



Universidad de Valladolid



FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, JURÍDICAS Y DE LA COMUNICACIÓN
GRADO EN PUBLICIDAD Y RELACIONES PÚBLICAS

Trabajo de fin de grado

Setenta y cinco por ciento sueño y veinticinco por ciento realidad

-Aproximación a la obra de David Lynch-

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Presentado por: Irene Pesos González

Tutores:

D. Jesús Félix Pascual Molina

Dña. Tecla González Hortigüela

Segovia, 1 de septiembre del 2014

RESUMEN: En el presente documento se desarrollará una aproximación a la obra del polifacético artista David Lynch, concretamente en su faceta como director de cine. Nos acercaremos a las cuestiones teóricas del análisis textual fílmico y al concepto de intertextualidad, el cual extrapolaremos al texto artístico en general, y a la obra de David Lynch en particular. Se realizará un análisis de escenas seleccionadas de tres de sus películas (*Cabeza Borradora*, *Una Historia Verdadera* e *Inland Empire*), y se establecerán intertextualidades artísticas de cada una de ellas.

PALABRAS CLAVE: David Lynch, análisis textual fílmico, intertextualidad artística, *Cabeza Borradora*, *Una Historia Verdadera*, *Inland Empire*.

ABSTRACT: The present document will show an approach to the work of the multifaceted artist David Lynch, specifically in his facet as movie director. We will get closer to the theoretical aspects of filmic textual analysis through the semiotics, the linguistics, the semiology and the aesthetic experience, as well as the intertextuality concept, which we will extrapolate to the artistic text in general, and David Lynch's work in particular. An analysis of some selected scenes from three of his movies (*Eraserhead*, *The Straight Story* and *Inland Empire*) will be made, and the artistic intertextualities from each of them will be established.

KEY WORDS: David Lynch, filmic textual analysis, artistic intertextuality, *Eraserhead*, *The Straight Story*, *Inland Empire*.

CAPÍTULO I

Introducción y justificación

1.1 Justificación.....	6
1.2 Objetivos.....	6
1.3 Metodología.....	6

CAPÍTULO II

Fundamentación teórica

2.1 Aproximación al director: David Lynch.....	10
2.2 Intertextualidad artística en la obra de David Lynch.....	13
2.3 Lingüística, semiótica, semiología.....	34
2.4 Experiencia estética.....	36

CAPÍTULO III

Cabeza Borradora (1977)

3.1 Análisis textual fílmico.....	40
3.2 Intertextualidades artísticas.....	45

CAPÍTULO IV

Una Historia Verdadera (1999)

4.1 Análisis textual fílmico.....	62
4.2 Intertextualidades artísticas.....	67

CAPÍTULO V

Inland Empire (2006)

5.1 Análisis textual fílmico.....	76
5.2 Intertextualidades artísticas.....	84

CAPÍTULO VI

Conclusiones.....	92
--------------------------	-----------

CAPÍTULO VII

Referencias bibliográficas.....	94
--	-----------

CAPÍTULO VIII

Anexos

8.1 Ficha técnica de <i>Cabeza Borradora (1977)</i>	100
8.2 Ficha técnica de <i>Una Historia Verdadera (1999)</i>	101
8.3 Ficha técnica de <i>Inland Empire (2006)</i>	102
8.4 Filmografía de David Lynch.....	103

CAPÍTULO I
INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

1.1 Justificación

La elección del tema general y del desarrollo particular de esta investigación ha sido el resultado de la intención de poner el broche final a mis estudios de grado aunando las dos disciplinas más importantes de mi aprendizaje durante la etapa universitaria, por ser no sólo relevantes a nivel académico sino también a nivel personal. Han sido las asignaturas relacionadas con el arte, la imagen y el cine las que mayor encanto y atractivo me han despertado. De este modo, la figura escogida, David Lynch, ha sido la concreción más adecuada por su característico y peculiar estilo cinematográfico y por su estrecha relación con variadas expresiones y disciplinas artísticas.

El desarrollo estará dividido en dos partes, el análisis textual fílmico y la intertextualidad artística, las cuales se complementarán dándole forma al documento final que aquí se expone. Todo queda finalmente acotado por las tres películas seleccionadas: *Cabeza Borradora* (1977), *Una Historia Verdadera* (1999) e *Inland Empire* (2006).

El motivo de la elección de cada una de ellas es particular. *Cabeza Borradora* ha sido seleccionada por ser el primer largometraje del director, cuya estética y singularidad instauraron el particular estilo de David Lynch, presente a partir de este momento a lo largo de toda su carrera artística. *Una historia verdadera* ha sido escogida por lo extraño de su normalidad, por su estética y esquema clásico, y por tanto, por salirse a simple vista de ese ambiente particular que caracteriza a las obras de Lynch. La tercera y última, *Inland Empire*, ha sido seleccionada por ser su último largometraje y sin duda el punto álgido de su extravagante universo, hasta tal punto que se ha considerado que con *Inland Empire*, David Lynch ha traspasado el umbral hacia el denominado Postcine. Constituyen en conjunto la representación de una diversidad cinematográfica adscrita a un mismo universo.

1.2 Objetivos

Esta investigación tiene el objetivo de acercarse al medio cinematográfico como soporte artístico y a su confluencia con otro tipo de expresiones artísticas. Se pretende dar cuenta de cómo un tipo de cine que se sale de lo común nos brinda la oportunidad de vivir una experiencia estética basada en sensaciones y sentimientos con la que progresivamente iremos ganando en sensibilidad y apreciación cultural.

1.3 Metodología

Comenzaremos realizando una aproximación al director, tratando aspectos autobiográficos y viendo cómo éstos han sido una gran influencia a lo largo de toda su trayectoria artística. Tras esto, trataremos el concepto de intertextualidad y veremos a nivel general la presencia de la misma en la obra cinematográfica de David Lynch, siempre acompañando las referencias de imágenes representativas.

Luego, trazaremos un recorrido que irá desde la lingüística y la semiótica hasta algunos de los principios teóricos del análisis textual que, como iremos viendo, entiende el acceso al texto artístico en términos de experiencia. De las tres películas que articulan la parte práctica de nuestra investigación se analizará una secuencia de cada una con fotogramas de la misma, y se expondrán intertextualidades artísticas también acompañadas de imágenes referenciales. Para ello, cada película será un capítulo práctico, dividido en dos subepígrafos: análisis e

INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

intertextualidades. El orden establecido será cronológico, siendo la primera *Cabeza Borradora* (1977), seguida de *Una Historia Verdadera* (1999) y por último *Inland Empire* (2006)

CAPÍTULO II
FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

2.1. Aproximación al director: David Lynch

Introducimos nuestro apartado teórico aportando los datos más destacables respecto al tema objeto de estudio siguiendo las referencias que hace Amaya Ortiz de Zárate en *Retazos de un sueño* (2011) acerca del director David Lynch. David Keith Lynch nació el 20 de enero de 1946 en Missoula (Montana). Debido al trabajo de su padre como investigador del Departamento de Agricultura, pasó gran parte de su infancia de traslado en traslado. Por este motivo, adquirió gran conocimiento de espacios de notable belleza como parques nacionales y reservas forestales, inspiración que se verá reflejada en sus obras.

Es de Montana de donde, al tomar contacto con una pareja de artistas, procede su vocación por la pintura. De pequeño pasaba mucho tiempo dedicado a esta actividad, afición que alentaba su madre. Aquí situamos su origen artístico; Lynch dice que de la pintura y de la música viene todo lo demás:

“Hay cosas de la pintura que son siempre ciertas. Así es la pintura. La música también es así. Hay cosas que no se pueden decir con palabras. Y eso es lo que pasa con la pintura. Y también con el cine. Hay palabras y hay historias, pero hay cosas que pueden decirse por medio del film que no se pueden decir con palabras” (Rodley, 1977: 26-27).

Su estilo pictórico se verá infestado de atmósferas aterradoras, en las que a pesar de todo se descubren ciertos ápices humorísticos. La temática en esta disciplina girará recurrentemente entorno a la idea de una vida confusa sumida en la oscuridad. En gran parte de su obra, la figura y la acción humanas se verán encerradas en una casa, amenazante para ellos, o por el contrario, amenazada, en situación de peligro.



Imagen 1: David Lynch. *La sombra de una mano retorcida atraviesa mi casa* (1988)
Fuente: <http://www.zeppelinrockon.com/2012/02/david-lynch-sala-parpallo-valencia-1992.html>



Imagen 2: David Lynch. *Este soy yo enfrente de mi casa* (1988)

Fuente: <http://www.zeppelinrockon.com/2012/02/david-lynch-sala-parpallo-valencia-1992.html>

Sus cuadros se han definido como

“una mezcla de la intriga de los retratos de Magritte y el desaliento que expresan las pinturas de Bacon, que Lynch considera técnicamente perfectas. Construidos con elementos como salpicaduras, grumos, borrones, apósitos plásticos, etc..., parecen hechos para perturbar la compacta pantalla del inconsciente, algo que también se ha señalado sistemáticamente en relación con todas sus películas y agudizado, en el caso del cine o la televisión, por el visceral modo en que respondemos a los textos audiovisuales” (Lacalle, 1998: 114).

Su libro de referencia es *The art spirit* (1923) de Robert Henri, quien fue profesor de Edward Hopper y maestro del realismo americano. Se trata de un libro de conocimiento y enseñanza, cuyo escritor creía en una estrecha relación entre el arte y la vida.

