibuja que podríamos relacionar con la película de David Lynch,

LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux.



Il y a des objets qui se passent de nom :



Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :



Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :



Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image :



Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :



Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :



Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :



Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente :



Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre :



Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images :



On voit également les images et les mots dans un tableau :



Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :



Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente :



17. *Les mots et les images*, en *Révolution surréaliste*, n° 12, 1929. "Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui".

dado que no nos sitúa en ninguna ciudad ni sabemos nada sobre los personajes. En *Les mots et les images*⁴⁸ de René Magritte, en una de sus frases, que acompaña con dibujos, René Magritte muestra un interés por lo que está oculto a la visión de un observador, todo objeto hace suponer que hay otros detrás de él. El pintor juega con esto en varios de sus cuadros como por ejemplo *La gran guerra* o *La bella cautiva*. David Lynch, por su parte, también juega con este concepto de suponer algo tras un objeto, principalmente con el radiador de la habitación de Henry. Así como René Magritte nos hace entender que lo que hay detrás de esos objetos puede que no sea lo mismo que se representa en el cuadro, como en *La bella cautiva*, David Lynch hace algo parecido con el radiador. Detrás de este elemento podríamos suponer lo que hay, la pared con un acabado determinado. Sin embargo, al situar una luz tras él y mostrarnos el espacio que surge en esa pequeña grieta, nos crea una contradicción. En la parte posterior del radiador no está la pared sino que éste oculta otro espacio, que nos sorprende, un escenario de un pequeño teatro.

David Lynch, además, emplea en la película elementos que aparecen en sus cuadros y los incorpora, como por ejemplo, la esfera rocosa de los primeros minutos del filme. Éste objeto nos podría recordar al cuadro *El castillo de los Pirineos* en el que una roca flotante, sobre la cual hay un castillo, ocupa el centro del cuadro. Esta roca pasa a convertirse en manos de David Lynch en una especie de meteoro o planeta. Esta esfera rocosa y la cabeza de Henry quedan fundidas, creando un juego de transparencias. Este mecanismo de fusión de los elementos de distinto material es característico en cuadros del pintor surrealista. La construcción del plano recuerda al cuadro *El hijo del hombre*. Pero éste no es el único elemento que toma directamente de los cuadros de René Magritte. Dentro de una pequeña caja que Henry encuentra en su

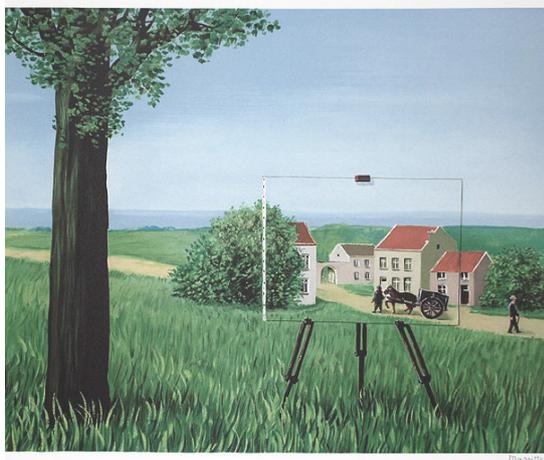
⁴⁸Publicado en *La Révolution surréaliste*, n° 12, 1929



18. René Magritte, *El hijo del hombre*, 1964.



19. René Magritte, *El castillo de los pirineos*, 1959.



20. René Magritte, *La bella cautiva*, 1931.



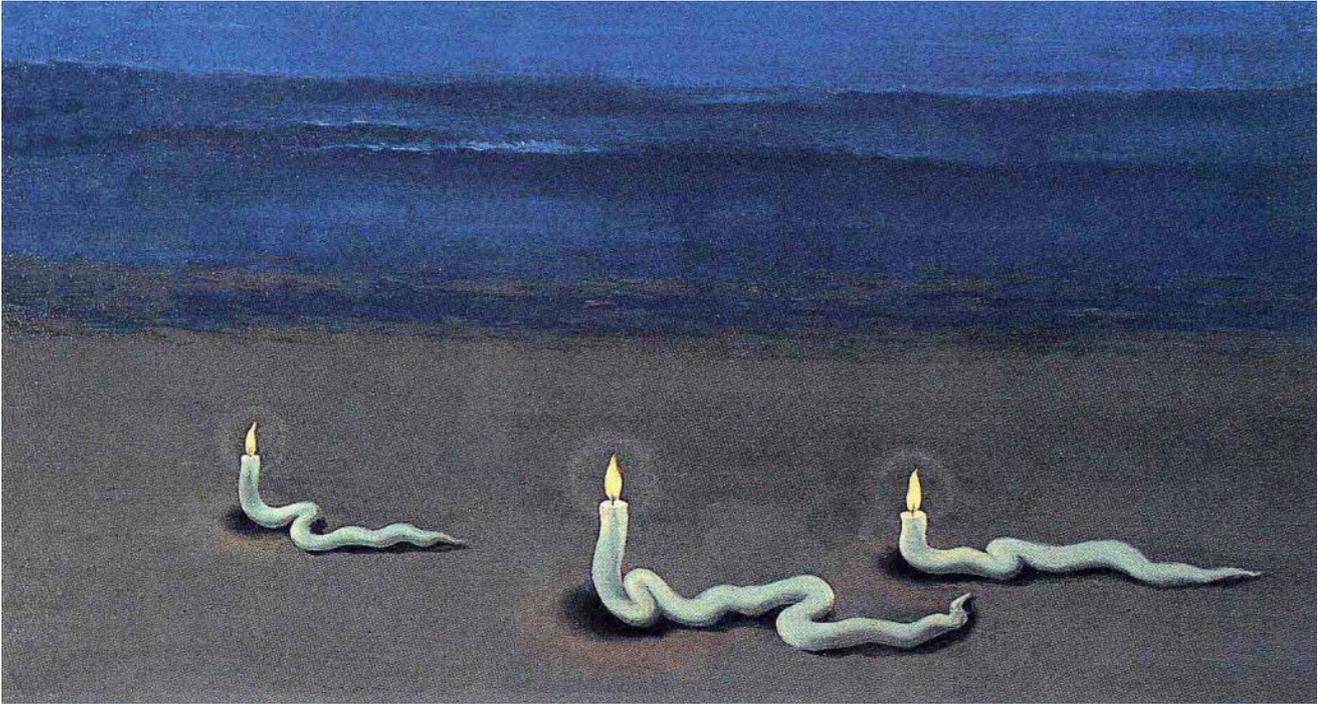
21. René Magritte, *La gran guerra*, 1964.

buzón se encuentra una especie de pequeña guindilla que coloca en una caja en la pared. Cuando vuelve a abrir este mueble, el objeto pasa a cobrar vida y la forma que David Lynch le da se asemeja a las velas que René Magritte dibuja en el cuadro *La meditación*. Las formas de este cuadro también guardan parecido con las formas piriformes de los supuestos espermatozoides.

⁴⁹Giorgio de Chirico (1888-1978). Pintor griego creador de la pintura metafísica. Fue tomado por los surrealistas como un referente para desarrollar su pintura, como fue el caso de Dalí o Magritte.

Al hablar de René Magritte, y al considerar a la película como surrealista, tendremos que visitar a otro artista. A uno de los referentes para los pintores de esta vanguardia, Giorgio de Chirico⁴⁹ y su arte metafísico.

La ciudad donde transcurre la historia la percibimos acompañando a Henry mientras camina por ella. Apenas tenemos más referencias del espacio donde sucede la acción que los planos durante los paseos. Durante estas secuencias Henry transita por descampados, vías de tren o zonas industriales. Nos muestran



22. René Magritte, *La meditación*, 1936



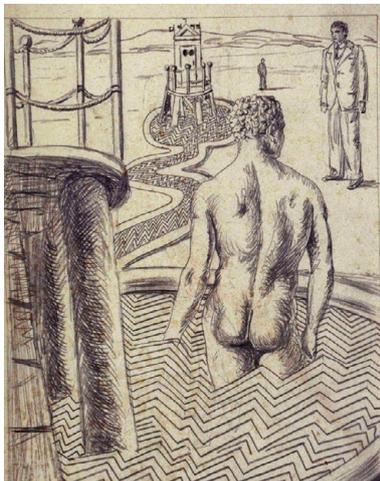
23. Fotograma de *Cabeza borradora*. Anómalo espermatozoide antes de que la Chica del Radiador lo pise.



24. Fotograma de *Cabeza borradora*. El extraño gusano empieza a moverse dentro de un armario. La iluminación del armario justo antes de abrirse como la interior resultan artificiales.



25. Fotograma de *Cabeza borradora*. Portal del edificio de Henry. Contrasta la decoración de este espacio con el edificio donde se encuentra, de aspecto fabril, y con la habitación de Henry.



26. Giorgio de Chirico, *Mitologías*, 1934.



27. Fotograma de *Orphée*, de Jean Cocteau, 1950.

una ciudad desierta, en la que el único que deambula por sus calles es él, Henry. Nos ayuda a entender el carácter industrial del lugar. Aunque el contexto podría recordarnos a los cuadros de Edward Hopper, la relación sería más apropiada con la obra del pintor griego. En la película, al igual que en la obra de Giorgio de Chirico, hay abundantes pruebas de existencia humana pero no hay nadie: el lugar está desierto, el aire está lleno de una melancolancólica amenaza y desasosiego⁵⁰.

Y es que, aunque en el filme la ciudad es industrial, los núcleos urbanos del pintor muestran la misma despoblación que en la localización de *Cabeza borradora*. También, la falta de naturalismo en los cuadros de Giorgio de Chirico lo acerca, ya no solo a la población donde vive Henry, sino también a su apartamento, en el que los pocos elementos vegetales que existen estarán secos. La forma en la que David Lynch usa el blanco y negro es parecida a las densas sombras de los cuadros de Giorgio de Chirico que engendran una espeluznante sensación acentuada por la completa ausencia de personas⁵¹.

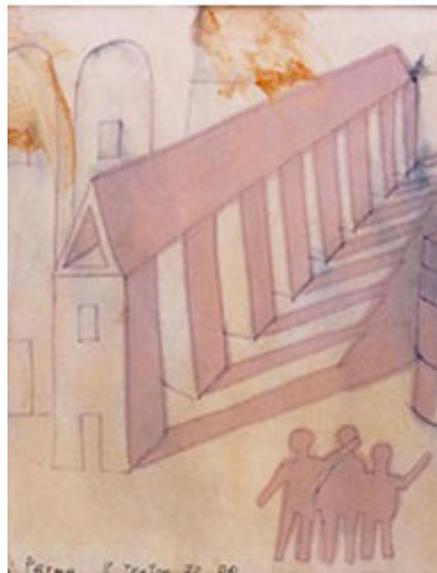
⁵⁰GOMPERTZ, Will, *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*; Santillana Editoriales Generales, Madrid, 2013 (2ª edición), pág. 284

⁵¹*Ibid*, pág. 284

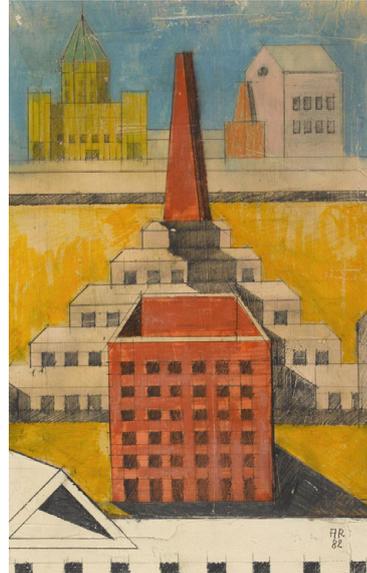
Como casi dato anecdótico, en el portal del edificio de apartamentos en donde reside Henry observamos en el suelo un patrón que será recurrente en la obra cinematográfica de David Lynch, pasando a ser un elemento icónico del director y de la serie *Twin Peaks*. Este patrón aparece en las litografías *Mitologías* (1934)



28. Giorgio de Chirico, *Plaza*, 1965.



29. Lámina concurso de Parma, Aldo Rossi.



30.

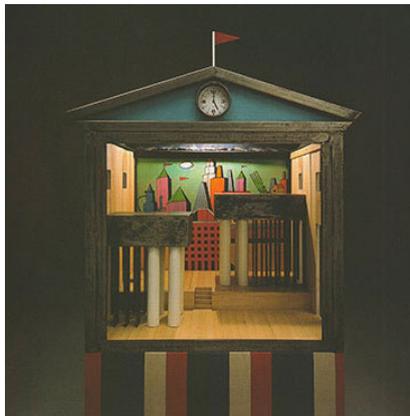
⁵² *Orphée (Orfeo)*, Francia, 1950. Duración: 112 min. Director: Jean Cocteau. Guión: Jean Cocteau. Fotografía: Nicolas Hayer. Música: Georges Auric. Productor: Films du Palais Royal, Andre Paulve Film. Género: drama, fantástico, romance. Formato: son. B/N.

⁵³ **Jean Cocteau** (1889-1963) Novelista, dramaturgo, cineasta y poeta francés, escribió obras para teatro como *Edipo Rey*, además de novelas, tales como *Le Grand Écart*. En cine rodó varias películas entre las que destaca *Orphée*. También se dedicó al ensayo y a la pintura.

⁵⁴ VV.AA., *El siglo de Giorgio de Chirico. Metafísica y arquitectura, exposición en el Institut Valencià d'ara Modern (IVAM)*, Ed. Skira, Milán, 2007, pág. 62 y 63

de Giorgio de Chirico como representación abstracta del agua, así como en la película *Orphée*⁵² de Jean Cocteau⁵³.

Giorgio de Chirico y sus cuadros metafísicos no solo influyeron en la generación posterior de surrealistas. También podemos observar su contribución en la arquitectura italiana. La obra de Giorgio de Chirico muestra un clasicismo, propio de la época griega, como él mismo mantenía en *Valori Plastici*⁵⁴. Aún manteniendo esta concepción clásica, en las pinturas de Giorgio de Chirico la arquitectura que se observa no se ajusta a este estilo. Los edificios son más bien abstracciones, se ven desnudos de la estructuras y las leyes clásicas.



31. Teatro científico, Aldo Rossi.



32. Cementerio de San Cataldo, Aldo Rossi.



33. Centro administrativo y comercial Fontivegge en Perugia, Aldo Rossi

⁵⁵Ibid, pág. 99

⁵⁶MONTANER, Josep Maria, *Arquitectura y crítica*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 3ª edición (2013), pág. 77

⁵⁷Ibid, pág. 77.

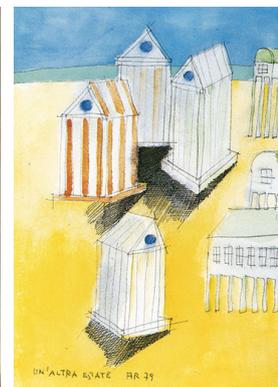
Pensamiento análogo. Mecanismo que posee la memoria planteado por Carl Gustav Jung y que Aldo Rossi defendía para llevar a cabo una arquitectura análoga. Carl Gustav Jung decía que, así como el pensamiento lógico es el expresado por palabras, el análogo o sensible, es una meditación sobre los materiales del pasado, es inexpressable con palabras. Aldo Rossi traslada esta idea a la arquitectura hablando de un proceso lógico-formal. Habla de un nuevo sentido de historia, no como cita sino como objetos de afecto de los que se sirve el proyecto. Es decir, la arquitectura usa la analogía para traer desde la memoria o la historia elementos que se aplican de forma no directa, evitando el romanticismo, originando una nueva arquitectura. Es la forma de crear asociaciones en el proyecto.



34. Giorgio de Chirico, *El eterno metafísico con mano di David*, 1968.



35. Giorgio de Chirico, *El soñador poético*, 1937.



36. Dibujos de la cabina de Elba, Aldo Rossi.

La iconicidad de la arquitectura de los cuadros de Giorgio de Chirico nos trae a la mente la obra de Aldo Rossi, así como la forma de éste de representarla. Los dibujos del arquitecto italiano mantienen un mismo lenguaje común con los lienzos de Giorgio de Chirico. Los colores que emplean así como las perspectivas forzadas. La relación en la representación es evidente en el concurso de Parma, de 1965, con la aparición de tres siluetas, dejando el resto vacío, acentuando el extrañamiento⁵⁵. En ella vemos una arquitectura abstracta, con una importante presencia de columnas, en este caso el propio edificio se fragmenta provocando el intercolumnio. En la propuesta arquitectónica para el concurso del cementerio de San Cataldo apreciamos, de nuevo, una arquitectura influenciada por las pinturas metafísicas de Giorgio de Chirico.

Que Aldo Rossi tome como referencia a un pintor va acorde con su pensamiento del valor artístico del proyecto arquitectónico⁵⁶, dándole importancia a la idea en arquitectura. La obra de Aldo Rossi parece recoger las ideas del pintor, de una arquitectura clásica pero reinterpretada mediante la abstracta. Aldo Rossi bebe de lo vernáculo, leyéndose en ella los elementos clásicos, como los frontones, las columnas, etc. Hablaba de una arquitectura autobiográfica, es decir, a través de la memoria surge la obra arquitectónica. Proponía el uso del mecanismo del pensamiento análogo⁵⁷, mediante el cual crear asociaciones. En sus obras se aleja de la ornamentación que, unido a las formas puras, nos da esa idea de abstracción.



37. Casa de Luis Barragán.



38.



39. Casa de Luis Barragán.



40. Institute Salk, Louis Kahn.

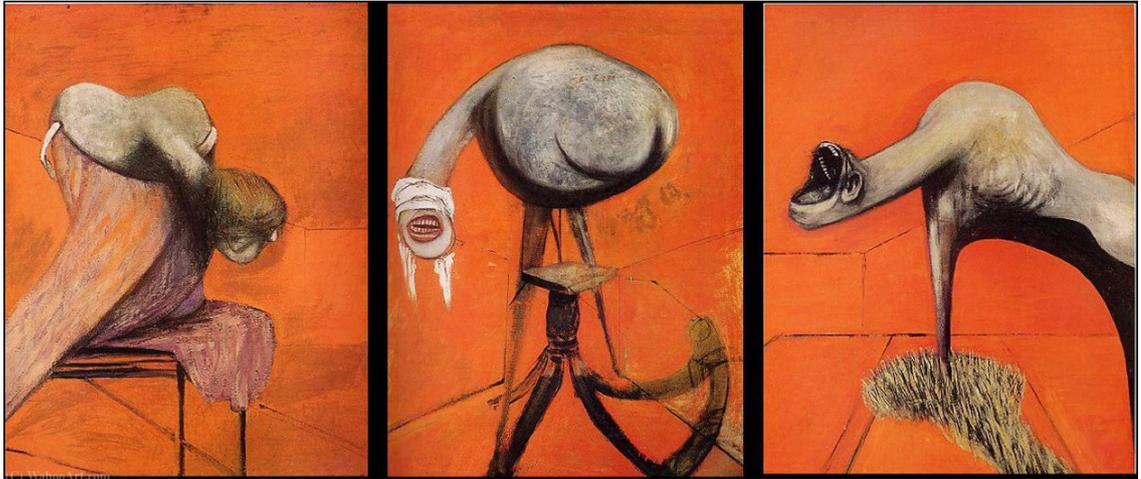
Otros arquitectos también se vieron influenciados por su arte, como fue Luis Barragán, quien comentó en una entrevista en 1976: “¿sabes, Elenita, quién me ha influido mucho? El Chirico. La magia que siempre busqué la encontré en él. Cuando vi sus cuadros, pensé: esto es lo que yo puedo llegar a realizar también en la arquitectura de paisajes”⁵⁸. Y es que, el juego de sombras que se observa en las obras de Luis Barragán, el manejo de la luz, le acerca al pintor. Pero no solo este mecanismo relacionan a ambos, además el minimalismo y austeridad de los cuadros de Giorgio de Chirico se asemeja a la arquitectura de Luis Barragán⁵⁹. La atemporalidad de los lienzos de Giorgio de Chirico, es similar al aislamiento abstracto de los patios de las casas de Luis Barragán. En la casa-estudio que se diseñó para él mismo en la ciudad de México en 1948 observamos esta reclusión. Una separación del lugar donde se ubica, al igual que el piso de Henry, que le abstrae del mundo apocalíptico que le rodea. Gracias a los colores con los que pintan los paramentos de los patios de la casa Barragán, a pesar de ser grandes muros, genera una sensación contraria del agobio que podríamos experimentar. La única salida de estos espacios es hacia el cielo, convirtiéndolos en una especie de recinto de meditación y reflexión. Esta misma abstracción del entorno la encontramos en las casas del arquitecto Alberto Campo-Baeza, sin el uso expresivo del color que lleva a cabo Luis Barragán, pintando los muros de blanco. Este tipo de expresión y de simbolismo de lo reflexivo lo podemos ver en los claustros de monasterios y catedrales. Aunque en un principio se considerarán espacios exteriores sin mucho protagonismo, más tarde se convertirían en la zona sobre la cual se organizarían los monasterios y conventos. El carácter deambulatorio de estos lugares, junto con el aislamiento del exterior, aportaban una idea de espacio para el rezo.

Junto con Louis Kahn, Luis Barragán diseñó la plaza del Jonas Salk Institute for Biological Studies en La Jolla, California, en 1965. El proyecto realizado en hormigón, está separado en dos edificios, uno en frente del otro, dejando en el centro un patio vacío. Luis Barragán desarrolla en esta plaza una arquitectura paisajista abstracta, una plaza dura. La comparativa de este proyecto con la obra de Giorgio de Chirico es evidente⁶⁰, en la forma en la que se busca una perspectiva hacia el horizonte y en como se emplea la arquitectura para enmarcar el paisaje. El

⁵⁸VV.AA., *El siglo de Giorgio de Chirico. Metafísica y arquitectura, exposición en el Institut Valencià d'ara Modern (IVAM)*, Ed. Skira, Milán, 2007, pág. 99

⁵⁹ *Ibid*, pág. 99

⁶⁰AMADO LORENZO, Antonio. (Junio 2018). *Kahn y Barragan. Convergencias en la plaza del Instituto Salk* [archivo PDF]. Recuperado de http://www.academia.edu/23167766/Kahn_y_Barragan_Convergencias_en_la_plaza_del_Instituto_Salk_Kahn_and_Barragan_Convergences_in_the_Salk_Institute_Plaza



41. Francis Bacon, *Tres estudios en base a una crucifixión*, 1965.



42. Fotograma de *Cabeza borradora*. El bebé de Mary y Henry antes de que caiga enfermo. Es como si el bebé fuera un producto industrial defectuoso.

pequeño arroyo de agua que parte en dos la plaza del Salk Institute, actúa como un plano espejo en que se refleja el conjunto del instituto, es el eje simétrico que nos dirige la vista hacia el horizonte hacia él que se extiende.

Además, ambos, Giorgio de Chirico y Luis Barragán, se fijan en lo vernáculo de su cultura. Así como Luis Barragán se nutre de la cultura popular mexicana, Giorgio de Chirico dibuja una arquitectura clásica, cercana a las proporciones y formas griegas. Pero tanto el arquitecto como el pintor, lo mezclan con los movimientos de vanguardia, llevándolo a otro nivel, gracias también al ejercicio de abstracción que ambos realizan.

A parte de estos dos pintores, Edward Hopper y Giorgio de Chirico, parece necesaria la comparativa con Francis Bacon. El propio David Lynch ha declarado su admiración por él, refiriéndose a él como el número uno de los pintores⁶¹. Aunque hablaremos más de esta relación en el siguiente capítulo sobre *Terciopelo azul*, es interesante apuntar, como menciona Dennis Lim, que en ambos observamos la materialidad y maleabilidad del cuerpo humano⁶². Esto se aprecia en el *Hombre del planeta* y la *Chica del radiador*. Asimismo, es de destacar que el aspecto y la forma del bebé de Mary y Henry es similar a la figura de los tres cuadros *Tres estudios en base de una crucifixión*.

⁶¹LIM, Dennis, *David Lynch. El hombre de otro lugar*; Ed. Alpha Decay, Barcelona, 1ª edición (2017), pág. 58

⁶²*Ibid*, pág. 58



43. Fotograma de *Cabeza borradora*. Henry recorriendo la ciudad en la que vive durante los primeros minutos del filme.



44. Fotograma de *Cabeza borradora*. Henry intenta pasar a través de los montículos de tierra.



45. Fotograma de *Cabeza borradora*. La arquitectura industrial y en decadencia de la ciudad ocupa todo el fotograma durante su recorrido aumentando la sensación de agobio.



46. Fotograma de *Cabeza borradora*. Tubos y tierra ocupan la mayor parte de la ciudad.

La narrativa pasa a segundo plano destacando las imágenes y las escenas surrealistas. La historia, a pesar de esto, posee una linealidad, a veces interrumpida por momentos oníricos. Existen por tanto dos tiempos: el del “mundo real” y el que surge en el “mundo onírico”. Estos se funden e intercalan de tal forma que parecen el mismo, simulando haber uno solo que transcurre de forma lineal. La confusión que provoca la película puede venir dada por esta escasa diferenciación entre el espacio onírico y el real. Esta ambigüedad desaparece en las escenas que ocurren dentro del radiador. Gracias al zoom hacia la luz que se irradia de dentro de éste, que nos ayuda a ubicarnos.

La forma en la que compone las escenas es un intento de generar una inquietud al espectador parecida a la que siente Henry en ese mundo. Esta búsqueda de trasladar percepciones la encontramos en la arquitectura proyectada por el suizo Peter Zumthor. En su conferencia de 2003 en el castillo de Wendlinghausen (Alemania), titulada *Atmósferas*, explica su proceso creativo, que se acerca mucho al de David Lynch. Estas atmósferas en arquitectura se tratan de las mismas sensación de las que habla David Lynch. Las palabras con las que Zumthor describe el entorno de sus proyectos se parece a como lo hace David Lynch, basándose ambos en sentimientos y sensaciones. Ambos buscan llevar esas experiencias que han tenido, uno a los espectadores, el otro a los usuarios, mediante sus obras. Tal y como explica el propio Zumthor sus “respuestas arquitectónicas son sumamente personales, altamente sensibles” siendo estas, “probablemente producto de sensibilidades propias”⁶³.

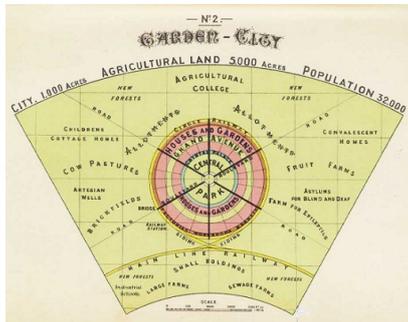
Acompañando a Henry en sus paseos, descubrimos las calles del lugar donde vive, un lugar salido de las urbes de Mario Sironi. Lo que nos muestra durante esas secuencias es una ciudad post-industrial, casi de post-guerra con zonas desiertas, abandonadas, descampados con montículos como si hubieran sido bombardeados. La arquitectura que vemos es de carácter fabril, antiguas naves de ladrillo o depósitos con tuberías oxidadas. Es como si las ciudades industriales planteadas a principios de siglo hubieran sufrido una decadencia, en las que la máquina, hubiera quedado por encima de las personas. Así como en *Terciopelo azul* David Lynch retrata una ciudad americana ideal vista desde la perspectiva de dos décadas, la de los años cincuenta y los años ochenta, en *Cabeza borradora*, la ciudad es una distopía de la ciudad americana industrializada, contaminada, en la que la no se ve más personas caminando por ella que a Henry. Como si

⁶³ZUMTHOR, Peter, *Atmósferas*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006, Pág. 21

⁶⁴**Tony Garnier** (1869-1948) Arquitecto francés interesado en el urbanismo, formado en la École des Beaux-Arts, llevando a cabo su profesión en Lyon. En 1904 escribió sobre su proyecto de la **Cité Industrielle**. Este sistema de ciudad tenía, tal y como él pensaba, una base industrial. Asimismo, este sistema urbano tenía detrás una ideología socialista, es decir, no existiría propiedad privada ni iglesias ni comisaría. Definió la tipología de las edificaciones que se construirían, teniendo especial atención en la luz, la ventilación y los espacios verde.

⁶⁵**Ciudad Jardín** o “Rursiville” fue descrita por Ebenezer Howard en su libro *Tomorrow: A peaceful path to real reform* de 1898. Esta ciudad se organizaba de forma concéntrica, rodeada por un ferrocarril destinada al tránsito de materiales o productos. La población de este modelo estaría fijada de ante mano, así como su crecimiento. La urbe sería autosuficiente debido a que estaría circundada por huertos. Este esquema se llevó a cabo por primera vez en 1903 en Letchworth, Hertfordshire.

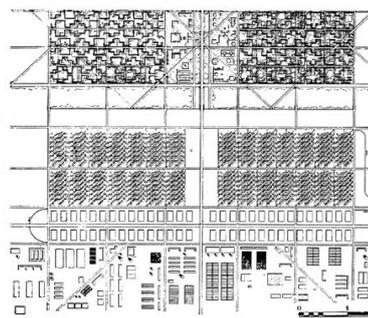
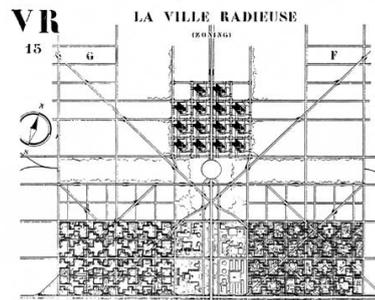
⁶⁶**Villa Radiuse**. Propuesta urbanística de Le Corbusier y Pierre Jeanneret en 1931. En esta ciudad zonificada por bandas, colocando la zona de oficinas separada del área industrial por las residencias, ubicadas en el medio. Esta distribución podría tener un carácter orgánico, al ser una analogía antropológica.



47. Esquema de Ebenezer Howard de la Ciudad Jardín.



48. Perspectiva del planteamiento de Cité Industrielle de Tony Garnier.



49. Plano de la Villa Radiuse dibujado por Le Corbusier en 1931.

las urbes planteadas a principios del siglo XX, como la Cité Industrielle de Tony Garnier⁶⁴ o las propuestas futuristas hubieran colapsado ante la máquina y las fábricas. Esta metrópolis de *Cabeza borradora* resulta como la antítesis de la Ciudad Jardín de Ebenezer Howard⁶⁵ o de la Ville Radiuse⁶⁶ de Le Corbusier al tratarse de una urbe con los usos mezclados, industria y residencia parecen estar en las mismas zonas, sin zonificación como en la propuesta de Le Corbusier.

El recorrido que hace Henry, sin apenas referencias, crea una descontextualización, la ciudad está fuera del tiempo. No sabemos donde nos ubicamos, si en una ciudad o un recinto industrial. Durante estos pocos minutos de retrato de la ciudad de Henry, nos damos cuenta de que la arquitectura es el fondo de los planos, es decir, como si fuese una escenografía teatral. Esta arquitectura ocupa todo el cuadro de las escenas, no deja ver el cielo. Esto, combinado con el estilo arquitectónico de las localizaciones, bruta, abandonada, sucia, y junto con los sonidos ambientales de las calles, crea una sensación de ahogo, transmitiendo al espectador el miedo y la intranquilidad de Henry.

La única edificación que no tiene aspecto de nave o de fábrica es la vivienda de los padres de Mary. La casa, de aspecto colonial, cuenta con un pequeño jardín en la entrada con plantas secas, aparentemente muertas como las que vemos en el pasillo y apartamento de Henry. La vivienda se sitúa al lado de una verja tras la cual una especie de máquina de vapor expulsa humo hacia la propiedad de los señores X. La iluminación y composición de la escena nos intenta trasladar el pensamiento de Henry. No quiere estar allí. La casa, al fondo, es iluminada únicamente la puerta y las escaleras que dan acceso a ella, generando alrededor de estos elementos un halo oscuro, en sombra, que convierte el espacio en agobiante. Las composiciones de los planos interiores de la vivienda



50. Fotograma de *Cabeza borradora*. Casa de Mary con unas cuantas plantas muertas en la entrada.

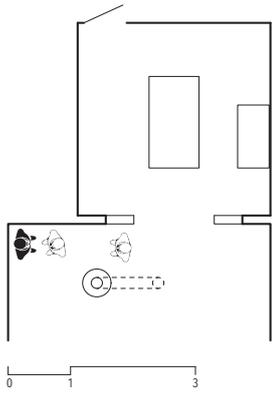
buscan mostrar el malestar de Henry dentro de esa casa. Esta incomodidad nos la sugiere a través de la iluminación de estas escenas, oscureciendo las zonas altas de las salas, aumentando el peso de la zona superior del plano que crea una tensión en el observador. La casa de Mary por dentro muestra el aspecto propio de un hogar familiar, exceptuando por elementos extraños, como la recurrente tierra que coloca en los espacios interiores. El pequeño salón, con una decoración sencilla y más acogedora, queda comunicado con el comedor que se sitúa al fondo. A pesar de estar unidos y ser un espacio común, quedan separados por un elemento en forma arco y al mismo tiempo por la chimenea de la estufa. Las paredes también ayudan a distinguir los dos ámbitos, mientras las del salón parecen estar pintadas, las del comedor están empapeladas con un motivo floral. Esta separación de la sala de estar y el comedor mediante el material de la pared es propia de la arquitectura interior de Adolf Loos, como en la reforma del piso de Otto Beck en 1909. Loos realiza el mismo método de distinción entre una sala y otra a pesar de formar parte de un único espacio. Los paneles de la sala de estar eran de madera pintada mientras que el panelado del comedor era de encina abrigantada⁶⁷.

Mientras la madre prepara la ensalada en la cocina, vemos al fondo a la abuela en un estado catatónico sentada en una silla a la izquierda del plano. La forma en como está y el tener la mirada perdida crea una relación con las mujeres ausentes de los cuadros de Edward Hopper. Cuando la madre de Mary le comunica a Henry que su hija ha dado a luz y que él es el padre, Henry queda situado entre la pared y la madre, en el margen izquierdo del plano, reduciendo el espacio y produciendo una sensación, de nuevo, de agobio, acompañado por el comportamiento de la señora X. Mary se coloca a la derecha del plano, enmarcada por la chimenea negra de la estufa que parte el encuadre en dos espacios, separándola de donde están su madre y Henry, quedando en un espacio más doméstico, con el comedor al fondo. En contraposición el ámbito en el que queda Henry y su suegra es más tosco. La construcción del espacio en

⁶⁷GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Adolf Loos: teoría y obra*; Ed. Nerea, Madrid, 1988, pág. 124



51. Paul Gauguin, *Visión después del sermón: Jacob luchando con el ángel*, 1888.



52. Croquis de la posición de los actores durante la escena en la que Henry se entera de que ha sido padre.



53. Fotograma de *Cabeza borradora*. Henry y la señora X enfrentados en la parte izquierda del fotograma, mientras Mary queda separada de ellos por la chimenea de la estufa.

este encuadre se asemeja al cuadro de Paul Gauguin *Visión después del sermón: Jacob luchando con el ángel*. La forma en la que Paul Gauguin coloca el árbol para dividir el cuadro en dos creando una separación entre el mundo real y lo simbólico u onírico se asemeja al uso de la chimenea de la estufa. El carácter de entonación del cuadro es precursor del surrealismo⁶⁸.