En 1965 ingresó en la Academia de las Artes de Pensilvania (Filadelfia), situada en Fermount, lugar en el que el ambiente está plagado de paisajes forestales nocturnos. Es destacable la experiencia previa a su llegada, cuando Lynch experimentó una serie de sentimientos contrapuestos, ligados a la esperanza y al miedo¹:

“La casa a la que me mudé quedaba frente a la morgue, al lado de Pop’s Diner. El área tenía un ambiente grandioso –fábricas, humo, autopistas, diners, los personajes más extraños, las noches más oscuras. La gente tenía historias cinceladas en sus rostros y yo veía imágenes vívidas –cortinas de plástico sujetadas con tiritas, harapos relleno de ventanas rotas [...] La ciudad estaba llena de miedo” (<http://www.davidlynch.es/sección/biografía>, citado en Ortiz de Zárate, 2011: 16)

¹ La dualidad de sentimientos será una constante fuente de inspiración, en muchas ocasiones llega de la experiencia propia del autor.

Allí vivió con su primera mujer, Peggy Lentz. Una noche, Peggy tuvo una pesadilla, Lynch se despertó y vio en su rostro un horror indescriptible. Son este tipo de experiencias personales las que después reproducirá en sus obras.

Tuvo una hija en 1967, hecho que supondrá un punto de inflexión en su estilo creativo. Comenzará en este momento una etapa de oscuridad en la que el color negro dominará sobre los demás.

Crea un año después (1968) el corto *The Alphabet*, una pesadilla acerca del miedo en el curso del aprendizaje. Cabe destacar a este respecto que Lynch estuvo marcado por una difícil relación con el lenguaje, elemento con el que le costaba lidiar. Sin embargo, según Peggy, finalmente consiguió que “las palabras trabajaran para él” (Ortiz de Zárate, 2011: 24).

En esta ocasión fue la primera vez que el azar interviene en el proceso de creación de una obra, algo que sucedió espontáneamente y que a Lynch le maravilló: grabó el llanto de su hija Jeni como audio para el corto, y resultó que la grabadora estaba estropeada, dando como resultado un sonido perturbador. A partir de este momento el azar será una constante en sus procesos de creación.

En este corto, Lynch refleja su propia experiencia respecto a la educación, y lo hará plasmando esa dualidad de sentimientos contrapuestos que terminará caracterizándole:

“Bueno, todos tenemos al menos dos lados. Una de las cosas que he oído es que el viaje a través de la vida es conquistar una mente divina a través del conocimiento y la experiencia de combinar los opuestos. Ese es nuestro viaje. Vivimos en un mundo de opuestos. Y la cuestión es reconciliar esos dos lados opuestos” (Rodley, 1977: 23).

Esta idea de contrastes la puso en práctica de forma muy clara en *Blue Velvet* (1986), en la que tras lo bello se encuentra lo terrorífico (Imágenes 3 y 4).



Imagen 3: Fotograma *Blue Velvet* de David Lynch (1986)

Fuente: selección propia



Imagen 4: Fotograma *Blue Velvet* de David Lynch (1986)
Fuente: selección propia

Respecto a esto, Lynch afirma que “Siempre me han gustado los dos lados, y creo que para apreciar uno tienes que conocer el otro –cuanta más oscuridad eres capaz de reunir, más luz puedes ver también.” (Rodley, 1997: 23)

En este punto conectamos la obra de Lynch con el movimiento surrealista (del que hablaremos más adelante), en el que se da a menudo la contraposición de imágenes, los juegos visuales, la provocación de la mirada del espectador. Esto tiene que ver con el papel de la imagen como detonante del inconsciente, algo que practicaban los surrealistas y que Lynch ha retomado trabajándolo en la mayor parte de su obra.

En su estilo cinematográfico veremos reflejados la dualidad de los opuestos, la representación de espacios oníricos, los “no lugares”, o lugares de tránsito. Es característica también la suspensión de la trama, el tiempo y el sentido, así como la difuminación de los límites espacio – temporales.

Trabaja con prácticamente todos los formatos: tira cómica, spots, series, pintura, música, thriller y cuento maravilloso.

2.2. Intertextualidad artística en la obra de David Lynch

Para desarrollar este apartado tendremos que acercarnos al concepto de intertextualidad, no olvidando que es un término que originariamente se refiere a textos literarios, y que posteriormente ha sido aplicado a otras disciplinas como el arte o el cine. Para ello, contaremos con autores como Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva o Michael Riffaterre, quienes nos darán diversas referencias que nos aproximen al concepto desde sus puntos de vista individuales y concretos.

Bakhtin nos aproximará al término intertextualidad, afirmando en *The Dialogic Imagination* (1981: 37) que proviene de la noción de *dialoguismo*: “la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones”. Este concepto nos lleva a pensar de forma genérica en la infinidad de posibilidades que se generan con cada texto dentro de la cultura, teniendo en cuenta que un texto es una forma que adapta el lenguaje. Dentro de los textos situamos los textos artísticos, que integran en su interior lecturas de otros textos.

Julia Kristeva retomó las concepciones de Bakhtin acerca del concepto de *dialoguismo*, y fue la primera en poner en uso el concepto de intertextualidad. Habla en *Semiótica I* de la

intertextualidad como un hecho presente de forma intrínseca en una creación cuyo interior alberga la integración de otros textos, afirmando lo siguiente: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es la absorción o transformación de otro texto” (1978: 190)

Como ya hemos dicho, la intertextualidad es un concepto arraigado a los textos de carácter literario, sin embargo su uso se ha ampliado y se ha apropiado de textos de ámbitos mucho más diversos, en este caso no aplicamos estas definiciones a textos literarios, sino más bien a textos artísticos.

Ambos autores dejan abierta la puerta a que un texto conecte de forma natural con otros sistemas de representación, algo en lo que nos basaremos en nuestras próximas referencias.

También destacamos la definición de Riffaterre en *La Production du Texte* (1979), que introduce la función activa por parte del espectador en el reconocimiento de relaciones del texto con el que trabaja dice que es “la percepción por el lector de las relaciones entre un texto y todos los otros textos que lo han precedido o seguido” (citado en Poyato, 2006: 105). Esto supone que existe un factor relevante y distintivo por parte del sujeto respecto al resultado del análisis, se trata del elemento clave que le otorgará el sentido final a la interpretación de las relaciones que se establezcan.

Podemos afirmar por tanto que la obra de arte no es en su totalidad la visión del artista, sino que es la relación con su contexto, con otras obras y con el espectador la clave que da forma a su sentido.

Seguimos ahora al autor Gérard Genette en su obra *Palimpsestos* (1989), a través de la cual vemos cómo hablando de intertextualidad ponemos en evidencia conexiones culturales tanto implícitas como explícitas tanto en la forma como en el contenido. Una vez más el autor se refiere a los textos literarios, pero nosotros lo tomamos en un sentido más genérico. Hablamos entonces de relaciones de forma y de contenido (en ambas encontramos estas relaciones implícitas y explícitas). En cuanto a las referencias formales, tenemos características como los rasgos de estilo, la estructura o el género, mientras que las referencias de contenido tratan aspectos como los temas o los recursos.

Vemos por tanto a través de las referencias manejadas cómo el concepto de intertextualidad no es algo estrictamente cerrado, sino que es amplio en su variedad de matices. Posee una gran diversidad de “formatos”, comprendiendo desde obras que son prácticamente copias, a reediciones del tipo parodia, o reinterpretaciones con finalidades comerciales, entre otros. Por ejemplo, vemos cómo Tiziano transformó de manera irreverente la escultura clásica *Laocoonte y sus hijos* (s.l a. C.) en señal de burla por la costumbre que tenían los artistas de la época por imitar las esculturas antiguas, o cómo Steven Spielberg recuperó *La Creación de Adán* (1512) de Miguel Ángel para el cartel de la película *E.T. El Extraterrestre* (1982).



Imagen 5: Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas. *Laocoonte y sus hijos*. (S. I a.C.)

Fuente: http://www.wikiwand.com/es/Laocoonte_y_sus_hijos



Imagen 6: Tiziano Vecellio, Niccolò Boldrini. Caricatura *Laocoonte y sus hijos* (S. XVI)

Fuente: http://www.wikiwand.com/es/Laocoonte_y_sus_hijos

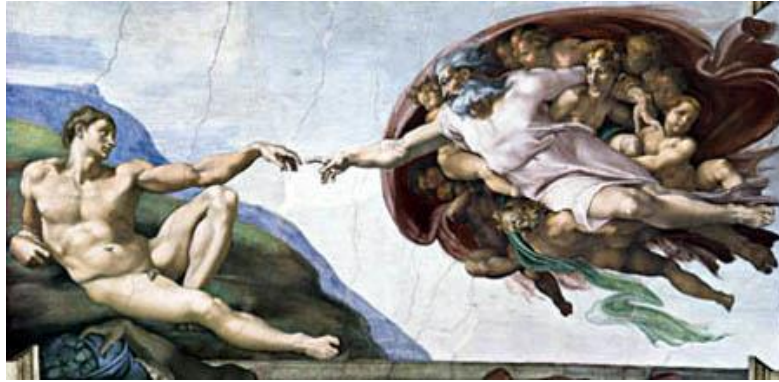


Imagen 7: Miguel Ángel. *La creación de Adán* (1512)

Fuente: <http://reproarte.com/es/pintura-especial/pinturas-famosas/la-creacion-de-adan-detail>

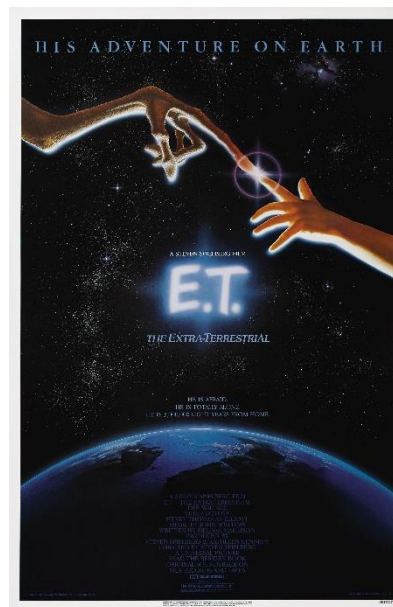


Imagen 8: Steven Spielberg. Cartel USA *E.T., el Extraterrestre* (1982)

Fuente: <http://www.cartelospeliculas.com/pggrande3.php?pid=50547&cod=1596669&height=750&width=490>

Remitiéndonos a la obra de David Lynch, reconocemos a lo largo de su obra influencias e intertextualidades artísticas directas, especialmente pictóricas y cinematográficas. Por una parte tenemos las influencias, que están más del lado de los matices, de los rasgos del estilo y es un concepto más genérico. Por otra parte, la intertextualidad, concepto que ya hemos definido, y que en algún caso puede remitirnos a ciertas obras de arte reinterpretadas por David Lynch.