La luz en esta secuencia es cenital, cayendo en diagonal hacia la madre y hacia Mary, que llora desconsolada, siendo la más iluminada y dejando a Henry en sombra. La forma de iluminar los espacios de la película es siempre de manera artificial, pocas veces hay luz natural, siendo los únicos planos los de su callejeo inicial. La emplea como medio expresivo, señalando zonas u objetos que tendrán una relevancia en la acción de la película, por lo que aparte de artificial es irreal. El estilo de la

⁶⁸GOMPERTZ, Will, *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*; Santillana Editoriales Generales, Madrid, 2013 (2ª edición), pág. 88



54. Fotograma de *Cabeza borradora*. Henry se dirige a su bloque residencial caminando por su calle. Ésta parece más una parte trasera de carga y descarga que el acceso a una vivienda.

⁶⁹**Mansión Greystone**. Proyectada por el arquitecto **Gordon Kaufmann** (1888-1949), inglés que se trasladó a California donde realizó la mayor parte de sus obras. Al principio de su carrera se caracterizaba por un estilo neo-mediterráneo. Suyo es el diseño de la Beverly House, famosa por ser una de las localizaciones de la película *El Padrino*. El proyecto de la Mansión Greystone se llevo a cabo en 1928, en Beverly Hills. Con un gran jardín exterior de estilo inglés, actualmente de uso público, el conjunto residencial tiene un estilo neo-tudor con cubiertas inclinadas con cobertura de pizarra y grandes chimeneas de ladrillo que recuerdan a las viviendas inglesas.

⁷⁰LIM, Dennis, *David Lynch. El hombre de otro lugar*; Ed. Alpha Decay, Barcelona, 1^a edición (2017), pág. 66

⁷¹Estilo arquitectónico inglés característico de la etapa dinástica de los Tudor.

iluminación se acerca a los cuadros tenebristas, jugando con un gran contraste entre las zonas claras y las zonas en sombra.

Durante los primeros minutos de la película vemos a Henry acceder al edificio en el que vive, el cual está situado en un callejón estrecho y sucio. A este callejón se accede a través de un lateral por lo que parece otro callejón, no hay vías solo descampados o callejones. En este lugar vemos al fondo una dársena de carga y descarga típica de los edificios fabriles. Esto nos indica que nos encontramos en la parte trasera, en las zonas de servicio. Además, observamos lo que parecen unas escaleras de emergencia, las cuales nos recuerdan a las empleadas frecuentemente en edificios de ciudades americanas. Sin embargo, debido a su longitud sin descansillo, se asemejan más a unas escaleras de salida de una nave industrial. La residencia de Henry, con una envolvente de fábrica ladrillo, posee en fachada una serie de aperturas tapiadas, que funcionan más como nichos que como ventanas. El aspecto de la construcción y la forma, nos resulta más cercana a una arquitectura industrial de principios de siglo XX que a un edificio residencial. Esta escena es la única en la que vemos por fuera el bloque de viviendas y la calle en la que se ubica, en el resto de la película nos muestra los interiores del edificio, el hall de entrada, los pasillos y la propia habitación del protagonista. El apartamento de Henry es su refugio frente a la amenazadora ciudad en la que vive. Al llegar el bebé y Mary, pierde este simbolismo protector, quedando aun el mundo teatral dentro del radiador.

La película se grabó en unos establos cedidos por la AFI. Estos establos se situaban en la Mansión Greystone⁶⁹, en Beverly Hills⁷⁰, de estilo neo-tudor⁷¹. El apartamento de Henry y el mundo interior que él crea para escapar de su vida, el teatro donde se encuentra la Chica del Radiador, así como los espacios comunes del edificio se construyeron dentro de las dependencias del AFI.

Al entrar en el edificio existe un ámbito a modo de portal. En este espacio, con el dibujo del suelo tan característico de David Lynch, la posición de los muebles rompe la simetría en el eje del ascensor que crean las lámparas de pared. En este lugar contrasta la decoración doméstica con el aspecto de la ciudad o del

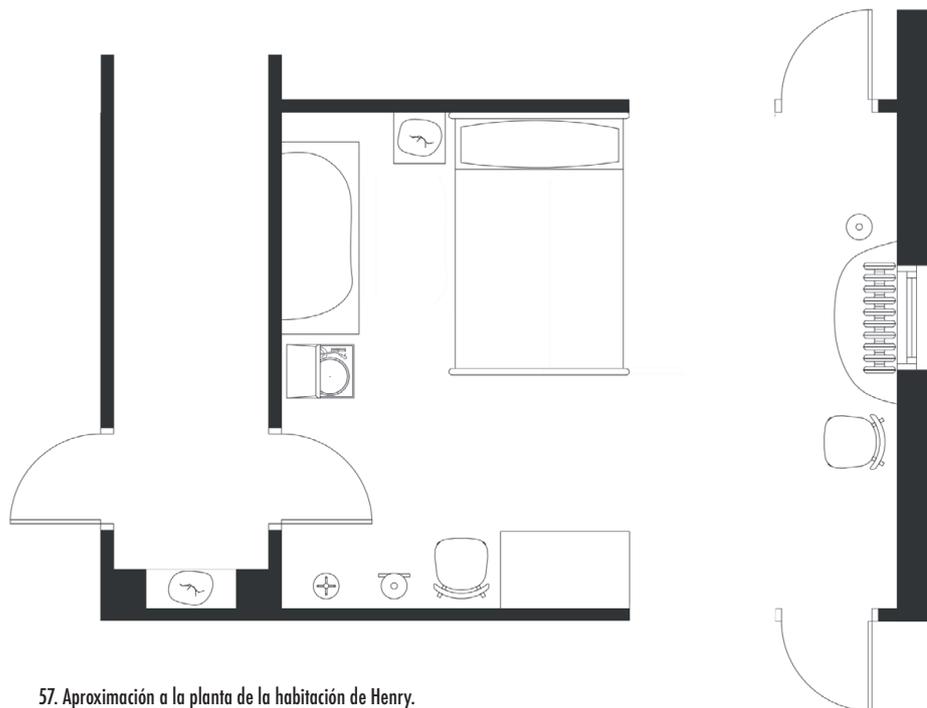


55. Fotograma de *Cabeza borradora*. Henry se dirige a su apartamento a través de un pasillo largo y estrecho.



56. Fotograma de *Cabeza borradora*. Henry cuida a su bebé enfermo. El apartamento apenas tiene mobiliario y las paredes desnudas de elementos de decoración.

propio edificio, más industrial. Los sillones, el mueble que funciona como buzón y la mesita sobre la cual hay un jarrón con flores, las únicas con buen aspecto, son objetos con un aspecto cercano al Art Déco. Las dos piezas con aspecto de mármol que franquean la entrada al ascensor, le aportan a esta zona cierta elegancia, frente a la decoración más fría y manufacturada de la habitación de Henry. En David Lynch el espacio doméstico pierde el carácter acogedor, tanto en *Cabeza borradora* como en *Terciopelo azul*, los casos de estudio, como en *Carretera perdida*, vemos que estos lugares parecen diseñados para resultar incómodos a



57. Aproximación a la planta de la habitación de Henry.



los que los habitan, son angustiosos. La falta de mobiliario o sus disposiciones resultan extrañas.

El apartamento de Henry se sitúa al fondo de un largo pasillo, angosto, que genera una impresión de opresión, estrechando el espacio en la pantalla. Una vez dentro de la habitación encontramos dos lugares, uno, el más evidente, la propia estancia. El otro, el que se sitúa detrás del radiador, que aunque no es un lugar al que se acceda como sería lo normal, dentro de la lógica de la película –como mencionamos antes hablando de René Magritte– estaría dentro de este cuarto, un espacio dentro de otro.

La decadencia de la ciudad, con sus amenazadores ruidos y peligros, convierten el apartamento en una representa de refugio para Henry. David Lynch, debido a problemas financieros, comenzó a dormir dentro del set de rodaje, metiendo en el mundo de *Cabeza borradora* y viviendo como lo haría el protagonista de su película. Tanto para David Lynch como para Henry el apartamento funcionó como cobijo frente a lo que acontecía en el exterior. Esta burbuja, al llegar Mary y el bebé, pierde este carácter protector, cambiando el simbolismo del espacio, de velador por incomodidad. Henry se ve atrapado en su propio apartamento.

La falta de decoración y la desnudez de las paredes, dan al cuarto un aspecto frío, sintético. Los materiales toscos ayudan a definir esta idea. Este uso expresivo de los materiales, nos trae a la mente al empleo de Adolf Loos de los mismos para generar un ambiente que buscara crear un efecto en el espectador, ya sea miedo, temor, piedad, carácter hogareño o alegría⁷².

⁷²GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Adolf Loos: teoría y obra*; Ed. Nerea, Madrid, 1988, pág. 23



58. Fotograma de *Cabeza borradora*. Un foco de luz ilumina de forma artificial mueble donde Henry guardó el objeto que encontró en su buzón.

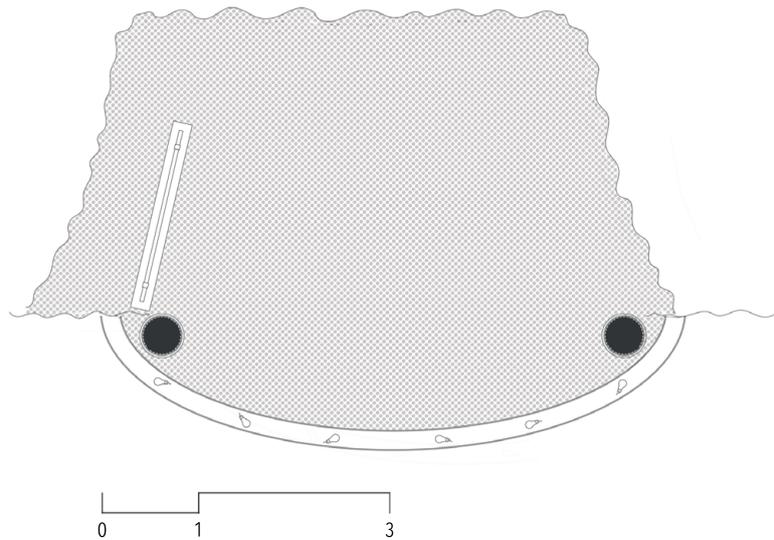
La iluminación del cuarto es solamente artificial mediante una lámpara de pie. Aquí observamos con claridad el uso irreal de la luz y su empleo de forma expresiva. Un ejemplo de esto es el momento en el que la forma lombriz que encuentra en el buzón, cobra vida. Antes de que esto suceda, un foco de luz definido ilumina solo la puerta del mueble en donde se encuentra este objeto, indicando donde va a suceder la acción. Las ventanas no sirven para iluminar, debido a la cercanía con el edificio de al lado, apenas entra luz ni se aprecia movimiento⁷³ a través de ellas.

Mediante suaves zooms nos acerca hacia el leve resplandor que surge tras el radiador. Detrás, lo que aparece es un espacio escénico. El recurso de los teatros será empleado por David Lynch a lo largo de su obra: en *Terciopelo azul*, *Mulholland Drive* o *Twin Peaks*. La sala del mundo de *Cabeza borradora* es un pequeño escenario, con tierra y bombillas colocadas a lo largo del borde de la plataforma del escenario, que recuerda a teatros clásicos. Este lugar representa el mundo onírico de Henry, un lugar en que huir de su vida familiar. Este espacio contrasta con el apartamento. Mientras en uno las paredes estaban sin apenas elementos, excepto una pequeña foto de un hongo nuclear, en el teatro destaca el uso de las cortinas. De hecho, el empleo de este componente textil ya se ha convertido en casi una marca de autor. David Lynch utilizará las cortinas en muchas de sus posteriores obras. El empleo de cortinaje no es meramente estético, sino que es más bien un uso arquitectónico, colocándolas como si fuesen muros textiles que definen, en su gran mayoría, espacios oníricos. La utilización en la arquitectura de visillos ha pasado a ser secundario, pero en obras como el Pabellón de Barcelona o la casa Farnsworth, Mies emplea unas grandes cortinas para cubrir los planos de vidrio y así proteger el espacio interior del sol y de vistas indeseadas. De esta manera le da a la cortina una entidad de muro, pasando a ser una capa más del cerramiento.

⁷³RODLEY, Chris, *David Lynch por David Lynch*; Ed. Alba, Barcelona, 1ª edición (1998), pág. 100



60. Fotograma de *Cabeza borradora*. La Chica del Radiador en medio del teatro que surge tras el radiador.



59. Aproximación a la planta del teatro detrás del radiador, donde se encuentra la Chica del Radiador.

En este lugar, el contraste entre luz y sombra no es tan fuerte como en el resto de escenarios de la película, es un espacio más amable, pero delicado, ya que como ocurrirá más adelante, cuando se deja caer en su instinto más carnal, puede volverse traumático también para Henry, que acabará siendo decapitado y absorbido por un líquido que simula ser sangre o aceite.

La Chica del Radiador simboliza, por su gestos y vestuario, una inocencia y paz que Henry busca frente a un mundo tan grotesco. Después de todos los acontecimientos que suceden en la parte final, cuando Henry intenta matar al bebé, y tras un episodio eléctrico que anuncia un acontecimiento extraño, la pantalla se llena de luz apareciendo, casi velados, Henry y la Chica del Radiador abrazados. De repente, la película se vuelve luminosa y abandona la oscuridad, pero a pesar del final feliz, la extrañeza hace que no sea un final completamente satisfactorio para el espectador .

⁷⁴Ficha técnica:

BLUE VELVET (Terciopelo azul), EE.UU., 1986. Duración: 120 min. Director: David Lynch. Guion: David Lynch. Fotografía: Frederick Elmes. Música: Angelo Badalamenti. Productor: De Laurentis Entertainment Group. Género: Cine negro. Drama. Formato: Color.

Argumento: Jeffrey Beaumont, descubre que su idílico pueblo no lo es tanto el día que encuentra una oreja humana en un prado. Su curiosidad lo lleva a investigar por su cuenta con la ayuda de su vecina Sandy Williams, hija del detective al que lleva la oreja. Sus indagaciones junto con Sandy les acercan a la cantante de un club nocturno, Dorothy Vallens. Una noche, Jeffrey decide colarse en su apartamento mientras ella actúa en el Slow Club. Mientras está en la casa, Dorothy vuelve, por lo que Jeffrey se esconde en un armario del salón. Dorothy lo descubre pero la llegada de Frank Booth hace que se esconda de nuevo convirtiéndose en espectador del maltrato que recibe Dorothy por parte de Frank. Éste tiene secuestrados al marido y al hijo de Dorothy. A partir de este momento Jeffrey comienza a investigar por su cuenta a la vez que visita a Dorothy otras noches. Una de ellas se topa con Frank y su banda, los cuales obligan a Jeffrey y a Dorothy a ir a ver a Ben. Allí, Dorothy ve a su hijo, al cual retienen en el club de Ben. Luego de una actuación en playback de Ben, Frank se lleva a Jeffrey hasta un descampado donde le darán una paliza. Jeffrey cuenta al detective Williams todo lo que ha descubierto, pidiéndole éste que se mantenga al margen. Sin embargo, a pesar de la advertencia del detective Jeffrey se cuela de nuevo en el apartamento de Dorothy encontrándose a un policía corrupto y al marido de Dorothy muertos. Al llegar Frank, Jeffrey se esconde en el armario del salón y acaba disparando a Frank en la cabeza, acabando con la trama de su banda.

TERCIOPELO AZUL¹⁹⁸⁶

La percepción del espacio

⁷⁵*Dune*, EE.UU., 1984. Duración: 145 min. Director: David Lynch. Guión: David Lynch. Música: Toto, Brian Eno, Marty Paich. Fotografía: Freddie Francis. Dirección artística: Hugh Scaife. Montaje: Antony Gibbs. Productor: Universal Pictures, Raffaella de Laurentiis. Género: ciencia ficción, fantasía. Formato: son. color.

⁷⁶*Blue Velvet*

She wore blue velvet
Bluer than velvet was the night
Softer than satin was the light
From the stars
She wore blue velvet
Bluer than velvet were her eyes
Warmer than May, her tender sighs
Love was ours
Ours, a love I held tightly
Feeling the rapture grow
Like a flame burning brightly
But when she left gone was the glow of
Blue velvet
But in my heart there'll always be
Precious and warm a memory
through the years
And I still can see blue velvet
through my tears

⁷⁷LIM, Dennis, *David Lynch. El hombre de otro lugar*; Ed. Alpha Decay, Barcelona, 1ª edición (2017), pág. 95

⁷⁸**Norman Rockwell** (1894-1978) fue un pintor y fotógrafo famoso por sus ilustraciones irónicas y cómicas en las que se refleja la América de los años 50 y que en parte han ayudado a crear la imagen icónica de Estados Unidos de aquella época y que tanto ahora David Lynch.

Cuarta película⁷⁴ de David Lynch y la segunda que le produce Dino de Laurentiis tras *Dune*⁷⁵. De Laurentiis le concedió total libertad creativa, siguiendo el acuerdo que establecieron antes de la grabación de *Dune*. Frente a la superproducción que supuso la anterior película, ésta contó con un presupuesto más ajustado y volvió a ser algo más artesanal, más de autor, situación en la que David Lynch se siente más cómodo. La idea original de la película le venía rondando desde la época de *Cabeza Borradora*, y está inspirada por una canción de Bobby Vinton de 1963, *Blue Velvet*⁷⁶, que Dorothy interpreta en el night club, y, a su vez, por el “medio deseo, media idea de colarse en la habitación de una chica y verla por la noche”⁷⁷ que él mismo tenía. Este deseo suyo culmina en la película y, sumado a las referencias tomadas de su propia vida que detallaremos más adelante, hacen de ésta una obra casi autobiográfica como él mismo ha llegado a reconocer. A partir del deseo/idea de voyerista y de una trama que comienza con el descubrimiento, por parte de un joven curioso, de una oreja humana en medio de un campo, escribe el guión de la película en la que junta en una misma obra distintos géneros de manera muy eficaz, consiguiendo mezclar el misterio con el género policial pasando por el terror, el thriller y la comedia negra. En esta película, David Lynch trabaja con Frederick Elmes como director de fotografía y Patricia Norris como directora artista, con quienes ya había contado para *El hombre elefante*, y con Angelo Badalamenti, quien en un principio fue contratado para instruir a Isabella Rosellini, y acabó siendo el compositor de la banda sonora y un inseparable colaborador de David Lynch, al que podemos observar al piano durante las actuaciones en el night club.

Existen varias referencias a su vida en esta película, como por ejemplo, en la aparición fantasmagórica de entre la oscuridad de Dorothy, desnuda y magullada. Esta escena tiene su origen en un episodio vivido junto con su hermano pequeño en Sponke. Ambos niños jugaban en la calle frente a su casa, cuando de uno de los jardines traseros de una de las viviendas vecinas salió una mujer desnuda, caminando de forma errática y con moratones, lo que provocó que los dos niños comenzaran a llorar. Asimismo el inicio de *Terciopelo azul* recuerda, como menciona María Rosario Lacalle en su estudio crítico sobre *Terciopelo azul*, a las ilustraciones del pintor Norman Rockwell⁷⁸. Rememora la nostalgia hacia la América icónica de su niñez de los años cincuenta, que el mismo reconoce.

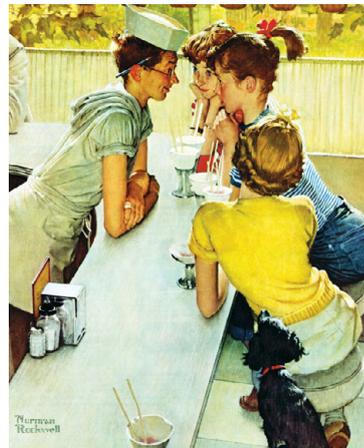
En esta película David Lynch se rodea de actores con los que colaborará en la mayoría de sus nuevos proyectos audiovisuales como Laura Dern, quien obtuvo el papel de Sandy Williams, o Kyle MacLachlan que interpreta a Jeffrey Beaumont. La idea de película autobiográfica toma más fuerza en el momento en que aparece en pantalla Jeffrey, personaje que David Lynch usa como su alter ego en la película, cuya forma de vestir se asemeja bastante a la del propio director. Para el papel de la autodestructiva cantante Dorothy Vallens, en un principio la actriz Helen Mirren se comprometió, poco después decidió renunciar al papel, por lo que David Lynch le ofreció a Isabella Rossellini el papel, aceptándolo. Finalmente, el personaje de Frank Booth sería interpretado por Dennis Hooper, quien, él mismo, llamó a David Lynch tras leer el guión, argumentándole que él debía interpretar a Frank Booth porque él era Frank. A pesar de la mala reputación que tenía Dennis Hopper por su conflictividad y conocidas adicciones a las drogas y el alcohol, David Lynch decidió darle el papel.

⁷⁹LIM, Dennis, *David Lynch. El hombre de otro lugar*; Ed. Alpha Decay, Barcelona, 1ª edición (2017), pág. 31, 36

⁸⁰RODLEY, Chris, *David Lynch por David Lynch*; Ed. Alba, Barcelona, 1ª edición (1998), pág. 33



61. Ilustración de Norman Rockwell, *Freedom From Want*.



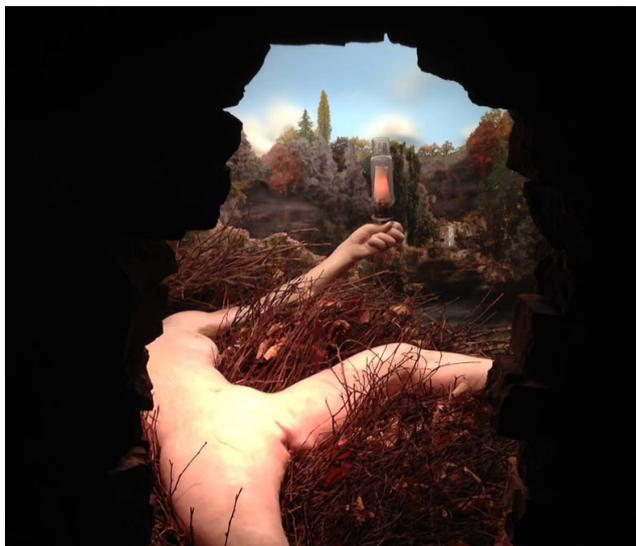
62. Ilustración de Norman Rockwell, *Soda Jerk*.

Según él, la estética la toma del libro de su infancia, *Good Times on our Street (Buenos ratos en nuestra calle)*⁷⁹.

Atendiendo a las palabras que utiliza para referirse a su infancia, se ven las similitudes que el mismo plantea entre su vida y la película cuando recuerda que su “infancia fueron casas bonitas, calles con árboles, construir fuertes, hierba verde, vallas de madera, cerezos. Era un mundo de ensueño, la América profunda como tiene que ser. Pero el cerezo rezuma resina, a veces negra, y millones de hormigas rojas correteaban arriba y abajo por la pegajosa resina. Descubrí que, si uno observa más de cerca este mundo hermoso, siempre encuentra hormigas rojas por debajo”⁸⁰. Sin duda, esta cita, podría ser un resumen del inicio de *Terciopelo Azul*.

En 1969 David Lynch junto con su primera esposa, que trabajaba en el Museo de Arte de Filadelfia, visitó la exposición de la última obra de Marcel Duchamp, *Étant donnés*. Ésta se componía de una puerta con una pequeña apertura tras la cual disponía un maniquí de mujer desnuda, tumbada sobre un lecho de hierba, sujetando una lámpara con la mano derecha y al fondo una lámina con un paisaje dibujado. Para examinar esta composición el observador debe colocarse frente a la puerta y mirar a través del pequeño orificio de la misma. Marcel Duchamp convierte al espectador en un voyeurista el cual observa la escena detrás de una puerta de madera cerrada lo que amplía esa sensación de figón. Esta obra de Marcel Duchamp, impresionó a David Lynch, que realizaría después una litografía llamada *E.D.* Este hecho también subyace en la película de David Lynch, convirtiendo al espectador en un voyeur pasivo y colaborativo, en tanto, es llevado a esta actividad por el propio director al acompañar al adolescente Jeffrey al armario mientras observa a Dorothy en el salón de su casa y los fetichismos sexuales de Frank que se llevan a cabo en el salón de la casa de ella.

Tanto en la obra de Marcel Duchamp como en *Terciopelo Azul*, la sensación de mirón se amplifica al estar situado detrás de una puerta o dentro de un armario. El efecto de observador figón está presente en cuadros de Edward Hopper, como en sus obras *Ventanas nocturnas*, *Habitación en Nueva York* o *Halcones nocturnos*, convirtiendo al espectador de la obra en un mirón de las situaciones que sus personajes viven, bien sea, en el interior de sus casas o un bar nocturno desde la acera de enfrente.



63. Obra de Marcel Duchamp *Étant donnés*, 1969.



64. Litografía de David Lynch, *E.D.*

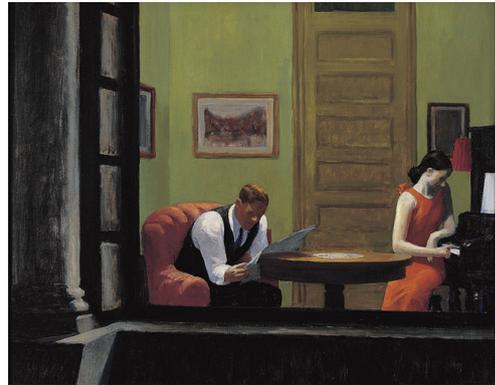
El autor del libro que marcó a David Lynch, Robert Henri, fue el profesor favorito de Edward Hopper durante su formación en la escuela de Filadelfia⁸¹, la misma en la que estudió David Lynch. Pero a parte de estas relaciones casuales entre los dos artistas y del efecto voyeur que transmiten tanto la película como los cuadros, en *Terciopelo Azul*, la influencia de Edward Hopper sobre David Lynch se hace presente en el uso de los colores, así como en la composición de las escenas. Al igual que hace el pintor americano, David Lynch nos muestra como realidad lo que es un mundo interior, el de sus personajes. Entre los personajes pintados por Edward Hopper destacan las mujeres, solitarias y ensimismadas. Ante ellas sentimos ganas de descubrir cuál es su historia, qué las mantiene así. Ésto es similar a lo que sentimos frente a la imagen de Dorothy. Desde su primera aparición, cantando en el night club, rodeada por el aura de diva misteriosa, por la luz azul del escenario, hasta que la vemos en su apartamento, donde es más evidente la relación con las mujeres representadas por Edward Hopper. Es aquí, en su apartamento el momento en el que deseamos conocer el misterio que la rodea, al mismo tiempo que le sucede al joven voyeur oculto en su armario. La sensación de soledad que reflejan los cuadros de Edward Hopper, en sus personajes perdidos en ciudades vacías, es la misma que sentimos al ver *Terciopelo Azul*. Incluso cuando hay gente en los cuadros del pintor norteamericano, el sentimiento de desamparo que emana de la pintura es igual de potente. Ambos artistas buscan la representación del mundo interior de los personajes que retratan, expresándolo como real y llegando a ella mediante la abstracción de sus composiciones.

Otro pintor, de la que es sabida la admiración que siente David Lynch, es Francis Bacon, siendo tal que en la tercera temporada de *Twin Peaks*, llega a realizar escenas compuestas de la misma manera que sus cuadros. En *Terciopelo Azul* se puede observar su influencia durante las escenas más extrañas del filme, así como en los encuentros sexuales de Jeffrey con Dorothy, las apariciones de Frank. Los colores que emplea Frederick Elmes en la fotografía, como el efecto de desenfoque por movimiento, se acercan a cuadros de Francis Bacon. Algunos momentos de la película recuerdan mucho a cuadros del pintor inglés. El encuentro sexual entre Jeffrey y Dorothy en la casa de ésta nos remite al cuadro *Two Figures* de Francis Bacon. La forma en la que los cuerpos se entrelazan así como los colores, son similares a las del cuadro de Francis Bacon.

⁸¹LEVIN, Gail, *Edward Hopper* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March (1989), pág. 9



65. Edward Hopper, *Ventanas nocturnas*, 1928.



66. Edward Hopper, *Habitación en Nueva York*, 1933.



67. Fotograma de *Terciopelo azul*. Dorothy apoyada en la pared habla con su hijo, secuestrado por Frank.



68. Edward Hopper, *Cine de Nueva York*, 1939.

⁸² **Fernando Castro** (1964) Filósofo español especializado en estética. Es crítico de arte, profesor de Teoría del Arte en la Autónoma de Madrid, comisario de exposiciones y autor de varios ensayos sobre arte.

⁸³ Conferencia de *El Lunes, Al Círculo en el Círculo de Bellas Artes*, (mayo 2018) <https://youtu.be/GhkHFDF6cMU>

⁸⁴ **Kenneth Clark** (1903-1983) Historiador de arte británico, director del National Gallery de Londres durante once años (1934-1945) y rector de la Universidad de York entre 1967 y 1978. Alcanzó fama con la serie de 13 capítulos producida por la BBC, *Civilisation: A Personal View*.

⁸⁵ Programa *The South Bank Show* de la BBC emitido en 1985; min. 15:55. (mayo 2018) <https://youtu.be/Z1nrFrtL0yo>

Durante los recuerdos que tiene Jeffrey, sentado en su cama, se suceden escenas que ya hemos visto pero en cámara lenta y difuminando las figuras al moverse. Observamos caras, con la boca abierta y siendo deformadas por efecto de desenfoque. Esta escena, de nuevo, nos trae a la memoria los cuadros de Francis Bacon, dado que es frecuente en ellos la representación de personas con la boca abierta del mismo modo, lo que da a los cuadros un aspecto aún más grotesco y terrorífico. A su vez, la deformación de las caras nos recuerdan a los autorretratos de Francis Bacon.

Pero, la relación entre Francis Bacon y David Lynch, no se queda solo en lo estilístico. Como menciona Fernando Castro⁸², en su conferencia para el círculo de Bellas Artes de Madrid, *Francis Bacon y la desesperación jubilosa*⁸³, el crítico inglés Kenneth Clark⁸⁴ escribió sobre Francis Bacon en un informe realizado a finales de los años cuarenta en el que le describe como el intérprete de la pesadilla actual. En palabras del propio Clark, Francis Bacon era “un pintor que no le interesaba nada, pero no le dejaba indiferente, el pintor más raro de su generación”. Esta definición sobre Francis Bacon nos podría servir para definir al mismo David Lynch, quien se caracteriza por no dejar indiferente a todo aquel que se asoma a su cine.

El mismo Francis Bacon, en un programa de la BBC⁸⁵, comenta que “no se trata de ilustrar la realidad sino de crear imágenes que sean una concentración de ella, como una taquigrafía de las sensaciones”. Esta frase, de nuevo, nos relaciona a ambos artistas en su concepción del arte. Así como los cuadros de Francis Bacon buscan una objetividad de



69. Francis Bacon, *Dos figuras*, 1953.



70. Fotograma de *Terciopelo azul*. Encuentro sexual entre Jeffrey y Dorothy que se nos muestra en cámara lenta.



71. Fotograma de *Terciopelo azul*. Imagen desenfocada del padre de Jeffrey durante una de sus pesadillas.



72. Francis Bacon, *Autoretrato* 1969.

la realidad condensándola y mostrándola como grotesca, David Lynch hace lo propio en esta película. En ella nos muestra las aberraciones del comportamiento humano de una manera densa y concentrada en cada uno de sus personajes en un intento de eliminar todo tipo de elemento vano que distraiga. Podremos observar algunos ejemplos siguiendo esta hipótesis. Así pues, vemos en Frank a un personaje violento al que le vence el instinto animal. Él es incapaz de controlar sus deseos sexuales, con unos fuertes fetichismos, pero también, es un hombre con sensibilidad exacerbada. Siempre muestra sus rasgos psicológicos extremos, siendo incapaz de controlar ninguno de ellos, o bien es violento o se deja llevar por su perversión o llora desconsoladamente. Vemos, por tanto, una concentración de estos instintos, que exagerados, crean un personaje grotesco, a quien, unido el elemento de la máscara de gas y sus movimientos, lo convierten en un personaje surrealista casi abstracto. Esta idea puede llevarse a cabo con la mayoría de los personajes, excepto con Jeffrey quien se mueve en ambos mundos y, que no hace otra cosa, que confirmarnos el hecho de que Jeffrey, no solo es el alter ego de David Lynch, sino de todo aquel que ve la película, y que se enfrenta a ese mundo excesivo.

La última frase que lee Francis Bacon del papel que saca de la cazadora en la entrevista de la BBC, “como una taquigrafía de las sensaciones”, nos habla perfectamente de la búsqueda que David Lynch hace ya no solo en esta película,



73. Francis Bacon, *Mujer sentada*, 1961.



74. Francis Bacon, *Mujer en el sofá rojo*, 1959.



75. Fotograma de *Terciopelo azul*. Dorothy sentada en el suelo de su piso, desnuda.

sino en toda su obra. Su obra es una filmografía sensitiva, al ver una de sus películas es más sencillo recordar la sensación que te generó cierta escena o la obra, que recordar la película tal cual. Y es que David Lynch, habla siempre de sensaciones, e intenta reflejar en las películas las suyas propias en los temas que trata. Tal como, en *Cabeza Borradora* nos habla de sus recuerdos perceptivos durante su estancia en Filadelfia, en *Terciopelo Azul* nos muestra las sensaciones que un joven puede experimentar durante su transición entre la inocencia de la etapa infantil y la complejidad de la edad adulta.

El tiempo es un concepto que David Lynch ha exprimido hasta sus últimas consecuencias, llegando hasta su total desestructuración como en *Inland Empire*. En *Terciopelo Azul*, a pesar de la linealidad temporal que durante el primer visionado podríamos llegar a suponer, en seguida nos pueden surgir dudas: ¿Transcurre toda la trama en apenas 3 ó 4 días o realmente son más? ¿Ocurre de forma cíclica? ¿Realmente lo que hemos visto ocurre en el mismo periodo y espacio que el lugar bucólico del inicio o es solo una imaginación, un sueño de Jeffrey? La velocidad con la que suceden hechos a los que no se nos da una explicación –¿Qué



76. Fotograma de *Terciopelo azul*. Mediante un zoom a la oreja putrefacta, David Lynch nos introduce en la historia de *Terciopelo azul*.



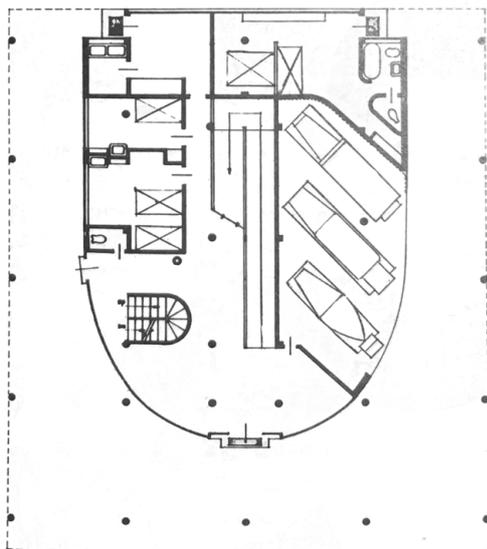
77. Fotograma de *Terciopelo azul*. Una de las últimas escenas de *Terciopelo azul*.

⁸⁶LYNCH, David, *Atrapa el pez dorado*; Ed. Random House Mondadori, Sabadell (Barcelona), 2008 (2ª edición), pág. 143. En el capítulo Fuego, David Lynch expresa la atracción que para él genera la electricidad o la luz parpadeante: “Sentarse frente a un fuego hipnotiza. Es mágico. Me ocurre lo mismo con la electricidad. Y el humo. Y las luces parpadeantes.”