No cabe duda de que podemos considerar al director un artista, puesto que su vida ha girado en torno al interés por el arte y desde sus primeros años dedicó su tiempo a prácticas artísticas como la pintura o la música, algo que queda reflejado en su obra, repleta de referencias especialmente pictóricas. Él mismo dijo: “Yo quería ser pintor. Pero me di cuenta de que mis pinturas necesitaban movimiento y sonido” (Tejeda, 2008: 276)

A continuación desarrollaremos referencias artísticas en orden cronológico, y las reflejaremos visualmente primero con una obra representativa y su correspondencia con los fotogramas escogidos. Comenzaremos con referencias pictóricas, para después pasar a referencias cinematográficas.

Uno de sus pintores favoritos es Francisco de Goya (1746 – 1828), de quien no podemos dejar de mencionar respecto a David Lynch las *Pinturas negras* (1819-1823), una serie de obras que el pintor realizó sobre las paredes de su casa durante su etapa más oscura. Cabe destacar también la serie de los *Disparates* (1815-1823), que podrían considerarse la antesala a las *Pinturas negras*, y los *Caprichos* (finales s. XVIII), obras que unen ese universo de locura, sinrazón y espanto en el que Lynch adscribe a sus personajes.

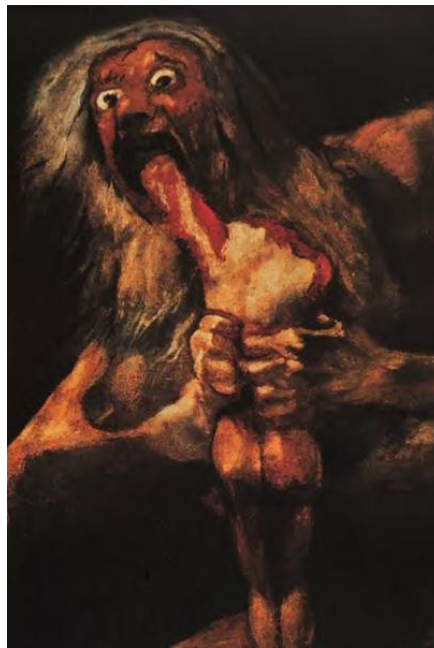


Imagen 9: Francisco de Goya. *Pinturas negras*. *Saturno devorando a su hijo* (1823)
Fuente: <http://www.eltonodelavoz.com/archivo/www.cubaencuentro.com/jorge-ferrer/blogs/el-tono-de-la-voz/media/goya-saturno-devorando-a-sus-hijos.html>



Imagen 10: Fotograma *Inland Empire*, de David Lynch (2006)
Fuente: selección propia



Imagen 11: Francisco de Goya. *Pinturas negras*. *Dos viejos comiendo sopa* (1823)
Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Dos_viejos_comiendo_sopa



Imagen 12: Fotograma *Mulholland Drive* de David Lynch (2001)
Fuente: selección propia



Imagen 13: Francisco de Goya. *Caprichos*. Grabado *¿De qué mal morirá?* (1799)
Fuente: http://brasilia.cervantes.es/FichasCultura/Ficha71110_04_1.htm



Imagen 14: Fotograma *Inland Empire* de David Lynch (2006)
Fuente: selección propia

Avanzando en la Historia, podemos destacar también el Dadaísmo y autores representativos como Marcel Duchamp (1887 – 1968), David Lynch adquiere un elemento fundamental: el azar. Hace que intervenga en algunas de sus obras como un elemento fundamental para su concepción. Como ya hemos mencionado, esto lo pone en práctica a partir del cortometraje *The Alphabet* (1968), y será en *Inland Empire* (2006) donde el azar cobrará el mayor protagonismo a lo largo de toda la realización de la película. Algo que tienen en común el Dadá y David Lynch es que ambos desarrollan una estética determinada muy particular, algo que desencadena ante el espectador reacciones muy diversas, desde la fascinación hasta el rechazo. Los dos constituyen una provocación directa al orden establecido a través del uso de lo casual, lo absurdo y lo grotesco.

Trataremos también las referencias a Edward Hopper (1882 – 1967), quien es calificado por el propio Lynch como el más cinematográfico de los pintores: “Edward Hopper es otro pintor que

me encanta, pero más por el cine que por la pintura. En el mismo instante en que ves esos trabajos, sueñas.” (Rodley, 1977: 17)

De Hopper aprende Lynch a otorgar protagonismo al paisaje americano, en el que habitan enigmáticas y solitarias figuras: en gran parte comparten la imagen de fondo, la representación de esa pequeña ciudad americana que aparece al comienzo de *Terciopelo Azul* (1986), en *Twin Peaks* (1990-1991) o en *Una Historia Verdadera* (1999).

Hopper es el gran exponente del realismo americano, dice el director que se puede captar el movimiento en el ambiente de sus obras, atmósferas desoladas e inquietantes con matices sombríos por los que siente atracción. Es por ejemplo en *Una Historia Verdadera* la obra en la que podemos respirar la calma y la serenidad del paisaje de los campos de trigo típicos de Edward Hopper:



Imagen 15: Edward Hopper. *High Road* (1931)

Fuente: <http://macguffin007.com/2012/08/16/edward-hopper-y-el-cine-una-simbiosis-perfecta/>



Imagen 16: Fotograma *Una Historia Verdadera* de David Lynch (1999)

Fuente: <http://macguffin007.com/2012/08/16/edward-hopper-y-el-cine-una-simbiosis-perfecta/>

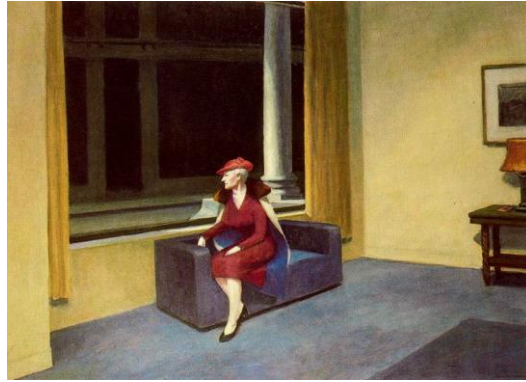


Imagen 17: Edward Hopper. *Hotel Window* (1955)
Fuente: <http://www.wikiart.org/en/edward-hopper/hotel-window>



Imagen 18: Fotograma *Mulholland Drive*, de David Lynch (2001)
Fuente: <http://www.filmcaptures.com/mulholland-dr/>

Nuestra última referencia pictórica es Francis Bacon (1909 – 1992), quien según el propio director, es el pintor hacia el que siente mayor admiración:

“Francis Bacon es, para mí, el principal, el número uno, una especie de héroe de la pintura [...] Vi una exposición de Bacon en los sesenta en la Galería Marlborough y fue realmente una de las cosas más fuertes que he visto nunca. Normalmente sólo me gustan un par de años del trabajo de un pintor, pero de Bacon me gusta todo.” (Rodley, 1977: 16-17).

Además, cabe destacar que Lynch considera sus pinturas técnicamente perfectas (Lacalle, 1998: 114). El desaliento que caracteriza a la obra de ambos autores es el resultado de la confluencia de varios factores. Podemos ver este tipo de reseñas en la gama cromática de los ambientes, la estética inquietante, la fluidez del terror interior o la suspensión anacrónica, que consiguen coherencia en la unión imagen-sensación. Ambos buscan reflejar al ser humano tal y como es: deformado, fragmentado e inmerso en un infierno. Todo ello se pone de manifiesto especialmente en torno a la transformación que experimenta el cuerpo en su enfrentamiento a la locura.

David Lynch es el director de cine que mejor ha reflejado el universo de Bacon. Sus personajes se mueven entre lo realista y lo irreal, lo desagradable y lo bello, lo animal y lo humano en una visión cuanto menos ambivalente del ser humano. Es algo que además se ha dejado ver desde los orígenes de su trayectoria:



Imagen 19: Francis Bacon. *Figura en Movimiento* (1985)

Fuente: <http://ensondeluz.com/2013/09/22/convergencias-de-arte-y-literatura-francis-bacon-y-thomas-bernhard-la-compasion-despiadada/>

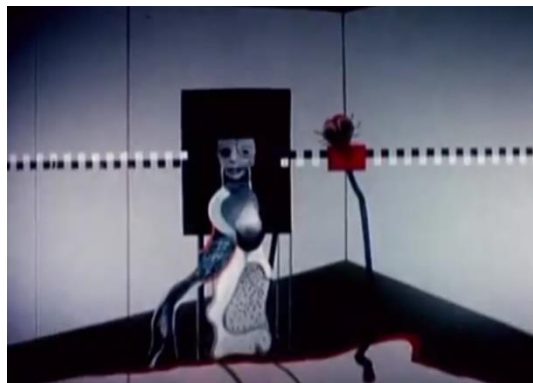


Imagen 20: Fotograma *The Alphabet* de David Lynch (1968)

Fuente: selección propia

Sin embargo frente a su aparente similitud, entre Bacon y Lynch podemos adivinar un camino que les separa: mientras que Bacon se cierra en el carácter sombrío y autodestructivo, Lynch deja margen para el optimismo, pues en sus películas lo dulce siempre se deja saborear entre lo amargo.