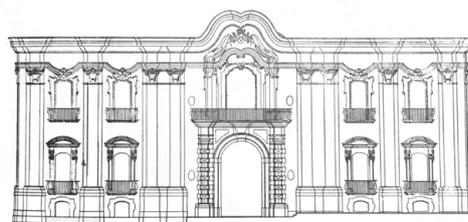
⁸⁷ LACALLE, María Rosario, *Terciopelo Azul. David Lynch; estudio crítico de Charo Lacalle*; Ed. Paidós, Barcelona, 1ª edición (1998), pág. 74

pasó con el novio de Sandy? –, o lo rápido que se resuelve la investigación, nos podrían hacer suponer que David Lynch nos cuenta solo una pequeña parte de la historia, ocultando otros hechos. También, casi en un primer visionado, nos damos cuenta del círculo temporal que nos ha mostrado, llegando a esta idea de la mano de David Lynch, al relacionar el inicio y el final mediante los planos en zoom hacia el orificio de la oreja, entrando al comienzo y saliendo de ella en las últimas escenas. Pero también, por el raro destello de luz que sufre Jeffrey al principio de la película y al acabar, en el pasillo del edificio de apartamentos, cuando se resuelve todo el misterio -la luz parpadeante y el sonido eléctrico lo emplea también para remarcar hechos misteriosos que han sucedido o van a suceder⁸⁶-. Esta misma relación entre inicio y final nos sirve de base para llegar a responder la tercera pregunta. Y es que, al ser la oreja que encuentra en el campo, hacia la que David Lynch nos introduce, y ser la de Jeffrey de la que sale al final de la película, estaríamos ante una metáfora visual. Nos quiere indicar la obsesión que la oreja pudo causarle y que, unido a los posibles deseos ocultos de éste, le llevaría a imaginar todo lo que vemos durante la película. En este caso, el espacio y el tiempo narrados, serían los propios de la imaginación.

De cualquier modo, lo cierto es que David Lynch plantea un tiempo fragmentado, no lineal. Apunta María Rosa Lacalle que la sucesión de diferentes temporalidades que, sumado a la fragmentación del discurso, produce una congelación del tiempo⁸⁷.



78. Planta de la Villa Savoye.



79. Fachada de la Villa Pignatelli.



80. Entrada rodada en la Villa Savoye.

Esta sensación la comparte con las pinturas de Edward Hopper. En ellas crea una narración, haciendo un uso de las figuras que dibuja como personajes de una película, de la que sentimos, como espectadores del cuadro, estar ante una instantánea de esa historia más grande que se oculta en los lienzos y que Edward Hopper ha congelado para mostrarnos. Esta misma impresión nos da sus pinturas de paisajes o ciudades, que parecen retratos de entornos parados el tiempo. Estos dos factores, hacen de la pintura de Edward Hopper una pintura atemporal.

La idea de fragmentación y yuxtaposición podemos encontrarla también en la dirección de arte de la película. Lo vemos tanto en los decorados, peinados, vehículos, ropa, etc. Jeffrey lleva un aspecto más propio de la década en la que fue rodada la película, más ochentera, mientras que la forma de vestir de Sandy, como de los ambientes donde se mueve son más propios de los años cincuenta, la década fetiche de David Lynch.

Si analizamos el espacio narrativo del filme, y tal y como comenta María Rosa Lacalle, observamos que el guión en su “conjunto, aderezado con tópicos, se realiza, en este caso, mediante una yuxtaposición de elementos temáticos que casi nunca termina encajando en la trama. Junto con esta curiosa amalgama de experiencia personal y savoir faire profesional del director, las referencias a algunos clásicos de la cinematografía universal (Luis Buñuel, Jacques Tati, Ingrid Bergman, Federico Fellini, etc.) y su personal y característico estilo conforman este paradigma cinematográfico y cuyo significado se construye a partir de la imposibilidad de separar sus diferentes niveles de sentido⁷⁸.

Tanto en la construcción de la narración de la película como en la del tiempo cinematográfico, observamos el empleo de la yuxtaposición. A pesar de componer la película mediante elementos contrapuestos, ya sea por la construcción de un guión con elementos dispares, por la psicología de los personajes, por la temporalidad de la película, por su narración en conjunto o de la estética de la misma, David Lynch consigue en *Terciopelo Azul* generar una unidad, creando una película de gran complejidad. Este mecanismo es recurrente en otras artes como en la arquitectura. Este proceder nos recuerda al capítulo ocho, *La contradicción yuxtapuesta*⁸⁹, del libro *Complejidad y contradicción* de Robert Venturi⁹⁰. Tal como David Lynch consigue dotar a la película

⁸⁸LACALLE, María Rosario, *Terciopelo Azul. David Lynch; estudio crítico de Charo Lacalle*; Ed. Paidós, Barcelona, 1ª edición (1998), pág. 60

⁸⁹VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en arquitectura*; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2ª edición (2014), pág. 87-107

⁹⁰Robert Venturi (1925) Arquitecto estadounidense, fue alumno de Louis Kahn y Eero Saarinen. Profesor de teoría arquitectónica en la Universidad de Pennsylvania, en donde conoció a su compañera de estudio y mujer Denise Scott Brown. En 1991 le otorgan el premio Pritzker, excluyendo a Denise Scott Brown. Es autor de diversos escritos teóricos, como el influyente *Complejidad y contradicción en arquitectura* o, junto con su mujer, *Aprendiendo en de Las Vegas*.



81. Fachada de Eastbury.

⁹¹**Contradicción adaptada.** Es aquella que hace concesiones en su configuración con tal de integrar el conjunto. Robert Venturi comenta, para ilustrar esta configuración, la composición de la fachada de la Villa Pignatelli de Girolamo Molino. En esta villa napolitana del siglo XVIII vemos como las molduras se curvan y adaptan a la posición de las ventanas, convirtiéndose en imposta y dintel de las aperturas. “La contradicción adaptada crea un todo que quizás es impuro”. En la arquitectura moderna también se aplica este sistema. En la Villa Savoye la retícula de pilares se modifica para ajustarse a las necesidades del proyecto, suprimiéndose o desplazándose algunos de ellos, aplicando otra técnica de adaptabilidad como es la excepción significativa.

⁹²**Frank Furness**(1839-1912). Arquitecto estadounidense nacido en Filadelfia, donde desarrolló gran parte de su carrera. Diseñó la Academia de Bellas Artes de Pensilvania o la Biblioteca de la Universidad de Pensilvania, entre otros de uso religioso, residencial o de infraestructuras como estaciones de tren o industrias. Desarrolló una arquitectura con un estilo gótico orientalizado que influyó a arquitectos posteriores como Louis Sullivan, quien trabajó en su estudio en Filadelfia.

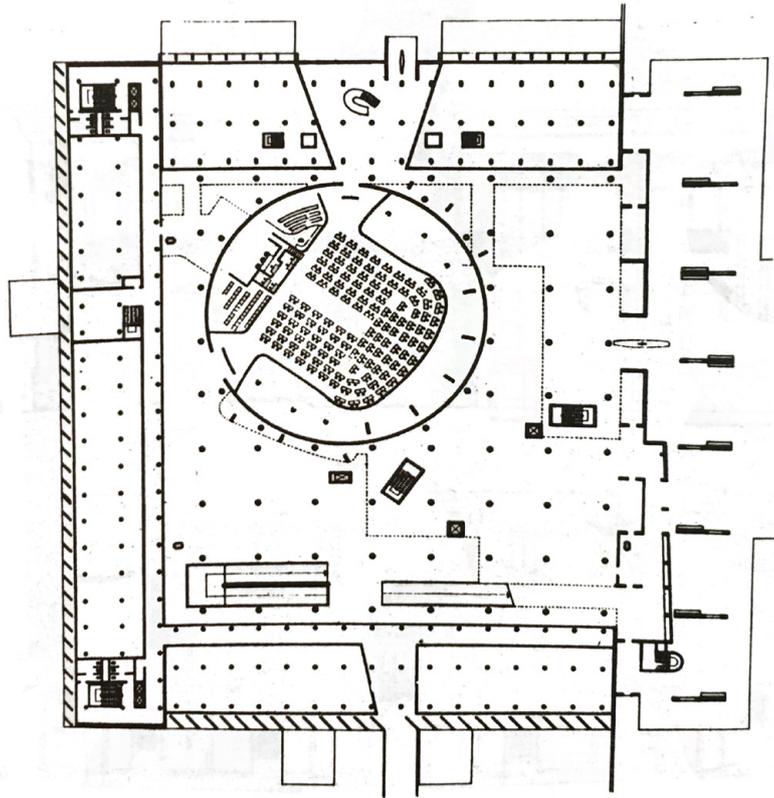


82. Clearing House de Frank Furness.



83. Portada de la catedral de Carmona.

de entidad, Robert Venturi habla de los mecanismos compositivos que ayudan a crear la necesaria unidad en arquitectura, desde la contradicción adaptada⁹¹ que resulta más fluida y serena hasta la contradicción yuxtapuesta, que es la que nos crea la asociación entre este libro y la obtención de unidad en el filme. Esta contradicción yuxtapuesta supone “un tratamiento de shock” a través de la yuxtaposición violenta de elementos variantes en forma o escala. Mediante ritmos distintos, direccionalidades, contigüidades y supercontigüidades se realiza esta composición compleja y contradictoria. Para explicar mejor este concepto especifica una serie de proyectos analizando como se logra generar un todo siguiendo esta manera de proyectar. Así pues, Robert Venturi comenta como la contigüidad de unas grandes aperturas arqueadas en la portada de Eastbury crea una tensión al ponerse superpuestas a unas ventanas, también arqueadas y con una proporción parecida. Esta misma tensión la vemos en la fachada de la catedral de Granada. Hablando de la casa diseñada por Frank Furness⁹² en Filadelfia, la Clearing House, Robert Venturi comenta que “tenía un orden de tensiones violentas dentro de un marco rígido”. La torre embebida que divide la fachada en una dualidad y que interrumpe el medio arco de la puerta de acceso, las lunetas, las aperturas rectangulares y los distintos componentes contrastantes que forman el alzado de la calle crean estas contigüidades violentas. Un edificio que simula estar incompleto, sujeto por la vivienda de al lado. Otro ejemplo de contigüidad es la catedral de Cremona. Aquí observamos un cambio de escala que responde a la intencionalidad de dominar la ciudad y ser un punto referencia en ella. Esta diferencia de tamaño se da entre el gran rosetón y las



84. Planta de la Asamblea de Chandigarh que Le Corbusier construyó desde 1951 a 1965. La estructura del edificio se organiza en retícula. Los pilares de la C exterior se sitúan más cercanos entre ellos que los del espacio interior. El elemento que contiene la asamblea tiene forma circular que al superponerlo en con la estructura crea una contradicción. También se produce una supercontigüidad tridimensional en "el hall de la asamblea cónica" que queda apretujada en la malla estructural.

arcadas que se sitúan más abajo. Este tipo de contradicción está también en obras de la arquitectura moderna como en la Asamblea de Chandigarh de Le Corbusier. La sala de la asamblea se superpone a la retícula de la estructura de pilares, aunque estos se adaptan mínimamente, al chocar con la planta circular de la asamblea, como dice Robert Venturi, se produce una "yuxtaposición violenta y sin concesiones mutuas". Este proceso no solo se percibe en los edificios, sino que también en el urbanismo enriqueciendo la ciudad. Así pues, Robert Venturi expone el caso de Filadelfia, en el que a la trama cuadriculada se le superpone una serie de avenidas diagonales que comunicaban el centro de Filadelfia con otras localidades cercanas, generándose parcelas triangulares singulares. Esto sucede en otras urbes como Nueva York o, más cerca, Barcelona con la Diagonal y la Meridional. En esta ciudad también existe una contradicción yuxtapuesta entre la estructura urbana de Ildefonso Cerdá y la trama de la ciudad histórica.

Los espacios fílmicos más importantes de esta película podrían considerarse unos personajes más. Uno de ellos sería la propia población donde sucede todo, el pueblo de Lumberton, ubicada en el estado de Carolina del Norte. A pesar de la existencia de Lumberton, de la que tomaron carteles de la policía local, lo que vemos en pantalla son localizaciones de Wilmington, que se encuentra en el mismo estado de Carolina del Norte, a unos 110 km de Lumberton. La decisión de grabar en Wilmington es debida a que allí es donde se encuentran los estudios de Dino de Laurentiis.



85. Fotograma de *Terciopelo azul*. Edificio proyectado por Leslie N. Boney para contener la escuela secundaria New Hanover, en Wilmington. Los estudiantes parecen, por su estética, alumnos de los años cincuenta.

⁹³El caso más destacado es en *Twin Peaks*, siendo en la serrería del pueblo en donde aparece el cuerpo de la joven Laura Palmer, así como la presencia de esta fábrica en la intro de la serie. Tanto en *Twin Peaks* como en *Terciopelo azul*, aparece de manera recurrente un camión transportando tronco serrados.

⁹⁴LFEBVRE, Henri; *La producción del espacio*; Ed. Capitán Swing Libros; Madrid; 2013, pág. 15

En este espacio urbano, vemos un reflejo de América durante la infancia de David Lynch. En esta Lumberton observamos tipologías de lugar que podremos ver en otros trabajos de David Lynch, como el instituto, cuyos alumnos parecen salidos de la década de los cincuenta, la cafetería, la zona residencial de viviendas en hilera donde viven los dos jóvenes, el night club o la zona industrial, todas estas localizaciones ubicadas en la ciudad de Wilmington. Esta película concentra todos estos lugares que parecen fascinar a David Lynch y que podremos ver en *Cabeza borradora*, *Twin Peaks*, *Carretera Perdida* o *Mullholand Drive*. El instituto en el que estudia Sandy, es el colegio de educación secundaria New Hanover, construido en 1919 diseñado por el arquitecto Leslie N. Boney. Muestra una composición simétrica y un orden triple en alzado, de estilo neo-clasicista. Las distintas partes que configuran el alzado, basamento, cuerpo y coronación, quedan delimitadas por un friso continuo, siendo más ancho el de la parte superior. En el cuerpo central destaca el acabado de piedra blanca, dos conjuntos en cada brazo, con una división, de nuevo en tres. El acceso al instituto se realiza a través de la primera planta, a la que se llega por una escalera que se abre en dos tramos. La arquitectura industrial se hace presente en el edificio donde vive Frank y los suyos y, durante una breve escena, en una fábrica donde Frank abandona a Jeffrey tras darle una paliza. Aunque breve, el complejo fabril parece ser una serrería, tipo de manufactura por la que parece que tiene predilección David Lynch, al aparecer en otros de sus trabajos⁹³.

Edward Hopper, a través de los lugares que pinta, hace una descripción de la América de su época, consiguiendo que esos mismos lugares, esos espacios percibidos⁹⁴, estén en la retina de cualquiera que se imagine un pueblo de los Estados Unidos profundo. Es decir, convierte en iconos, en espacios de representación, todos esos lugares que él pintó. David Lynch, siguiendo sus pasos, nos enseña fotogramas que permitan la descripción del pueblo donde ocurre la trama, apoyándose en la iconografía hopperiana, y gracias a este recorrido por los lugares percibidos nos generaliza el lugar trasladando el espacio vivido.



86. Fotograma de *Terciopelo azul*. Visión utópica de David Lynch de los Estados Unidos.



87. Fotograma de *Terciopelo azul*. Visión utópica de David Lynch de los Estados Unidos.

David Lynch nos hace recorrer y descubrir Lumberton de distintas maneras. Las más luminosas, son la serie de secuencias utópicas de ciudad americana, las verjas perfectamente blancas, con tulipanes en los jardines, donde los bomberos recorren la ciudad saludando, subidos a su camión con su dálmata o los niños cruzan en fila india para ir al colegio. Es una visión de ciudad casi infantil similar a las ilustraciones de Norman Rockwell o las fotografías de Paul Outerbridge por el empleo del color⁹⁵. Rápidamente, esta América idealizada, es cortada por un raro suceso, lo que parece un ataque a un hombre que cae desfallecido, para, a continuación, acercar la cámara poco a poco al césped, mostrándonos ese submundo bajo nuestros pies, repleto de escarabajos. Mediante esta metáfora visual nos indica lo que nos va a mostrar a continuación, esa misma ciudad, ese mismo espacio, pero en su versión oscura, en la que ya no es todo tan utópico y donde se mueve gente como Frank.

David Lynch aún en la misma película dos formas de representar la misma sociedad americana, con ese inicio de una América utópica, más forzada, de la familia feliz, como lo haría Norman Rockwell; y las ciudades más silenciosas y solitarias de esa misma América, una visión más abstracta de esos mismos espacios percibidos, tal y como haría Edward Hopper. De esta forma crea una confrontación de dos elementos antagónicos, que separados funcionan y, aunque podríamos pensar que juntos chocarían de tal forma que podría convertir la ambientación en un cliché, un retrato kitsch, David Lynch consigue hacerlos trabajar juntos. Encontrando en su punto medio, logra una abstracción de la realidad de la ciudad.

⁹⁵ HISPANO, Andrés, *David Lynch: claroscuro americano*; Ed. Glénat, Barcelona, 1998, pág. 63

Los otros espacios que David Lynch convierte en personajes son los propios edificios y casas en los que transcurre la película. El night club en el que canta Dorothy, The Slow Club, recuerda a otras ambientaciones



88. Francis Bacon, *Replica de Inocencio X*, 1953. La obsesión de Francis Bacon por el retrato de Inocencio X realizado por Velázquez en 1650, le llevó a realizar varios replicas de la obra de Velázquez.