Imagen 21: Francis Bacon. Panel central de *Tres Estudios sobre la Cabeza Humana* (1953)
Fuente: [http://es.wahooart.com/@/6E3T2U-Francis-Bacon-tres-estudios-de-la-cabeza-humana,-1953-\(panel-central\)](http://es.wahooart.com/@/6E3T2U-Francis-Bacon-tres-estudios-de-la-cabeza-humana,-1953-(panel-central))



Imagen 22: Fotograma *El Hombre Elefante* de David Lynch (1980)
Fuente: <http://www.theguardian.com/film/2009/dec/10/the-elephant-man-reel-history>



Imagen 23: Francis Bacon. *Estudio de Inocencia X según Velázquez* (1953)

Fuente: <http://ensondeluz.com/2013/09/22/convergencias-de-arte-y-literatura-francis-bacon-y-thomas-bernhard-la-compasion-despiadada/>



Imagen 24: Fotograma de *Carretera Perdida*, de David Lynch (1997)

Fuente: selección propia

Un buen ejemplo de lo que transmite el cine de David Lynch lo podemos encontrar siguiendo la escalofriante re-elaboración de la obra *Inocencio X* de Velázquez (1650) que realizó Bacon en 1961, mezclado con un animal desollado, detalle que nos recuerda a Rembrandt:



Imagen 25: Diego Velázquez. *Retrato de Inocencio X* (1650)
Fuente: [http://es.wikipedia.org/wiki/Inocencio_X_\(pintura\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Inocencio_X_(pintura))



Imagen 26: Francis Bacon. *Retrato de Inocencio X* (1961)
Fuente: <http://blog.artic.edu/blog/2010/06/>

Esta reinterpretación rompe la mirada prepotente y muestra aquello que quedaba reprimido, escondido, aquello que sólo se encuentra del lado de lo siniestro. Tiene su fuerza máxima de

CAPÍTULO II

horror en el buey desollado que nos recuerda a Rembrandt. Este horror que queda inyectado en la mirada del espectador es el mismo que se siente con el cine de David Lynch. Es el horror de aquello que estaba oculto tras lo bello, y que queda revelado.

Pero no solo encontramos intertextualidades pictóricas, sino que el propio cine es también fuente de referencias en la obra de Lynch.

Es sobre todo su estética más rompedora en especial por los contrastes de luz y color característicos de *Cabeza Borradora* (1977), *El Hombre Elefante* (1980) o de cortos como *Six Men Getting Sick* (1966) la que conecta fuertemente con el cine expresionista. Será *Cabeza Borradora* la que de un modo más directo entronque con la obra más destacada del cine expresionista, *El Gabinete del Doctor Caligari* (1919), de Robert Wiene. Son sus personajes fuera de lo normal, e incluso deformes los que nos llevan a establecer este fuerte lazo.

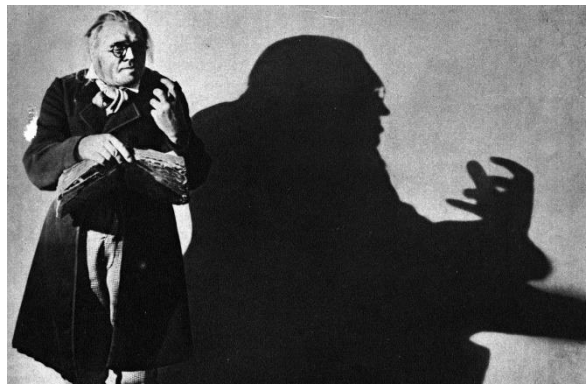


Imagen 27: Fotograma *El Gabinete del Doctor Caligari*, de Robert Wiene (1919)
Fuente: <http://makingofezine.com/2013/10/29/el-gabinete-del-dr-caligari-locura-y-muerte/>



Imagen 28: Fotograma *El Hombre Elefante*, de David Lynch (1980)
Fuente: <http://salutip.blogspot.com/2012/08/de-que-modo-iniciaron-los-padecimientos.html>



Imagen 29: Fotograma *El Gabinete del Doctor Caligari*, de Robert Wiene (1919)
Fuente: <http://www.enfilme.com/ciniciados/de-culto/el-gabinete-del-dr-caligari>



Imagen 30: Fotograma *El Hombre Elefante*, de David Lynch (1980)
Fuente: <http://www.alucine.es/el-clasico-de-la-semana-el-hombre-elfante/>



Imagen 31: Fotograma *El Gabinete del Doctor Caligari*, de Robert Wiene (1919)
Fuente: <http://www.objetivocine.es/el-gabinete-del-doctor-caligari-1920/>



Imagen 32: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch, (1977)

Fuente: selección propia

Considerando el cine el medio óptimo para la expresión del Surrealismo al permitir de la forma más fluida para que el inconsciente hable, podemos afirmar que la concepción y estética surrealista está presente de una forma muy clara a lo largo de toda la obra de David Lynch. Él mismo presentó para la BBC en 1987 un documental que recorre la historia del cine surrealista, presentando las obras más destacadas y a sus autores.

Dentro del movimiento surrealista de mundos oníricos y fantásticos, y de los estados de conciencia alterada, recalamos la influencia del cine de Luis Buñuel, en especial sus obras más representativas -- *Un Perro Andaluz* (1929), *La Edad de Oro* (1930) -- Por ejemplo, vemos una similitud a la hora de construir la estructura narrativa entre *Un Perro Andaluz* y *Terciopelo Azul* (1986). El frenético universo onírico en la obra de Luis Buñuel nos remite a aquel momento de pesadilla de *Mulholland Drive* (2001) en el sueño de Rita, en el que el espectador presencia una perturbadora conversación en una cafetería. En ambos tramos de las dos películas asistimos a un desorden secuencial, sin una concordancia aparente. Es en este punto en el que tratamos la concepción de este desorden, el motivo por el cual existe tal falta de concordancia estructural. Hay imágenes del Surrealismo (un cañonazo, un corte de un ojo, etc.) construidas como un jeroglífico de las que desciframos la clave de su significado, y esta clave no es otra que la de un cambio de actitud por parte del espectador, un cambio de mirada, algo que ha desarrollado Lynch a lo largo de su obra. De *Cabeza Borradora*, el propio director dijo: "Para mí, *Cabeza Borradora* es sensación, no pensamiento", afirmación de la que podemos extraer la intención de que Lynch invita a su público a ver, a sentir, no a tratar de comprender a toda costa.



Imagen 33: Fotograma *Un Perro Andaluz* de Luis Buñuel (1929)

Fuente: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/un-perro-andaluz/perro-andaluz/1570997/>



Imagen 34: Fotograma *Entr'acte* de René Clair (1924)
Fuente: selección propia

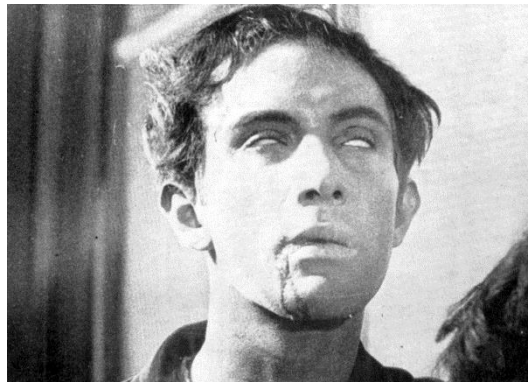


Imagen 35: Fotograma *Un Perro Andaluz* de Luis Buñuel (1936)
Fuente: <http://www.c1n3.org/b/bunuel01/Images/3.html>



Imagen 36: Fotograma *Cabeza Borradora* de David Lynch (1977)
Fuente: <http://ysinospemosunapeli.blogspot.com.es/2010/04/cabeza-borradora-1977-david-lynch-por.html>

Un director al que sin duda debe mucho David Lynch es Alfred Hitchcock, esencialmente en la construcción de estructuras narrativas, aspecto en el que el maestro del suspense creó escuela. Lynch conecta fuertemente con Hitchcock en la plasmación de lo siniestro, en la obsesión por

sacar a la luz lo extraño y lo angustioso, y sobre todo, en el método tan peculiar de conducir al espectador hacia ello.

Vemos por ejemplo cómo en *Vértigo* (1958) existe una constante creciente de siniestralidad en forma de abismo que aterroriza al protagonista y que le conduce a una situación de desdoble del lado de lo siniestro, del yo reprimido. Esto nos remite por ejemplo a *Carretera Perdida* (1997), en la que se pone en evidencia ese camino hacia el delirio del personaje atormentado en conflicto con su realidad.