89. Diego de Velázquez, *Inocencio X*, 1650.

posteriores que realizará el director como son la Habitación Roja de *Twin Peaks* o el Club Silencio en *Mulholland Drive*. Los teatros o escenarios son espacios recurrentes en la obra de David Lynch. En *Terciopelo azul* este lugar se asemeja más al del *Twin Peaks*. En ambos se trata de un club en el que hay actuaciones nocturnas. Un elemento que relaciona el espacio en las películas donde emplea un teatro o bar musical, es la cortina roja del fondo. A pesar de que pueda parecer un elemento sin más, la referencia de las cortinas podría tomarla de Francis Bacon. En el cuadro *Replica De Inocencio X* podemos observar, tras el Papa, un visillo muy parecido a los que vemos en las películas de David Lynch. Ésta “contribuye a crear una atmósfera tensa e inquietante, que trasciende la aparentemente inofensiva composición del lienzo. Esa atmósfera obsesionó a Francis Bacon”⁹⁶. Y ese mismo ambiente es la que pretende lograr David Lynch en sus espacios. El propio David Lynch habla del misterio que genera, puesto que detrás de un muro te sientes seguro, pero tras una cortina no sabes que puede esconderse. El uso de telones azules al inicio y al final de la película, a parte de contribuir a la temporalidad cíclica, transmite una primera inquietud con el movimiento ondulante y lento. Estas cortinas aportan una nueva textura al mundo de David Lynch, obsesionado por ellas. A lo largo de la película veremos unas cortinas moverse al mismo ritmo que las del inicio, en el apartamento de Dorothy, haciéndonos creer que no estamos solo nosotros observando a Jeffrey, sino que algo o alguien se oculta tras ellas observando el apartamento y, quizá, a nosotros, los espectadores.

⁹⁶MONTAÑEZ, Tirso (marzo 2018). Seis grados de separación entre Bernini y el agente Cooper, *Jot Down*: <http://www.jotdown.es/2013/03/seis-grados-de-separacion-entre-bernini-y-el-agente-cooper/>

El barrio en el que viven las familias de Jeffrey y Sandy será relacionado en la película como la zona en donde viven las personas modélicas del pueblo, gente que no muestra partes oscuras, mientras que lo que ocurre fuera de éste es peligroso y extraño. A esta concepción llegamos tras las preguntas que la preocupada tía le realiza a Jeffrey antes de que él salga a dar un paseo por el vecindario y que, a pesar de su contestación negativa, acaba en la citada Lincoln Street. Las casas que observamos en el barrio siguen un estilo muy



90. Fotograma de *Terciopelo azul*. Actuación de Dorothy en *The Slow Club*. Al fondo del escenario vemos las cortinas rojas.



91. Fotograma de *Terciopelo azul*. La banda de Frank se dirige al lugar en el que viven. El edificio parece una nave industrial, de fabrica de ladrillo.



92. Fotograma de *Terciopelo azul*. Ben sentado en la sala del club La Gatita Mimosa.



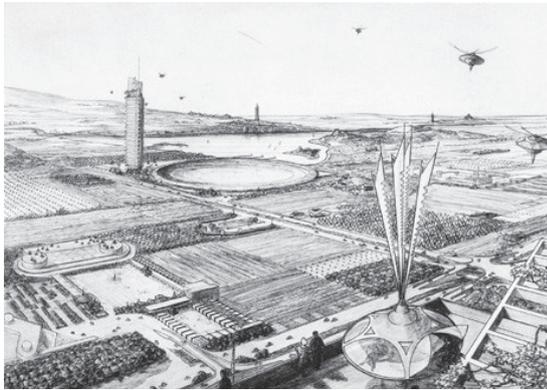
93. Plano de la propuesta Riverside de Frederick Olmsted. Vemos como las parcelas se adaptan a las tramas orgánicas de las calles.

⁹⁷Frederick Law Olmsted (1822-1903). Arquitecto paisajista estadounidense y periodista. Diseñó numerosos parques entre el que destaca Central Park en Nueva York. Planteó la necesidad de una serie de parques nacionales y, también, proyectó la planificación urbana Riverside con un diseño pintoresquista y orgánico.

⁹⁸FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 4ª edición (2014), pág. 25

presente en los cuadros de Edward Hopper, y que David Lynch emplea para provocar la relación en nuestras cabezas entre estas viviendas, ya convertidas en iconos de la América tradicional, con los moralmente buenos americanos. En la arquitectura tradicional americana podemos ver corrientes neo-clásicas introducidas por Thomas Jefferson. Este nuevo clasicismo convivió con otras corrientes como la de Reina Ana, la cual reconocemos en las viviendas retratadas por Edward Hopper y en la que nos viene a la cabeza pensar en las casas de los suburbios estadounidenses. Se caracterizan por cubiertas inclinadas, con un porche delantero y envoltura de madera. Más adelante, el Arts & Craft influiría en los proyectistas norteamericanos como Henry H. Richardson o Louis Sullivan. Estos tomarán todas las referencias anteriores generando un nuevo lenguaje arquitectónico que aplicaron a viviendas así como a los edificios en altura que comenzaron a diseñar tras el incendio de Chicago.

Las residencias del barrio de Jeffrey siguen una tipología de vivienda aislada con un jardín alrededor. Este vecindario parece seguir un esquema en spraw, tan típico de las suburbios americanos. Esta organización urbana que tiene su origen en las propuestas de Frederick Olmsted⁹⁷ y su Riverside en Chicago. El diseño estaba inspirado en los cementerios ajardinados del siglo XIX⁹⁸. Con la llegada del tranvía eléctrico en 1890, la expansión fue mayor, ya que gracias a los avances en los transportes, la conexión entre estas áreas residenciales y los centros de la ciudad quedaban asegurados. El avance de estas periferias en Chicago llevó a la construcción de Oak Park, área en la que Frank Lloyd Wright construiría muchas de sus primeras viviendas durante la etapa trabajando en el estudio de Louis Sullivan. Frank Lloyd Wright estudió este tipo de dispersión urbana mediante la proyección de una ciudad utópica, la Broadacre



94. Dibujo utópico de la propuesta de Broadacre City.



95. Red House de William Morris.



96. Fotograma *Terciopelo azul*. Sandy entrando en su casa de estilo Art & Craft.

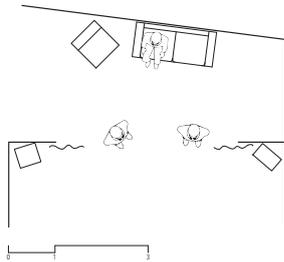


97. Fotograma de *Terciopelo azul*. Vivienda de Jeffrey de estilo Reina Ana. Fotograma de *Terciopelo azul*.

City⁹⁹, explicada en 1932 en el libro *The disappearing city*. La vivienda de Jeffrey sigue un estilo colonial de madera blanca con las icónicas vallas cerrando el jardín. La de Sandy es de ladrillo sin cerramiento, con un estilo que podría recordar a la arquitectura de William Morris en su Red House.

Para el escondite de Frank y su banda eligieron situarlo en unos antiguos edificios industriales de ladrillo a las afueras del pueblo, que nos evoca al edificio en el que vive Henry en *Cabeza borradora*. En las naves de ladrillo se ve unos muelles de carga y descargas para camiones como los que aparecían en el callejón en el que vive Henry. En un principio, debido a la poca luz que había en la zona, iluminaron la escena con grandes focos, provocando que el edificio y la escena resultaran poco convincentes. A pesar que la luz era perfecta para grabar, oscurecieron la escena y, para crear un ambiente más a tono con lo que albergaba el lugar, crearon una pequeña maqueta que simulaba las chimeneas de una fabrica, a las que finalmente añadieron movimiento, que al ser alumbrada por un foco, generando una sombra sobre el edificio, creando una escenografía casi teatral, muy expresionista y que genera una atmósfera y una sensación de zona industrial que recuerda a la ciudad de *Cabeza borradora*.

⁹⁹**Broadacre City.** Ciudad utópica que Frank Lloyd Wright expuso en 1932 en el libro *The disappearing city* y que siguió estudiando en *When democracy builds* de 1945. Consistía en la disolución de los límites entre ciudad y naturaleza, creando una urbe con una densidad muy baja.



98. Croquis de la posición de los actores. Durante la escena, Ben, a la derecha, canta en la *Gatita Mimosa* ante la atenta mirada de Frank, a la izquierda. Al fondo una chica les observa a ambos.



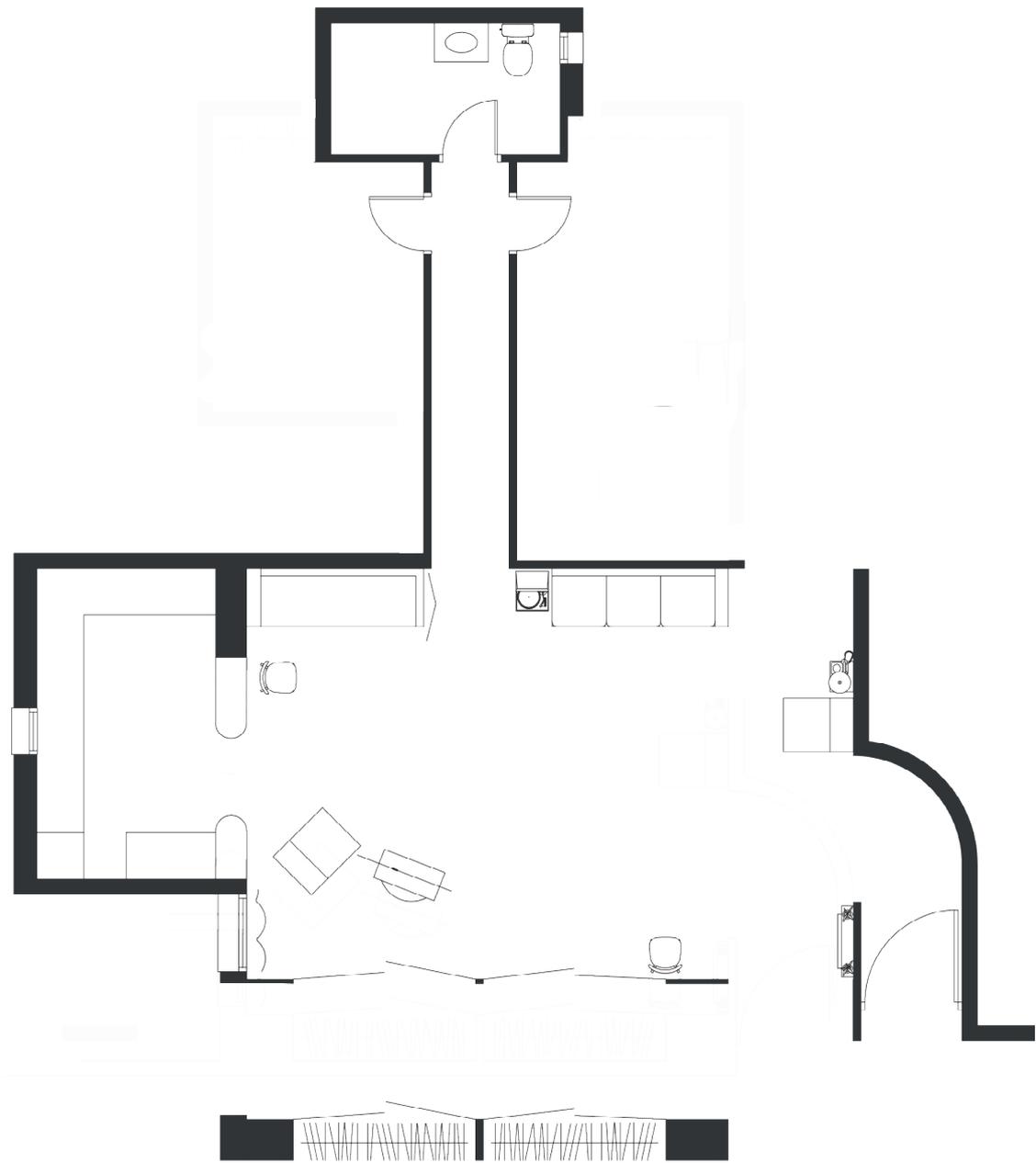
99. Fotograma de *Terciopelo azul*. Frank durante la actuación de Ben en *La Gatita Mimosa*. El espacio funciona como un teatro, enmarcado el escenario a través de elementos como las cortinas o las luminarias.

¹⁰⁰**Edificio Guaranty**, Búfalo, 1895. Diseñado por Louis Sullivan, destinado a ser un edificio de oficinas. La iluminación de todo el edificio se realizaba a través de fachada o mediante un patio abierto trasero, gracias a la forma de la planta en U. La estructura es de acero mientras que el material del cerramiento es de terracota que contiene una ornamentación con motivos florales. De estilo neo-clásico, sigue un orden clásico tripartito de basamento, cuerpo principal con una direccionalidad muy marcada y coronación, saliendo hacia fuera del volumen la cornisa y aperturas circulares. En la composición de la fachada se aprecian franjas verticales tanto opacas como las alineaciones de las ventanas que potencian ese eje, la altura del edificio.

¹⁰¹**Henry Hobson Richardson** (1838-1886). Arquitecto estadounidense formado en París en la *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* y con gran influencia en los arquitectos americanos de la época como Louis Sullivan. A su vuelta a Estados Unidos, desarrolla un estilo con referencias al Art & Craft y al románico francés.

El club al que acuden la banda de Frank junto con Dorothy y Jeffrey, *La Gatita Mimosa*, un club regentado por un extraño Ben. El espacio es una habitación compuesta por dos ámbitos, la zona con sofás donde se encuentran las señoras comiendo y la puerta donde se encuentran reclusos el marido y el hijo de Dorothy, y el hall por la que entran los personajes y en donde al fondo se encuentra otro sofá con un extraño maniquí. Antes de que abandonen el lugar, Ben interpreta una canción en playback usando una lámpara como micrófono, mientras Frank mueve los labios. Debido a la configuración interior, una viga baja que separa ambas estancias y los dos tabiques a ambos lados del paso, se enmarca el espacio a la vez que las cortinas de ambos laterales nos dan la impresión de telones recogidos, nos recuerda al escenario de un pequeño teatro sobre el que Ben realiza la interpretación que corta Frank en seco llorando.

La casa de Dorothy es el único escenario de la película construido completamente en set de rodaje. Este lugar es un espacio simbólico en la película que representa mediante su composición a los que allí habitan. Es el lugar en el que Frank lleva a cabo los abusos sobre Dorothy y en el que Jeffrey es iniciado. El apartamento se sitúa en la película en el edificio *Deep River*, localizado en la ciudad de Wilmington, en Mark Street. Con fachada de ladrillo, muestra un estilo neo-clasicista. Se puede observar en él una composición ternaria, es decir, un pequeño basamento, un cuerpo principal y una coronación que queda remarcada por un balcón de hierro corrido y por la cubierta que sobresale del volumen. La fachada principal está configurada por un eje simétrico que coincide con la posición de la entrada al edificio. El conjunto residencial recuerda a obras de Dankmar Adler y Louis Sullivan por ese uso del clasicismo como principio de orden. Uno de estos proyectos del dúo americano es el *Guaranty*¹⁰⁰ en Búfalo. En él vemos ese clasicismo depurado de Louis Sullivan, inspirado por la obra de Henry Hobson Richardson¹⁰¹. Como en el *Deep River*, y de forma más clara, observamos la ordenación tripartita de la fachada. Este acabado exterior contrasta con el interior minimalista. La distancia entre el exterior del edificio y el interior, en la casa de Dorothy, disparidad que también existe en el edificio de Henry en *Cabeza borradora*, entre el edificio industrial y su uso residencial, nos invita a pensar en la relación de este proceso con la arquitectura de Adolf Loos. El arquitecto vienes hablaba del silencio de la disociación entre el silencio de



100. Aproximación a la planta del apartamento de Dorothy



101. Edificio Guaranty ubicado en Búfalo fue diseñado por Louis Sullivan. Se aprecia el orden clásico tripartito.



102. Fotografía de *Terciopele azul*. La banda de Frank se dirige al lugar en el que viven. El edificio parece una nave industrial, de fábrica de ladrillo.



103. Casa Avelino Duarte, Álvaro Siza.

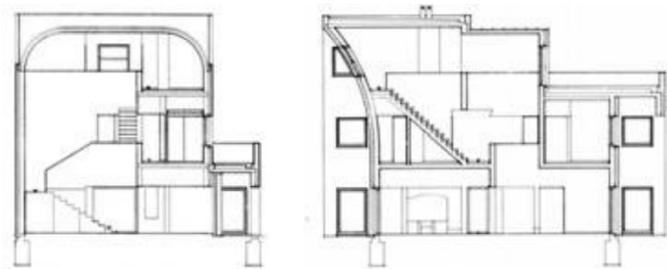


104. Casa Avelino Duarte, Álvaro Siza.

¹⁰²GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Adolf Loos: teoría y obra*; Ed. Nerea, Madrid, 1988, pág. 22

¹⁰³**Raumplan.** Término alemán que significa “plan espacial”. Enunciado por Adolf Loos, se trata de un método de pensamiento tridimensional. Consiste en una organización del interior del edificio mediante el encadenamiento de espacios. La primera obra en la que Adolf Loos aplicó este mecanismo fue en 1910 en la casa Steiner y en 1922 proyectó la Villa Rufier generada completamente por este sistema.