Imagen 37: Fotograma *Vértigo*, de Alfred Hitchcock (1958)

Fuente: <http://www.jasonbovberg.com/hitchcock/hitchcock-conversations-vertigo-1958>



Imagen 38: Fotograma *Mulholland Drive*, de David Lynch (1997)

Fuente: http://www.dvdbeaver.com/film3/blu-ray_reviews52/mulholland_dr_blu-ray.htm

No podemos dejar de afirmar que la característica esencial en la estética en la obra de Lynch es la realidad onírica que construye, esa deriva psicótica de sus personajes, atrapados en una atmósfera más allá del mundo material en la que se distorsiona la percepción del espacio y del tiempo. Son los juegos visuales, las imágenes entrelazadas, las referencias a la muerte, la aparente falta de conexión entre los elementos que conforman sus películas etc., los métodos con los que alcanza a conformar ese universo. El espectador se ve sometido a un continuo bombardeo del inconsciente con el fluir de todo este tipo de técnicas y referencias hacia la perturbación cognoscitiva y hacia el exterior de los límites del raciocinio. A este respecto podemos hacer referencia a la película *Recuerda* (1945) de Hitchcock, en la que el espectador se sumerge en el mundo onírico de su protagonista con secuencias que profundizan en el tema del psicoanálisis y que enlazan el inconsciente con la estética surrealista en este caso del propio

Salvador Dalí (pues fue el creador de la escenografía de estos momentos oníricos). El artista ideó cientos de óleos y bocetos con sus ideas. El propio Hitchcock le declaró a François Truffaut “Naturalmente, Dalí inventó cosas extrañas que fueron imposibles de realizar: ¡una estatua se resquebraja y unas hormigas escapan de las grietas y se arrastran por la estatua, y luego vemos a Ingrid Bergman cubierta de hormigas!” (Truffaut, 1998: 151)

El cine europeo de vanguardia es una fuerte influencia en el estilo de David Lynch, especialmente de la mano de directores como Andréi Tarkovski (1932 – 1986) y Roman Polanski (n. 1933).

Podemos ver claramente que sus cinematografías están muy próximas si seguimos las inquietantes personalidades de sus protagonistas, como *Andrei Rublev* (1966) (personaje que da nombre al film de carácter autobiográfico, y con el que tal vez pudiera empatizar fuertemente David Lynch debido a su actividad como pintor, como artista) de Tarkovski, y Henry Spencer en *Cabeza Borradora* (1977), de Lynch; o si nos fijamos por ejemplo en lo diabólico de las criaturas que dan a luz las protagonistas de la *Semilla del Diablo* (1968) de Roman Polanski, y de nuevo de *Cabeza Borradora*.

Del mismo modo los ambientes, esos paisajes duros y fríos inquietantes que habitan los personajes, también son referencia entre Lynch y Taskovski o Polanski.



Imagen 39: Fotograma *Recuerda* de Alfred Hitchcock (1945)
Fuente: <http://www.aesthethika.org/El-amor-de-transferencia-a-traves>



Imagen 40: Fotograma *Cabeza Borradora* de David Lynch (1977)
Fuente: selección propia



Imagen 41: Fotograma *Recuerda* de Alfred Hitchcock (1945)
Fuente: <http://www.aesthetika.org/El-amor-de-transferencia-a-traves>



Imagen 42: Fotograma *Cabeza Borradora* de David Lynch (1977)
Fuente: selección propia

David Lynch no sólo conecta su obra con autores del pasado, sino que también existen influencias recíprocas con autores contemporáneos, por ejemplo David Cronenberg. Ambos son directores fantásticos en cuyas obras existe la pesadilla de forma sistemática; los dos mezclan lo físico y lo psicológico, y desdibujan los límites entre la máquina y la carne. El mejor ejemplo para esta última afirmación la podemos ver en la película de Cronenberg *EXistenZ* (1999), en la que el cuerpo humano participa orgánicamente como mando y protagonista de un exitoso videojuego. En Lynch podemos ver esto por ejemplo en la secuencia inicial de *Cabeza Borradora* (1977), cuando es el hombre y su máquina las fuerzas que rigen aquello que debe suceder.



Imagen 43: Fotograma *eXistenZ* de David Cronenberg (1999)

Fuente: <http://mansplat.wordpress.com/2013/12/17/existenz-the-ultimate-gameboy/>



Imagen 44: Fotograma *Cabeza Borradora* de David Lynch (1977)

Fuente: selección propia

Asimismo, Lynch toma de Cronenberg la intensidad de la luz blanca que utiliza en *The Fly* (1986), y aprende a jugar con ella estableciéndola como el marco que separa la consciencia del delirio. *Inland Empire* comienza con un haz de luz que parece ser proyectado desde un cinematógrafo y que ilumina el título de la película, que está sumido en la oscuridad, como si la propia película fuera en sí misma la puerta hacia el delirio.



Imagen 45: Fotograma *Inland Empire* de David Lynch (2006)

Fuente: selección propia

Tras esta introducción del autor sobre el que vamos a desarrollar nuestro apartado práctico, cabe sintetizar a modo reflexivo que contamos con un referente complejo, con una configuración atípica y especial que ahonda en los modelos psicológicos complejos. Destacamos las numerosas referencias de otros movimientos y autores cuya cuna se sitúa en el surrealismo y que se desarrolla conformando una red enriquecedora tanto de su estética como de nuestra propia experiencia, ya que la visión de su obra depende en gran medida de la gran acumulación de influencias que le caracteriza. El espectador se ve desconcertado de forma rutinaria con las imágenes insólitas provenientes del mundo de la imaginación que se asientan en ambientes hiperrealistas, de tremenda fuerza visual y que sin embargo no escapan de lo cotidiano, algo que puede remitirnos de forma directa al enfoque literario de Franz Kafka, autor al que el propio Lynch ha declarado admirar.

Pasaremos ahora a abordar de forma teórica el origen y la concepción de ese análisis hacia el que nos dirigimos.

2.3. Lingüística, semiótica, semiología

En este momento vamos a plantearnos la cuestión de la dimensión en la que nos adscribimos a la hora de analizar un film. Debemos definir qué tipo de discurso constituye para nosotros la obra sobre la que vamos a trabajar, de modo que el trayecto se nos plantee comprensible y accesible. Para ello, estableceremos un camino de conocimiento hacia toda cuestión que nos plantee el discurso de cara a su abordaje.

Cuando se trata de un discurso con un objetivo concreto, podemos examinarlo en torno a su funcionalidad. Si sabemos para qué sirve algo, sabremos cómo abordarlo y con qué objetivos. Sin embargo, en este caso vamos a plantearnos la cuestión artística de las piezas cinematográficas.

Respecto a la tarea de analizar un discurso artístico han sido la lingüística y la semiótica las disciplinas que en mayor medida se han esforzado por rescatar del limbo empírico a los discursos artísticos, dotándoles de un “físico” cognoscible y analizable, que es el lenguaje.

La semiótica afirma que todo producto artístico puede ser analizado, siempre que anteriormente haya sido descompuesto de forma rigurosa en cada parte constituyente del todo.

El film es un discurso en el que el lenguaje se pone en acción utilizando múltiples códigos que comparten las disciplinas artísticas².

Cada film es un discurso construido por signos codificados pertenecientes a la narración (verbales escritos y verbales sonoros) y a la representación (icónicos), que han de ser descodificados por el espectador para descifrar el discurso y enlazar toda la información hasta construir el total. Dice Barthes que “para percibir lo que una sustancia significa, necesariamente hay que recurrir al trabajo de articulación llevado a cabo por la lengua: no hay sentido que no esté nombrado, y el mundo de los significados no es más que el mundo del lenguaje.” (Barthes, 1965: 14)

² “En las artes de figuración, ya sean de imágenes fijas o móviles, ya sean representativas o no, al no recibir un repertorio de signos reconocidos como tales, el artista crea su propia semiótica” (González, 2007: 28)

En este punto nos encontramos situados en el llamado registro de lo semiótico:

Siguiendo a Christian Metz, definimos el término “semiótica fílmica” como la disciplina del lenguaje cinematográfico. Tomando como referencia su ensayo inicial *El cine: ¿lengua o lenguaje?* (1964), consideramos al cine como un lenguaje sin gramática que aúna y dispone imagen, gráfico, palabra y sonido sin otorgarle importancia a las construcciones gramaticales. Lo que realmente es relevante son los significantes y sus relaciones, y su reducción última, que es el signo. Y a fin de cuentas, cómo el signo produce un efecto en el espectador que lo descodifica.

Definimos ahora respecto a lo tratado dos conceptos básicos de cara a tomar contacto con el análisis textual que abordaremos: semiótica y semiología. Ambas corrientes se ocupan del mismo objeto de estudio, pero lo toman desde puntos muy diferentes.

Definimos la semiótica como “aquella ciencia que remite a un universo que reagrupa fenómenos significativos homogéneos y organizados en clases definidas por sistemas de relaciones” (González, 2007: 34). Es decir, se trata del ámbito que trata la aprehensión y producción del sentido del signo.

"Agrupamos, bajo el término semiótica, aquellos estudios que desde el tan fructífero paradigma racionalista dominado por la interactividad, la significación y la codicidad abordan los textos en tanto objetos de comunicación. Cabe destacar, dentro de esta vertiente, la obra de autores como Peirce (1865), Eco (1968) o Greimas (1979), quienes desde este modelo lógico-cognitivo fueron abordando con gran rigurosidad el estudio de aquellos instrumentos o códigos necesarios para el análisis teórico de las diferentes estrategias textuales o, lo que es lo mismo, de las condiciones de posibilidad de su funcionamiento comunicativo –dos ejemplos significativos son la lectura planteada por Greimas (1976) del cuento *Dos amigos* de Maupassant o el estudio de Eco (1975) sobre la mecánica de la cooperación interpretativa al hilo de *Un drama muy parisino* de Allais³” (González, 2009: 152).

La semiología, por su parte, tiene trazos más filosóficos, refiriéndose a “aquella semiótica de nivel superior y no científica – en el sentido en que lo son las ciencias exactas - vinculada, en tanto las impregna, al resto de las ciencias humanas – sociología, antropología, psicoanálisis, teoría del arte...” (González, T. 2007: 34) Es aquel contenido clave alrededor del que se organiza y que trasciende el nivel semiótico.

Los autores semióticos forjan dentro del ámbito cognitivo y racionalista un camino de acción en base a un orden lógico de significación. Siguiendo concretamente a Umberto Eco (1976: 34, 35), decimos que todo proceso comunicativo posee de manera intrínseca un sistema de significación necesario. Es decir, no hay proceso de comunicación que no posea interiormente un proceso de descodificación, un sistema de significación que transmite algo entre un emisor y un receptor necesariamente.

Sin embargo, el eje de autores semiológicos, tomando sobre todo a Roland Barthes y a Julia Kristeva (1966: 48), plantean la “no narración”, la idea del arte como experiencia que toca al

³ Quisiéramos adelantar en este punto que si bien los análisis textuales de orientación semiótica se presentan sumamente rigurosos en su voluntad objetivadora son incapaces, por eso mismo, de aproximarse a la experiencia subjetiva generada por los textos que analizan.

cuerpo. Es aquí donde interviene el sujeto como parte activa que va más allá de las leyes de la significación y que trasciende el sentido del texto.

“El término semiología, por su parte, acoge el eje histórico formado por aquellos autores que desplazados del modelo cartesiano proponen pensar las leyes de la significancia sin dejarse bloquear por la lógica del lenguaje comunicativo pues en él, tal y como comenzaron a advertir Barthes (1966; 1970) y Kristeva (1969) a finales de los 60, falta el lugar del sujeto” (González, 2009: 152).

Aplicando estos dos conceptos a los procesos comunicativos audiovisuales, podemos ver que existe una interpretación comunicativa del lenguaje (semiótica), y otra experiencial, de la mano del impacto personal del espectador.

Considerando pues la dimensión tanto semiótica como semiológica en nuestro análisis iremos más allá encaminando también nuestros pasos hacia la experiencia, hacia todo lo relativo al sujeto que saborea aquello estético del film. No se trata, recordamos, de un uso instrumental, sino del valor de la experiencia al contacto con el film.

2.4. Experiencia estética

Abrimos este apartado con una cita del propio David Lynch con la que expresa su modo de ver el sentido de la experiencia estética en el cine:

“A veces la gente se queja de que les cuesta entender una película, pero yo creo que entienden mucho más de lo que creen. Porque todos hemos sido bendecidos con la intuición: todos tenemos el don de intuir cosas. Habrá quien diga que no entiende la música; pero la mayoría de las personas experimentan la música de manera emocional y estarían de acuerdo en que la música es una abstracción. No necesitas expresar la música en palabras: la escuchas. El cine se parece mucho a la música. Puede ser muy abstracto, pero la gente ansía darle un sentido intelectual, traducirlo a palabras. Y cuando no pueden hacerlo, se sienten frustrados. Pero si lo dejan expresarse, pueden encontrar una explicación interior” (Lynch, D. 2008: 30)

Una película se hace viva en el momento en el que el espectador interactúa con ella. Es en esta interacción en la que se despierta el inconsciente y actúa como agente condicionador de la experiencia:

El espectador se implica de forma directa, participando de la trama. “Si me gusta, si me implico en ella, es porque algo de mi propio deseo participa del film” (Martín Arias, 1997: 20).

La experiencia vivida es la que constituye el hecho artístico; de este modo podríamos decir que el arte es el reino de todo aquello que es sentido. Una película no sería nada sin el ojo que la mira, ni sin aquel que vive una experiencia individual y concreta, insustituible e irreplicable. Si no existe una persona delante de la pantalla, el texto fílmico no acontece. Si no existe un ojo que mire, que se enganche, y que sea capaz de decodificar las luces y sombras proyectadas e integrarlas junto a los sonidos, no existirá tal discurso, no se decodificará el registro semiótico y el hecho fílmico carecerá de sentido alguno. “El hecho cinematográfico, en cuanto texto, se desvela como construido mediante la implicación de *aquel que mira en lo mirado*” (Martín Arias, 1997: 164).

González Requena sostiene en su texto *Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial, de King Vidor (1995)*, que, a fin de cuentas, no importa lo que pueda ser entendido a fin de cuentas, sino lo que el espectador pueda sentir a través del discurso fílmico, la pasión que haga nacer dentro de sí. Todo aquello que goce, que saboree y que padezca en su experiencia, y que a fin de cuentas, tiene mucho que ver con el lenguaje: esas palabras que se esfuerzan por poner límites a lo indecible, al desgarrar de la experiencia, esa experiencia de la que no podemos deshacernos.

La mejor manera de acercarse a este análisis textual es haciendo una parada ante la práctica psicoanalítica freudiana, que construye sus cimientos sobre el universo de la palabra y de la subjetividad, y que percibe un sujeto que se sirve de sus herramientas de expresión para plasmarse como ser, para representarse y articular su experiencia. A este respecto, el texto fílmico, tanto en lo que dice como en lo que omite, encierra la verdad que constituye a su autor.

Tomamos para aclarar el porqué de este modo de acción el abordaje psicoanalítico de Freud de los sueños, pues la fantasía onírica se emparenta fuertemente con la dinámica cinematográfica. En ellos se da forma de un modo alucinatorio a deseos, recuerdos, anhelos y nostalgias que habitan en nuestra mente y que se manifiestan construyendo fantasías.

Partiendo de que afirmamos la existencia de una relación entre el cine, o hecho cinematográfico y su experiencia, y la travesía onírica, del mundo de los sueños, cabe señalar que en nuestro análisis recorreremos esa representación fílmica unida en gran parte al mundo de los sueños, más en este caso, habiendo tomado como referencia práctica a David Lynch, uno de los directores que más se sirven de esta dimensión en sus obras. Cada detalle conforma el total de lo narrado, por tanto habremos de considerar (describir, analizar, reflexionar) todo aquello que acontece en el campo de representación, y cuya totalidad dota de vida a lo representado.

Por todo aquello que nos suscita al experimentarlo, algo que es innegable es que, al igual que un sueño, una película es diferente cada vez que la vemos, ya que en el mismo momento de experimentarla, el espectador está creándola de una manera única. Pensamos por tanto el hecho fílmico no como un reflejo de la realidad, sino como una intervención en la realidad, en la realidad del espectador que está ante él.

Debemos rastrear con delicadeza la naturaleza de aquello que nos ha hecho experimentar la satisfacción en la obra de arte, su superficie, que en la sencillez esconde toda su complejidad. A este respecto, seguimos los desarrollos del filósofo Paul Ricoeur, quien intenta resolver esta cuestión a través de las significaciones a las que nos referimos: “aquí, como en un análisis de un sueño, lo que cuenta es el hecho preciso y en apariencia menor, y no una impresión de conjunto” (Ricoeur, 1969: 130).

En cada sueño aparecen elementos en ocasiones aparentemente aleatorios o banales, que han sido liberados de nuestro inconsciente y han adoptado esa forma caótica dentro de la fantasía onírica. Comparten por tanto, ese anclaje en la dimensión inconsciente que les constituye como tal. “En el trabajo del sueño, apunta en este sentido la psicoanalista Gabriela Goldstein, se va acoplado energía de una huella a otra, por condensación y desplazamiento en movimiento transferente” (Goldstein, 2005: 40)

Sobre este camino ha desarrollado Christian Metz las convergencias y divergencias entre el hecho onírico y el hecho cinematográfico. Este autor postula que el contenido del cine está arraigado en la metáfora, o fenómeno de condensación y en la metonimia, o fenómeno de desplazamiento.

CAPÍTULO II

Todos hemos vivido un sueño, todos hemos estado dentro de un sueño, al igual que nos introducimos en las películas, al evadirnos de nuestro alrededor, pasamos a formar parte de su universo, haciendo ese universo el nuestro propio en esos momentos. Este texto artístico ha de ser comprendido como el resultado del choque múltiple y dispar de las identidades tanto del autor como del espectador. De una forma casi onírica se constituye la trama, en la que irrumpe el inconsciente dejándose llevar por el impulso del deseo.

Y ahí precisamente se dirige el análisis textual: hacia la experiencia inconsciente que se desencadena ante la obra de arte y que dispara intensamente nuestra emoción.

CAPÍTULO III

CABEZA BORRADORA (1977)

3.1. Análisis textual fílmico

Se trata del primer largometraje experimental de David Lynch. Realizado en blanco y negro, fue rodado entre los años 1972 y 1976 en Los Ángeles. Allí, en la ciudad de la luz, quiso representar la oscuridad de Filadelfia.

La trama se desarrolla en un lugar fuera del tiempo, difícil de situar, un ejemplo de aquellos espacios sucios y pequeños de Filadelfia que describíamos al inicio. En este turbio ambiente vive el solitario Henry, quien tras recibir una invitación para cenar en casa de Mary tendrá que hacer frente a la pesadilla de la paternidad de un extraño bebé, y a todo lo que ese nacimiento conlleva.

De esta primera película escogida analizaremos la primera secuencia, que comprende desde el inicio de la misma hasta el minuto 6:04, y lo haremos siguiendo la interpretación que realiza Amaya Ortiz de Zárate en *Retazos de un Sueño* (2011).

Comienza con el rótulo del título original “ERASERHEAD” en un blanco luminoso sobre el fondo negro en el que se sitúa. Ocupando la mitad superior del plano, deja el inferior para la esfera oscura de superficie rugosa que flota con suavidad, y para parte de la cabeza de un hombre que también flota suspendida en el espacio en posición horizontal.



Durante unos segundos la escena se mantiene de igual modo, hasta que poco a poco la cabeza comienza a ascender. Es en este momento cuando el rótulo desaparece, dejando el total protagonismo a nuestra cabeza y a nuestra esfera flotantes. La cabeza asciende y desciende hasta tres veces, dejando entrever la esfera en los momentos en que se sitúa delante de ella, como si careciese de materia sólida.



A continuación, la cabeza vuelve a ascender para situarse esta vez ocupando la parte superior del plano completa, dejando un espacio inferior para la esfera. Esta esfera en el espacio

estrellado en el que se encuentra flotando, y por el aspecto rugoso y áspero de su superficie podríamos considerarla un planeta situado en algún punto del universo.