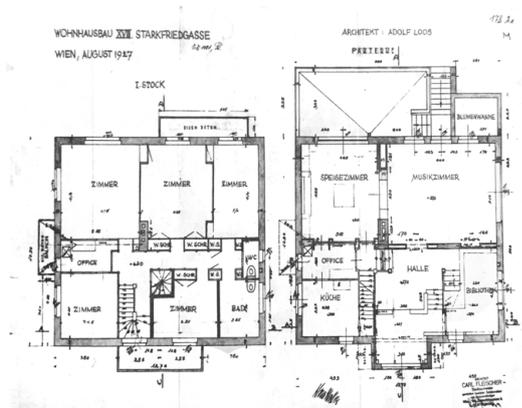
¹⁰⁴CORTÉS, Juan Antonio (2013) Lecciones magistrales. Once cuestiones arquitectónicas en la obra de Álvaro Siza. *El Croquis* (168/169), pág. 26



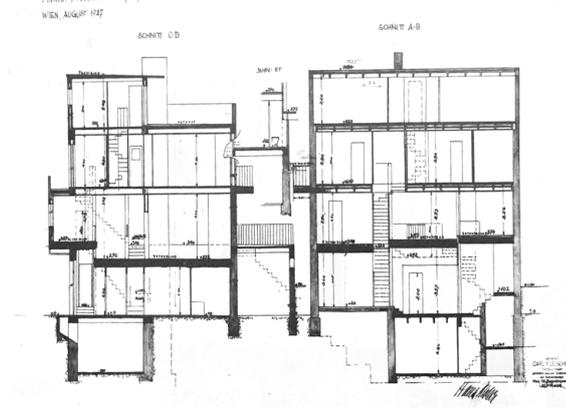
105. Sección de la casa Avelino Duarte, Álvaro Siza.

la fachada y el espacio interior¹⁰². Según Adolf Loos, los edificios debían hablar hacia el interior y callar al exterior, hacia lo urbano. Este planteamiento le llevó a realizar unas envolventes tan abstractas, por ejemplo, en la casa Steiner, una de sus obras más famosas. Este mecanismo influyó a arquitectos posteriores, como a Álvaro Siza. En la casa Avelino Duarte la referencia a Adolf Loos es inevitable. Volumetricamente la relación es clara, al igual que en la distribución interna. Donde, viendo la sección, apreciamos la influencia del Raumplan¹⁰³ de Loos. De esa forma se consigue que un espacio aparentemente pequeño, nos de la sensación de mayor amplitud en su interior.

Tal y como menciona Juan Antonio Cortés, la casa para sus ocupantes debe ser todo un mundo, un microcosmos¹⁰⁴. Esto lo observamos en la vivienda de Dorothy. El apartamento se compone de un pequeño hall estrecho que acaba en curva y nos lleva directamente a la zona de estar. La cocina se encuentra comunicada



106. Plano villa Moller de Adolf Loos.



107. Sección villa Moller de Adolf Loos.

¹⁰⁵ GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Adolf Loos: teoría y obra*; Ed. Nerea, Madrid, 1988, pág. 23

¹⁰⁶ *Ibid*, pág. 87

¹⁰⁷ *Ibid*, pág. 197

¹⁰⁸ *Ibid*, pág. 197

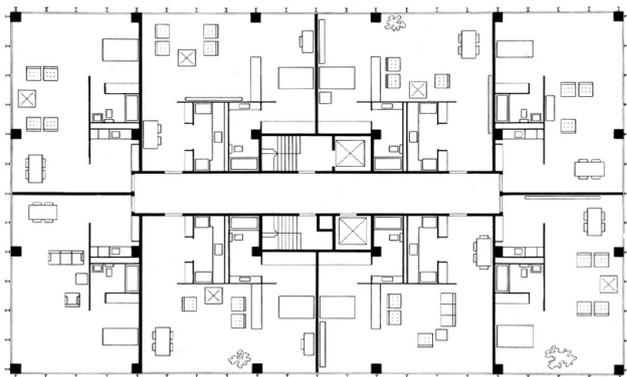
¹⁰⁹ **De Stijl**. Movimiento de vanguardia originado en Holanda que toma el nombre de la revista fundada por Theo van Doesburg en 1917. El manifiesto del grupo aparece un año después, en noviembre de 1918. Esta corriente se caracterizaba por la elementación, una integración no jerárquica, un espacio no gravitatorio e ilimitado. Algunos de los representantes del Stijl en arquitectura son Gerrit Rietveld, Cornelis van Eesteren, J.J. Pieter Oud. EL Stijl difumina el límite entre interior y exterior, pasando a ser un espacio fluido y continuo. Un ejemplo de este estilo en arquitectura es la casa Schröder de 1924 diseñada por Gerrit Rietveld. En la vivienda se observan aplicados los principios del movimiento. Se puede entender la casa como un gran mueble.

con el salón, sin tabiques intermedios. La sala de estar más que de estar se convierte en una zona de paso hacia las habitaciones, el baño y la cocina. Este hecho, le da una tensión a este espacio que coincide con lo que allí sucede. El minimalismo de esta misma habitación junto con la colocación de los muebles de esa forma producen una intranquilidad en el espectador. Esto se debe a que ha sido ordenado de una forma que no nos resulta práctica para lo que debería ser un salón familiar, pareciendo más haber sido preparado para la observación por un tercero de la habitación. Esta disposición de la arquitectura interior aporta una teatralidad similar a los interiores de Adolf Loos, quien hablaba del teatro del habitar¹⁰⁵. A pesar de este primer ideario sobre la arquitectura interior de sus casas, según avanza en su carrera, la abstracción exterior termina por colarse en sus interiores¹⁰⁶. Pero, aun así, no los abandona y les aporta un simbólico valor sacro¹⁰⁷. En la villa Moller de 1928, en Viena, se observa la coherencia entre el interior y el exterior, en la sencillez y abstracción. Pero, al darle un significado sagrado, la entrada hasta este espacio interior debe tener una transición que nos permita pasar del mundano exterior al espacio sacro. Mediante el zaguán se realiza este paso, introduciéndonos hacia un ámbito comprimido que nos lleva hasta la primera planta, acentuando la solemne ascensión¹⁰⁸.

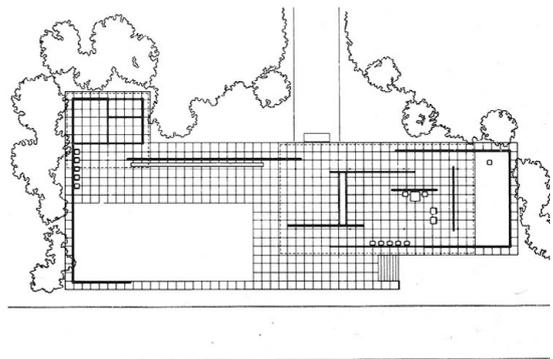
El salón de la vivienda de Dorothy, a pesar de ser un único espacio, podría pensarse que se divide en dos enmarcados por el mobiliario, uno a la derecha (el sofá de tres plazas, el sillón, el tocador y la mesa en la que está el teléfono) y el otro es el de la izquierda (sofá de tres plazas de nuevo, una silla y un biombo). Esta generación de un espacio dentro de una estancia mediante la configuración del mobiliario y de los elementos arquitectónicos recuerda al pabellón de Barcelona de Mies van Der Rohe, en el que establece un espacio enmarcado por las sillas Barcelona, la alfombra y el muro vertical de ónice. Existe una apertura tanto interior, entre las habitaciones, como con el exterior. Esta idea de espacio ilimitado, es influencia del Stijl¹⁰⁹. Sin embargo, esta fluidez interior-exterior no es total, ya que existen elementos que la limitan. Elevando el pabellón sobre un basamento elimina la continuidad del edificio con las zonas de alrededor. Este mecanismo de generación de espacios, lo emplea en muchas de sus obras, como por ejemplo en los apartamentos Lake Shore Drive en Chicago. Se tratan de dos bloques de viviendas en altura construidos con estructura metálica y cerramiento de vidrio. En estas viviendas los distintos ámbitos son generados por el



108. Fotografía de la casa Farnsworth de Mies van der Rohe. La elevación de la vivienda responde a la necesidad de limitar el espacio fluido del interior. El gran módulo central distribuye la residencia.



109. Planta de los apartamentos de Lake Shore Drive en Chicago.



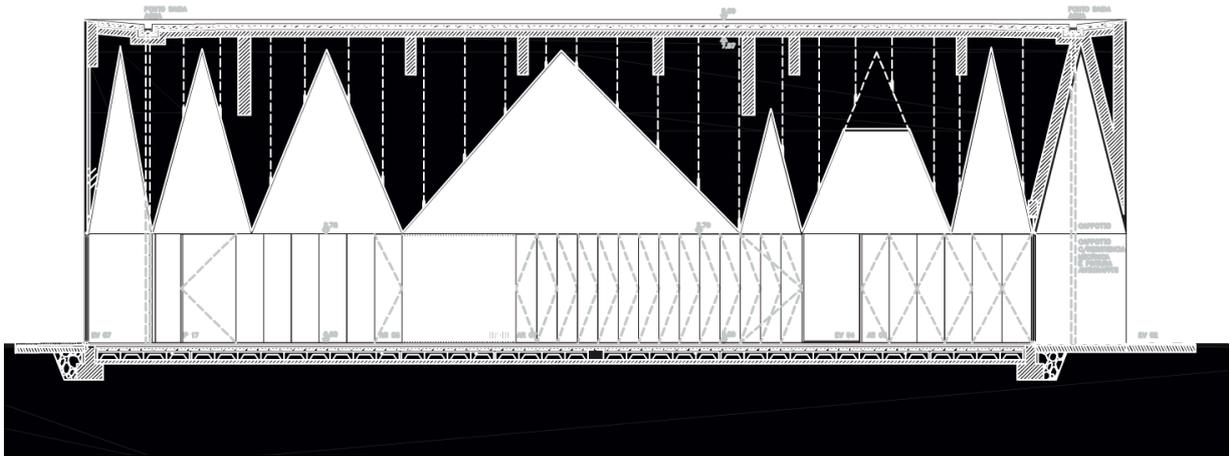
110. Planta del Pabellón de Barcelona.

elemento que contiene la cocina y el aseo. Gracias a esta distribución, el espacio es fluido pudiéndose dividir o ampliar según las necesidades de cada vivienda. La zona central del edificio queda ocupado por las escaleras y los ascensores, dejando el perímetro libre para las viviendas¹¹⁰. En donde desarrolla con más intensidad este proceso a través del mobiliario es en la casa Farnsworth, en donde la vivienda entera se articula gracias a un único gran mueble central que, como en Lake Shore Drive, contiene los servicios. Éste dispone distintos usos en cada una de sus caras, lo que provoca la desaparición de recorridos, todo tiene un uso. También, al igual que el Pabellón de Barcelona, eleva la casa, logrando cortar la fluidez entre la vivienda y el jardín, y evitando que se produzcan inundaciones en el caso de subidas del nivel fluvial del río cercano. La relación interior-externo en esta casa es total. Los únicos planos que cierran esta vinculación son el suelo y el techo. En estas tres obras de Mies van der Rohe, a pesar de contar con un interior fluido sin tabiques que delimiten, consigue enmarcar distintas áreas a través del mobiliario o mediante planos. Un ejemplo más cercano que delimita espacios dentro de otro más grande, podría ser la arquitectura de los Aires Mateus. En particular su centro social en Grândola. Con una volumétrica cúbica exterior y un gran vacío interior destinado a realizar fiestas o encuentros así como de centro de día para personas mayores. Este programa con funciones diversas hizo que los arquitectos buscaran adecuar la escala a las personas que lo usen día a día generando pequeños ámbitos dentro

¹¹⁰ FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 4ª edición (2014), pág. 237



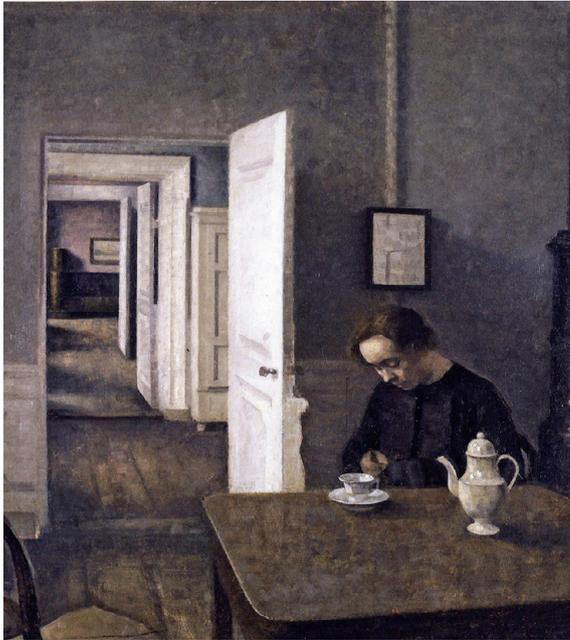
111. Sección de la propuesta de Aires Mateus para la creación de una nueva recepción en la Alhambra.



112 Sección del centro social en Grândola de los arquitectos Aires Mateus.

de lo diáfano del edificio. Así pues, los distintos espacios son capturados por unos casetones de diversos tamaños. Cada uno de estos techos disponen de un tratamiento acústico para lograr dar privacidad entre unas zonas y otras. La imagen exterior del centro social queda configurada por estos techos ser recortada la fachada por algunos de ellos, creándose así las entradas al edificio. Este proyecto es resultado de una experimentación previa, no construida, la propuesta para el concurso de ampliación de la Alhambra de Granada. En ese edificio, destinado a constituir una nueva entrada al conjunto de la Alhambra, observamos en la sección el mismo mecanismo. Debido al uso de recepción y a la gran afluencia turística que tienen el monumento, la recepción debía ser un espacio alargado, que por las proporciones no tendría relación con la Alhambra. Su respuesta fue aportar la funcionalidad requerida mediante un espacio único y comprimirlo con el techo. Horizontalmente es igual, una amplia zona sin soportes intermedios, en el que se recupera la escala más humana gracias a las distintas bóvedas. Mediante este mecanismo se consigue vincular la nueva recepción con el interior de la Alhambra, así como por medio de los orificios de los techos por los que se introduce la luz exterior.

La separación del espacio en dos se correspondía a lo que sucede en cada uno de esos lugares, siendo el de la derecha un lugar más oscuro, en el



113. Vilhelm Hammershøi, *Interior, Strandgade 25*, 1915.



114. Vilhelm Hammershøi, *Interior, Strandgade 30*, 1901.



115. Fotograma de *Terciopelo azul*. Vista del apartamento de Dorothy desde el salón con ella al fondo, en el baño.

¹¹¹LEFEBVRE, Henri; *La producción del espacio*; Ed. Capitán Swing Libros; Madrid; 2013

¹¹²Vilhelm Hammershøi (1864-1916) Pintor danés de retratos, paisajes e interiores, siendo estos últimos los más reconocidos por el uso que realiza en ellos de la luz y el manejo de la profundidad de los espacios.

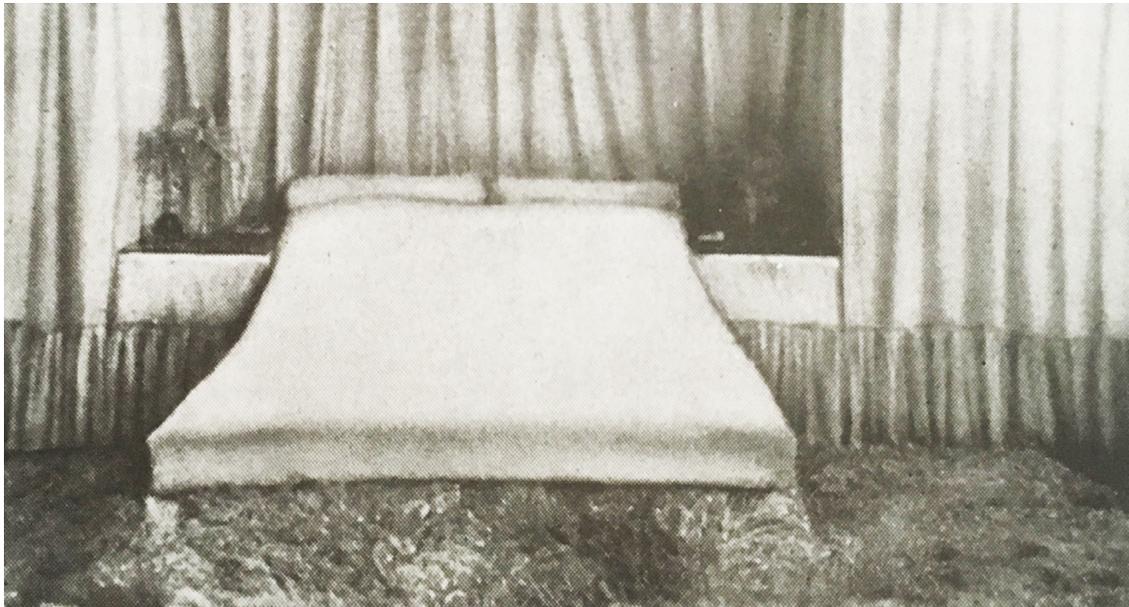
¹¹³GARCIA ROIG, Manuel y MARTÍ ARÍS, Carlos, *La arquitectura del cine*; Ed. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1ª edición (2008), pág. 29

que Frank lleva a cabo la violación ritual a Dorothy, y el de la izquierda en el que Dorothy intima con Jeffrey. El de la derecha sería el fetichista, el izquierdo el lugar más inocente. Ambos ámbitos son espacios simbólicos dentro de uno de representación, que es el apartamento¹¹¹.

Tal y como Manuel García Roig y Carlos Martí Arís, en su libro *La Arquitectura del Cine*, hablan de la influencia que tiene las pinturas de Vilhelm Hammershøi¹¹² con el cine de Dreyer¹¹³, podríamos crear una conexión entre este pintor danés y el apartamento de Dorothy. El plano en el que David Lynch nos muestra el apartamento de la Dama de Azul cuando Jeffrey se encuentra escondido, recuerda al pintor danés en el modo en como genera profundidad de la perspectiva mediante la sucesión de espacios que se observan a través de elementos como puertas o ventanas. En el caso del apartamento 710 de Deep River, David Lynch genera la misma profundidad colocando la cámara de tal manera que en la misma escena tenemos tres espacios: en primer plano el salón del apartamento, después el pasillo oscuro que lleva a las habitaciones y por último el baño iluminado con luz blanca. El baño, al final del oscuro pasillo y con una iluminación que destaca frente a lo apagado que se encuentra el salón, es el espacio principal a la hora de crear esta profundidad. Una estratificación de espacios que podría ser un espejo a través del cual nos muestra la situación Dorothy. Una mujer aparentemente hundida y extraña, como el salón de su apartamento, pero que



116. Fotograma de *Terciopelo azul*. El Hombre de amarillo manteniéndose de pie mientras el marido de Dorothy , con un trozo de terciopelo azul en la boca, está sentado muerto.