En todo momento nos ha acompañado un sonido ambiental constante que nos aísla del mundo terrenal, y nos traslada a una atmósfera sofocante, turbadora.

Además, somos testigos de una composición en la que los elementos presentan unas dimensiones difíciles de comprender o asimilar como reales, como un collage en el que los elementos se disponen en una armonía irrealizable. El juego de escalas al que nos referimos es una característica intrínseca a la obra de Lynch, con el que juega para crear atmósferas oníricas.



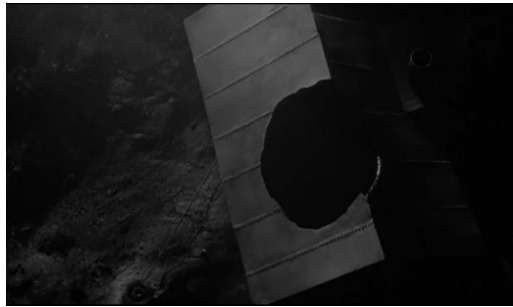
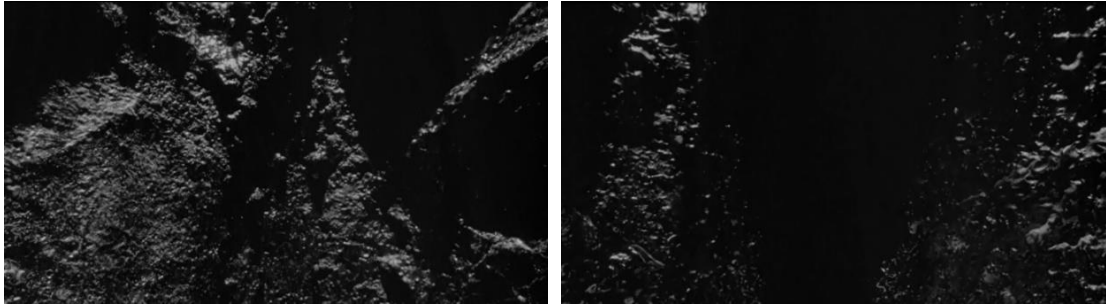
Es característica la expresión perpleja del rostro que aparece en pantalla como si temiera lo que ven sus ojos de mirada perdida. Aunque no interactúa explícitamente con la esfera, se produce una afinidad entre ambos cuerpos flotantes. Incluso podríamos estar dentro de la mente del joven, en un estado de ensoñación, sueño o evasión imaginaria.

Finalmente, el cuerpo se desvanece hacia la izquierda del plano, sin cambiar su expresión y de nuevo dejando la sensación de su carencia de materia al presentar un aspecto gaseoso en algún punto.



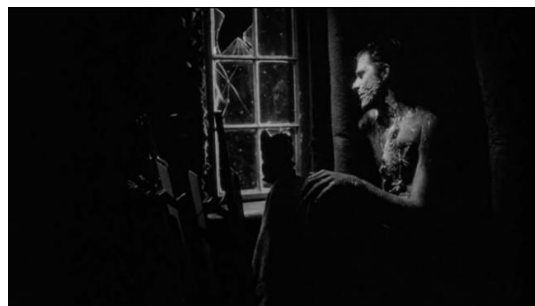
Queda tan solo la presencia del planeta, que continúa flotando sin inmutarse mientras la cámara va acercándose a él poco a poco. El ruido ambiental que ha habido hasta este momento comienza a cambiar ligeramente, siendo ahora algo más parecido a una ventolera.

De repente nos encontramos recorriendo la superficie del planeta en un camino a lo largo de sus erosiones desde un plano picado, hasta colarnos por completo en su interior desde una abertura, la cual nos llevará a un abismo negro que dará posterior paso a un elemento metálico con un gran corte circular en su centro.



La cámara avanza hacia el centro de ese corte, hasta penetrar dentro de él. De nuevo, negro abismo.

Ascendemos hasta llegar a una pequeña estancia con un ventanal de cristales rotos junto al cual se sienta un hombre con el torso descubierto. El ruido ambiental es de mayor intensidad al llegar a esta estancia.



El hombre, parece tener su piel magullada o con extrañas malformaciones, como si pequeños tubérculos asentasen sus raíces sobre su cuerpo. Su respiración parece ser algo forzada, algo que junto a su expresión mirando hacia el exterior de la ventana construye una sensación de angustia, y a su vez también de soledad.

De pronto volvemos a ver a nuestro protagonista flotante. Suspendido en el espacio y esta vez sin la presencia del planeta que antes le acompañaba, el sujeto se sitúa en el centro del plano. Abre lentamente la boca, algo que parece estremecer al hombre solitario.



Vemos ahora que de su boca emerge un elemento extraño, que poco a poco podemos ir adivinando como un embrión que impulsa sus propios movimientos. Primero vemos la cabeza, y tras ella, un largo filamento que la sigue. Se esfuerza por colocarse en paralelo con la cabeza flotante, cuya expresión es inquieta en cierto modo.

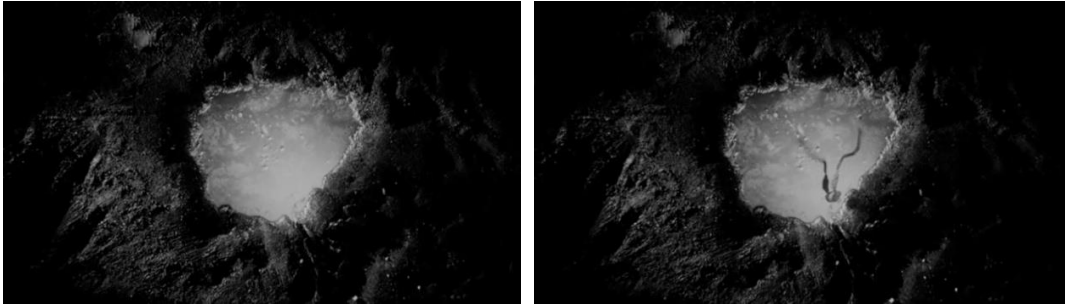


Ambos cuerpos flotan ahora al unísono, como dos elementos gaseosos dotados de una forma cognoscible.

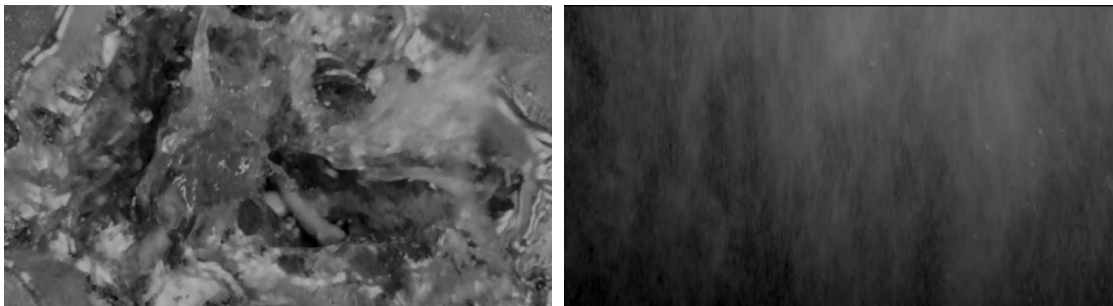


El hombre solitario acciona ahora una de las palancas que se encuentran frente a él, algo que desencadena un fuerte ruido mecánico, y tras él, una reacción perpleja de la cabeza flotante y una especie de fuerza magnética que arrastra rápidamente al embrión por la derecha del plano.

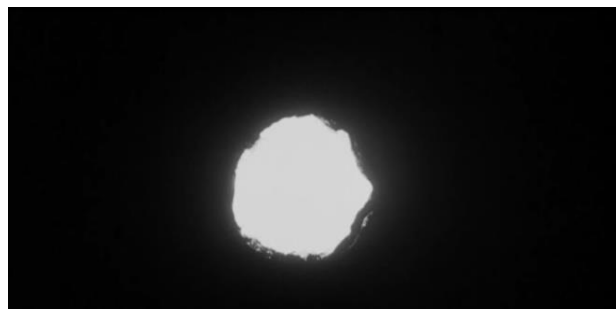
El hombre solitario acciona la segunda palanca ante él, que provoca la aparición de un cráter acuoso sobre lo que parece la superficie de nuestro planeta.



Y finalmente presiona la tercera y última palanca, tras lo cual el embrión cae desde el vacío dentro del líquido que inunda el cráter.



La cámara sigue el recorrido del embrión, sumergiéndose en el líquido burbujeante y agitado y descendiendo hacia una completa oscuridad. El sonido metálico que nos lleva acompañando desde el comienzo se percibe alterado por el burbujeo en el que nos hemos sumergido. Descubrimos al fondo una salida luminosa de gran parecido a la misma por la que entramos. Nos dirigimos hacia ella para salir de la oscuridad más profunda al blanco absoluto.



Al finalizar nuestra secuencia, vemos cómo hemos presenciado una metáfora acerca de la creación, del alumbramiento de algo que la mente de nuestro protagonista ha soñado. En un ambiente más propio de una pesadilla, ha sucedido un extraño nacimiento.

Destacamos los continuos saltos de una escala a otra, y la superposición de las mismas cuando la cabeza y el planeta flotan suspendidos en el espacio. Se crean por tanto, escenas irrealizables en el mundo terrenal dominado por las leyes de la física.

La acción acontece en el planeta, donde un hombre solitario acciona las palancas de lo que debe suceder. Es el hombre junto a su máquina el que toma el papel activo en la secuencia. Como en una pesadilla, la mente crea una realidad que contempla como ser superior, pero que ni siquiera

es capaz de controlar. Siendo un simple soñante de una pesadilla, nuestro joven flotante se mantiene al margen con actitud pasiva siendo a fin de cuentas el que padece todo lo que le transmite esta escena.