117. Imagen del dormitorio del apartamento de Adolf Loos.

¹¹⁴GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Adolf Loos: teoría y obra*; Ed. Nerea, Madrid, 1988, pág. 22

en lo más profundo de ella estaría un pequeño halo de luz. El pasillo que da acceso a la zona privada de la vivienda es excesivamente largo y oscuro, un pasillo que no es apropiado para una pequeña vivienda de dos dormitorios. Con este diseño, David Lynch nos habla de la angustia de Dorothy a través del espacio. Para Adolf Loos el interior de las viviendas debía ser refugio de la psicología de quien lo habita¹¹⁴. El apartamento de Dorothy funciona como el reflejo de la psicología de ella. A parte de las tensiones por la disposición que veremos a continuación, el color y la iluminación insinúan como se encuentra ella. Tanto paredes como suelo son de color rosáceo oscuro. Si aplicamos la hipótesis de que este espacio nos da señales de la propia Dorothy, el este color podría indicar la feminidad del personaje, pero al ser estos colores oscuros o apagados, nos revelaría el sometimiento y angustia que esta sufriendo, tanto por los abusos de Frank como por el secuestro de éste de su hijo y marido. La zona de habitaciones se encuentra al final del pasillo, que como hemos dicho tiene mucha longitud. Así, alejando tanto el dormitorio de Dorothy y el de su hijo de la zona más pública nos incrementa la sensación de privacidad. El simbolismo de esta parte de la casa con lo puramente privado e íntimo es la misma que otorga Adolf Loos. En

el dormitorio de su propia casa se aprecia una alusión a un mítico clasicismo mediante el dominio del blanco como vacío cromático¹¹⁵, con una sacralidad reservada a este tipo de habitaciones, a lo íntimo y lo privado.

La última imagen del apartamento, con el Hombre de Amarillo muerto de pie y el marido de Dorothy en las mismas condiciones sentado, muestra una composición violenta, cercana a las de Francis Bacon, y que supone con la cúspide de las tensiones que se generan en ese espacio.

¹¹⁵*Ibid*, pág. 102

Conclusión

Como dice Rodrigo Cortés¹¹⁶, David Lynch “es raro porque es único, eso no lo hace complicado sin embargo que no sea complicado no lo hace comprensible, y el hecho de que sea incomprensible no lo hace particularmente raro”¹¹⁷. Y es que el cine de David Lynch, a pesar de resultar extraño o confuso, una vez vistas sus referencias pictóricas como analizada su biografía, aparece más claro. Su obra es resultado de todo un bagaje cultural y vivencial que expresa en la pantalla. A esto se le suma una parte de irracionalidad, de escenas compuestas sobre ideas surgidas sin planificación, lo que le da cierto toque surrealista.

Es de destacar la importancia que busca dar a los espacios interiores. Tanto en *Terciopelo azul* como en *Cabeza borradora* se comprueba como emplea David Lynch la arquitectura en sus películas. En *Cabeza borradora* la habitación de Henry pasa de ser un espacio de protección frente al mundo industrial exterior, a un lugar incomodo con la llegada de Mary y el bebé. Debido a esto, busca un nuevo “refugio” en el teatro tras el radiador. En el caso del apartamento de Dorothy, la composición de la casa muestra una intención de teatralidad, está pensada para ser observada, como una escenografía, no para ser vivida. Para David Lynch, estos espacios guardan una simbología que retrata la personalidad de sus personajes o influyen en ellos de alguna manera. Como hemos visto este hecho guarda relación con arquitectos como Adolf Loos y en como entendían el espacio interior de sus casas. Asimismo, la arquitectura moderna no se alejó de este simbolismo. Como mencionan Denise Scott Brown y Robert Venturi, obras como las de Mies van der Rohe o Le Corbusier, a pesar de lo que pueda parecer, contienen el mismo nivel de simbolismo que la que pudiera contener la arquitectura en épocas pasadas. Las obras de Mies, por ejemplo, representan “la honesta expresión de la tecnología moderna como espacio”¹¹⁸. Otros edificios como el Centro Pompidou, con la externalización de las instalaciones componiendo la fachada del museo, también guardan esta relación entre arquitectura y representación. La diferencia con épocas pasadas es que se emplea para simbolizar significados arquitectónicos¹¹⁹. Por lo que, esta forma de significación de los interiores no es ajena de la práctica arquitectónica.

Las referencias entre la pintura y el cine, ya no solo en el caso de David Lynch, son constantes. Existe, por tanto, un transvase de ideas, lenguajes y conceptos entre distintas artes. Pero la pintura no se ha relacionado solo con el cine, también con la arquitectura. Esto se observa en la influencia de Giorgio de Chirico a Aldo Rossi y Luis Barragán o el cubismo y la arquitectura purista de Le Corbusier llevando la transparencia y la superposición a sus edificios. Pero en arquitectura también existe relación con otras artes como la escultura. Es el caso de los hermanos Aires Mateus y los vacíos de Oteiza o Chillida. E incluso, tal y como señala Rafael Moneo¹²⁰, existen relaciones entre la literatura y la arquitectura, entre por ejemplo, Fernando Pessoa y la obra arquitectónica de Álvaro Siza. Estos

¹¹⁶Rodrigo Cortés (1973) Guionista, director de cine y compositor, ha realizado películas como *Buried* o *Luces rojas*. Participa en distintos podcast y programas de radio sobre cine y cultura.

¹¹⁷CORTÉS, Rodrigo. (6 de octubre de 2016) *David Lynch y Tacirupeca*, Todopoderosos, número 20 (audio de podcast).

¹¹⁸IZENOUR, Steven, SCOTT BROWN, Denise y VENTURI, Robert, *Aprendiendo de Las Vegas*; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 3ª edición (2016), pág. 139

¹¹⁹*Ibid*, pág. 146

¹²⁰MONEO, Rafael, *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Ed. Actar, Barcelona, 2004

intercambios entre las distintas artes aumentan las formas en las que enfrentarse a un proyecto, de igual forma que el vocabulario a utilizar. Es, por tanto, enriquecedor el ejercicio de análisis de otras disciplinas. Éstos deben llegar hasta el hueso de los planteamientos conceptuales o a desentrañar los mecanismos en los que logran desarrollarlos. Solo así podremos incorporar estos a la arquitectura, sin caer en meras traslaciones directas de una estética o una forma.

David Lynch ubica la trama de *Terciopelo azul* en una ciudad que refleja una aptitud típica de los años cincuenta, y así lo refleja la arquitectura donde transcurren las acciones. Desde la estética de las viviendas en las que viven Jeffrey o Sandy hasta el café del pueblo, tiene ese aspecto que tanto gusta a David Lynch. El empleo de un marco arquitectónico de este estilo contrasta con las tramas oscuras de sus películas, generando contradicciones. Asimismo, esto sucede con los usos de algunos edificios con un diseño destinado a otra funcionalidad. La vivienda de Henry dentro de un bloque industrial y con una entrada poco deseable para una residencia, lo mismo que ocurre donde vive Frank en *Terciopelo azul*. Estas relaciones suceden también con la decoración del portal de Henry y la simplicidad del apartamento o con el estilo del Deep River de *Terciopelo azul* y la casa de Dorothy. Estas discordancias nos remiten, de nuevo, al libro de Robert Venturi *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. August Heckscher¹²¹ dijo, describiendo la aptitud de los arquitectos frente a las nuevas complejidades en arquitectura: “El paso de una visión de la vida compleja simple y ordenada a una visión de la vida compleja e irónica es lo que cada individuo experimenta al llegar a la madurez. [...] Una sensibilidad paradójica permite que aparezcan unidas cosas aparentemente diferentes y que su incongruencia sugiera una cierta verdad”¹²². Esto sucede en la mayoría de la filmografía de Lynch. En *Cabeza borradora* la arquitectura es un telón de fondo que nos sitúa ante una ciudad agresiva con el protagonista. En esta película, David Lynch la emplea para crear un mundo industrial, es decir, actúa como una escenografía. En esta obra priman más las relaciones con la pintura, colándose así, un uso de los espacios interiores simbólico. *Cabeza borradora* muestra una intención de reflejar una ciudad en decadencia después de lo que, intuimos, una revolución y desarrollo industrial desmesurado.

¹²¹August Heckscher (1913-1997) Autor y político estadounidense que realizó estudios sobre el liberalismo americano y sobre política. Durante la administración de J.F. Kennedy fue asesor de cultura en la Casa Blanca. En 1962 escribió el libro *The public happiness*, del cual Robert Venturi extrajo un fragmento incluido en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*.

¹²²VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2ª edición (2014), pág. 28

El cine de David Lynch está marcado por ser una obra con un lenguaje propio, generado mediante elementos y referencias procedentes de sus recuerdos y de obras pictóricas. Sigue un proceso similar al que desarrollan Aldo Rossi, Luis Barragán o Louis Sullivan. Todos ellos comparten con David Lynch el crear un estilo propio surgido de referentes vernáculos, como haría Luis Barragán, o del clásico, como Louis Sullivan o Aldo Rossi. Este camino para llegar a unas formas nuevas se realiza mediante el proceso análogo como explicó Aldo Rossi en el artículo *Arquitectura análoga*.

Por tanto, a pesar de que la obra de David Lynch es compleja, podríamos denominar el empleo de la arquitectura en su cine como simbólico y contradictorio. También podemos observar la creación de un lenguaje nuevo cinematográfico a través de la memoria y de los referentes pictóricos que posee, generando películas complejas.

BIBLIOGRAFÍA

CORTÉS, Juan Antonio, *Modernidad y arquitectura*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2003

CORTÉS, Juan Antonio (2013) *Lecciones magistrales. Once cuestiones arquitectónicas en la obra de Alvaro Siza*. El Croquis (168/169)

FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 4ª edición (2014)

GARCIA ROIG, Manuel, *Mirada en off. Espacio y tiempo en cine y arquitectura*; Mairela Libros, Madrid, 2007

GARCIA ROIG, Manuel y MARTÍ ARÍS, Carlos, *La arquitectura del cine*; Ed. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2008

GOEMANS, Camille, *Magritte* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March, 1988

GOMPERTZ, Will, *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*; Santillana Editoriales Generales, Madrid, 2013 (2ª edición)

GOROSTIZA LÓPEZ, Jorge, *Cine y arquitectura*, Ed. Filmoteca Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1990

GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Adolf Loos: teoría y obra*; Ed. Nerea, Madrid, 1988

HISPANO, Andrés, *David Lynch: claroscuro americano*; Ed. Glénat, Barcelona, 1998

IZENOUR, Steven, SCOTT BROWN, Denise y VENTURI, Robert, *Aprendiendo de Las Vegas*; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 3ª edición (2016)

LACALLE, María Rosario, *Terciopelo Azul. David Lynch; estudio crítico de Charo Lacalle*, Ed. Paidós, Barcelona, 1998

LEVIN, Gail, *Edward Hopper* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March, 1989

LEFEBVRE, Henri, *La producción del espacio*; Ed. Capitán Swing Libros; Madrid; 2013

LYNCH, David, *Atrapa el pez dorado*; Editorial Random House Mondadori, Sabadell (Barcelona); 2008 (2ª edición)

LIM, Dennis, *David Lynch. El hombre de otro lugar*; Ed. Alpha Decay, Barcelona, 2017

MONTANER, Josep Maria, *Arquitectura y crítica*; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 3ª edición 2013

MONTAÑEZ, Tirso (marzo 2013). Seis grados de separación entre Bernini y el agente Cooper, *Jot Down*: <http://www.jotdown.es/2013/03/seis-grados-de-separacion-entre-bernini-y-el-agente-cooper/>

PALLASMAA, Juhani (2017) *Significado en la abstracción. Experimentando la imaginería arquitectónica de RCR*. El Croquis (190)

RODLEY, Chris, *David Lynch por David Lynch*; Ed. Alba, Barcelona, 1998

ROSSI, Aldo. (1975) *Arquitectura análoga. 2C. Construcción de la ciudad* (número 2)

RUILOBA, Cecilia. *La salud psíquica y la arquitectura doméstica*. En *Fotogramas 009. Objetivo: la casa*, Valladolid, Universidad de Valladolid

VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en arquitectura*; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2ª edición (2014)

ZEVI, Bruno, *Saber ver arquitectura*, Ed. Poseidón, Barcelona, 1981 (4ª edición)

ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor. Atmósferas*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006

VVAA., *El siglo de Giorgio de Chirico. Metafísica y arquitectura*, exposición en el Institut Valencià d'ara Modern (IVAM), Ed. Skira, Milán, 2007

IMAGENES

1. Fotografía de Nadav Kander.
- 2, 15, 23, 24, 25, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 53, 54, 55, 56, 58, 60. Fotograma extraído de Lynch, D. (director y productor). (1977) *Eraserhead (Cabeza borrador)* [Blu-ray]. Estados Unidos: Absurda. Son., B/N.
- 3, 4, 5, 47, 48, 49, 93, 94, 109, 110. Extraído de FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 4ª edición (2014).
6. Imagen obtenida de <http://www.avosciudad.com/1962-un-rascacielos-en-1919>
- 7, 8, 9. Fotograma extraído de BARNES, R., NGUYEN, J., NEERGAARD-HOLM, O. (directores). (2016) *David Lynch: The Art of Life*. Estados Unidos: Duck Diver Films. Son., col.
- 10, 11, 12, 13. Dibujo extraído de <https://www.moma.org/artists/2964?locale=es&page=1&direction=>
14. Fotografía obtenida de <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/895914/una-mirada-al-constantemente-olvidado-trabajo-de-denise-scott-brown>
- 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22. Imagen extraída de *Rene Magritte: Laussane* [cat. expo., Fondation de l'Hermitage, Laussane]. Laussane: Fondation de l'Hermitage, 1987.
- 26, 28, 32. Fotografías extraídas de VVAA., *El siglo de Giorgio de Chirico. Metafísica y arquitectura*, exposición en el Institut Valencià d'ara Modern (IVAM), Ed. Skira, Milán, 2007.
27. Imagen extraída de SMITH, Michael. (12/06/2013). Orpheus using the gloves to go through mirrors [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=B9PvyiEL6hw>
- 29, 30, 35, 36. Imagen obtenida de la Fondazione Aldo Rossi, <https://www.fondazionealdorossi.org>
31. Fotografía obtenida de Palladium (junio 2018), https://palladium.de/Gallery/Aldo_Rossi
- 33, 34. Imagen obtenida de la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, <http://www.fondazionedechirico.org>
37. Fotografía obtenida de Art News (febrero 2018), <http://www.artnews.com/2017/03/10/model-behavior-james-casebere-photographs-mini-sets-inspired-by-luis-barragan/>
38. Fotografía obtenida de The New York Times (junio 2018), <https://www.nytimes.com/2013/11/04/arts/design/luis-barragan-homage-tweaks-vitra-the-copyright-owners.html>
39. Fotografía obtenida de Casa Luis Barragán (junio 2018), <http://www.casaluisbarragan.org>
40. Fotografía extraída de Plataforma Arquitectura (junio 2018), <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-209774/clasicos-de-arquitectura-salk-institute-louis-kahn-louis-kahn>
- 41, 69, 72, 73, 74. Fotografía del cuadro obtenida de Francis Bacon, <https://>

francis-bacon.com

51. GOMPERTZ, Will, *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*; Santillana Editoriales Generales, Madrid, 2013 (2ª edición)

52, 98. Croquis realizado por el autor.

57, 59, 100. Planta realizada por el autor.

61, 62. Ilustración obtenida de Norman Rockwell Museum, <https://www.nrm.org>

63. Imagen obtenida de HA!, <https://historia-arte.com/obras/etant-donnes-de- Duchamp>

64. Imagen obtenida de Mundo Flaneur, <https://www.mundoflaneur.com/arte/litografias-por-david-lynych/>

65, 66, 68. Fotografía del cuadro obtenida de Cultura Colectiva (marzo 2018), <https://culturacolectiva.com/arte/las-obras-de-edward-hopper-mas-oscuras/>

67, 70, 71, 75, 76, 77, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 96, 97, 99, 102, 115, 116. Fotograma extraído de Lynch, D. (director). De Laurentiis, D. (productor) (1986) *Blue velvet (Terciopelo azul)* [Blu-ray]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn Mayer. Son., col.

78, 79, 80, 81, 82, 83, 84. Imagen extraída de VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en arquitectura*; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2ª edición (2014).

88, 89. Fotografía del cuadro obtenida de <https://wcdf-france.com/francis-bacon-pope-paintings/francis-bacon-pope-paintings-on-the-art-of-francis-bacon-ideas-on-francis-bacon-pope-paintings/>

95. Fotografía obtenida de <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/red-house/>

101. Fotografía obtenida de <https://www.pinterest.cl/amp/pin/512777107555125092/>

103, 104, 105. CORTÉS, Juan Antonio (2013) *Lecciones magistrales. Once cuestiones arquitectónicas en la obra de Alvaro Siza*. El Croquis (168/169).

106, 107, 117. Fotografía extraída de GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Adolf Loos: teoría y obra*; Ed. Nerea, Madrid, 1988

108. Fotografía extraída de https://elpais.com/elpais/2017/04/24/icon/1493051962_486069.html

111, 112. MARTÍNEZ SANTAMARÍA, Luis (2016) *Medida humana*. El Croquis (186).

113. Imagen obtenida de RepodArt, <https://www.repodart.com/a/hammershoi-vilhelm/interieurstrandgade25.html>

114. Imagen obtenida de Art Daily, https://artdaily.com/indez.asp?int_sec=11&int_new=58534#.W0o499IzaUK