3.2. Intertextualidades artísticas

Abordaremos en este apartado las referencias respecto a las intertextualidades que podemos encontrar en *Cabeza Borradora* (1977).

Consideraremos en primer término las referencias cinematográficas, comenzando con alusión a la estética del cine negro (1930-1950), que se caracteriza por una iluminación estrechamente relacionada con las técnicas originariamente pictóricas del claroscuro y el tenebrismo.



Imagen 46: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *San Juan Bautista reclinado* (1610) (tenebrismo)

Fuente: <http://serturista.com/holanda/el-ultimo-caravaggio-en-amsterdam/>

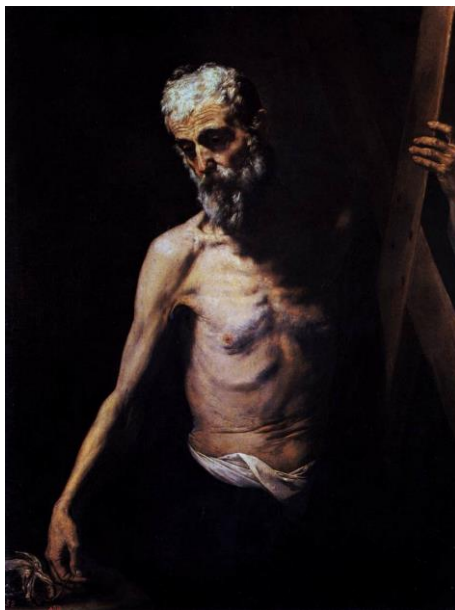


Imagen 47: José de Ribera, *San Andrés Apóstol* (1631) (tenebrismo)

Fuente: http://iconsandimagery.blogspot.com.es/2010_11_01_archive.html

Su estética está muy cerca del Expresionismo alemán (al igual que nuestro film), estilo que por su propia concepción comprende formatos artísticos muy diversos además del cine. En el caso de los directores de cine expresionistas pretendían utilizar el empleo de la luz con el objetivo de reflejar estados psicológicos, una concepción que entronca perfectamente con la de David Lynch. Fritz Lang lo consiguió en *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931).



Imagen 48: Fotograma *M, el vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang (1931)

Fuente: <http://www.encadenados.org/rdc/rashomon/123-rashomon-n-81-fritz-lang/3481-m-el-vampiro-de-dusseldorf-m-eine-stadt-einen-morder-1930>



Imagen 49: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)

Fuente: selección propia



Imagen 50: Fotograma *M, el vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang (1931)
Fuente: <http://elcinedesolaris.blogspot.com.es/2012/03/m-el-vampiro-de-dusseldorf-imagenes-de.html>



Imagen 51: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)
Fuente: selección propia

En relación al ya mencionado Expresionismo alemán situamos todo el universo visual que conforma *Cabeza Borradora*. Desde el comienzo la atmósfera es asfixiante, sombría, con espacios decadentes. Veremos más adelante que nuestro protagonista vive en una zona urbana muy oscura caracterizada por la soledad de sus calles, plagadas de edificios grises. Todo desemboca en sensaciones que abruman psicológicamente al espectador en una suerte de imágenes irreverentes e inverosímiles.



Imagen 52: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)
Fuente: <http://www.blu-ray.com/movies/Eraserhead-Blu-ray/26571/>



Imagen 53: Fotograma *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene (1920)
Fuente: <http://www.masalladehollywood.com/index.php/criticas/457-el-gabinete-del-doctor-caligari-1920>



Imagen 54: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)
Fuente: <http://musingsandscribblings.blogspot.com.es/2014/03/eraserhead.html>



Imagen 55: Fotograma *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene (1920)
Fuente: <https://plus.google.com/+VanessaGemma>



Imagen 56: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)
Fuente: <http://devvyfoundation.blogspot.com.es/2011/11/photography.html>

En el universo de David Lynch, concretamente en *Cabeza Borradora* vemos similitudes estéticas con *Ballet Mecánico* (1924) de Fernand Léger. Ambos autores son pintores que en cierto punto vieron necesaria la ampliación de las posibilidades de su universo pictórico, trasladándolas así a la pantalla y dando como resultado obras cinematográficas de gran calidad estética. La obra de Léger está ligada a la estética cubista, como podemos ver por ejemplo en la imagen 53, un rostro que vemos desde múltiples perspectivas por el desdoble de planos independientes, y similar a los retratos de Picasso.

En *Cabeza Borradora* el argumento de la película posee un desarrollo lineal, pero se disgrega por las diversas escenas oníricas y de pesadilla que asaltan a la mente de Henry. David Lynch utiliza estas escenas estéticamente surrealistas para alterar el resultado final y lograr así un resultado singular.

En *Cabeza Borradora* vemos diversos elementos que nos remiten a *Ballet Mecánico*, siendo la música en ambas películas el que nos sumerja en las escenas de estética tan particular, en esos mundos extraños de lugares ilocalizables.

Destacamos el empleo de la mirada y las expresiones de los personajes de ambos films, creadora de esas personalidades turbulentas que provocan el desconcierto del espectador.



Imagen 53: Fotograma *Ballet Mecánico*, de Fernand Léger (1924)
Fuente: <http://arneadolfesen.wordpress.com/tag/10/>



Imagen 54: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)

Fuente: <http://ihaveabadday.blogspot.com.es/2012/02/fotos-del-rodaje-de-eraserhead.html>



Imagen 55: Fotograma *Ballet Mecánico*, de Fernand Léger (1924)

Fuente: selección propia



Imagen 56: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)

Fuente: selección propia

No podemos negar que *Cabeza Borradora* es ante todo una película con grandes rasgos surrealistas que por su narrativa, su estética y la significación de sus imágenes y sus mudos oníricos conecta con películas representativas del movimiento como *Un Perro Andaluz* (1929) de Luis Buñuel o la trilogía sobre el mito de Orfeo de Jean Cocteau –*La Sangre de un Poeta* (1930), *Orfeo* (1950) y *El Testamento de Orfeo* (1960)–.

El argumento de la película posee un desarrollo lineal, pero se disgrega por las diversas escenas oníricas y de pesadilla que asaltan a la mente de Henry. David Lynch utiliza estas escenas estéticamente surrealistas para alterar el resultado final y lograr así un resultado singular.

En relación también a su narrativa y a su estética surrealista, no podemos dejar de hablar de *Un Perro Andaluz* (1929), de Luis Buñuel, siendo ésta la más significativa del movimiento. En ambas películas existe constantemente cierta agresividad en las imágenes, que hacen que el espectador se encuentre en un estado tenso de principio a fin.



Imagen 57: Fotograma *Un Perro Andaluz*, de Luis Buñuel (1929)
Fuente: selección propia



Imagen 58: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)
Fuente: <http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReview2/eraserhead.htm>

Destaca la gran presencia del componente sexual en ambas películas, siendo en la primera el instinto que mueve y perturba a sus protagonistas, y en la segunda el causante de la situación a la que se tiene que enfrentar Henry con el nacimiento de su extraño hijo. Destaca la escena en *Un Perro Andaluz*, cuando el ciclista rescatado por la joven siente un gran impulso sexual hacia ella, persiguiéndola sin descanso. Vemos cómo el icono daliniano de las hormigas recorriendo su mano simboliza el irreprimible deseo sexual. Prácticamente ocurre del mismo modo en *Cabeza Borradora*, en la escena en la que la madre de Mary acosa a Henry en un impulso sexual irrefrenable.



Imagen 59: Fotograma *Un Perro Andaluz*, de Luis Buñuel (1929)

Fuente: <http://imagina65.blogspot.com/2010/12/la-zona-del-arte-un-perro-andaluz.html>



Imagen 60: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)

Fuente: <http://primalscenes.blogspot.com.es/2011/06/david-lynchs-eraserhead-laugh-riot.html>

En ambas películas hay ciertos elementos simbólicos que aparecen de forma reiterada. En *Un Perro Andaluz* nos referimos a las hormigas, cuyo cosquilleo al recorrer el cuerpo Dalí identificó con el hormigueo que produce el impulso sexual, mientras que en *Cabeza Borradora* serán los embriones. Ambos elementos plantean un fuerte carácter sexual, representando respectivamente la pulsión y la consecuencia que atormentan a sus protagonistas.



Imagen 61: Fotograma *Un Perro Andaluz*, de Luis Buñuel (1929)

Fuente: <http://imagina65.blogspot.com/2010/12/la-zona-del-arte-un-perro-andaluz.html>

Además, encontramos un plano en el que vemos que Mary tiene una pesadilla, y se rasca el párpado sin control alguno. Nos encontramos en este momento presenciando una pesadilla dentro de la pesadilla que está viviendo Henry, una situación que interpretada de este modo nos remite a *Un Perro Andaluz*.



Imagen 62: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)

Fuente: selección propia



Imagen 63: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)

Fuente: selección propia

La última de nuestras referencias hacia el surrealismo es hacia el cine de Jean Cocteau, concretamente hacia su trilogía sobre el mito de Orfeo. Sus películas destacan por la estética pictórica y utilizan un lenguaje cinematográfico que destaca por lo poético. Vinculamos esta

trilogía (*La Sangre de un Poeta*, *Orfeo* y *El Testamento de Orfeo*) a *Cabeza Borradora* por el simbolismo de algunas escenas, que con su contenido onírico logran introducirnos en el interior de la mente de sus personajes. Tienen en común los saltos entre el espacio, el tiempo, la ensoñación y la realidad, caracterizando los contornos que separan unas dimensiones y otras el empleo del agua, la luz y el color blanco (algo que también señalábamos anteriormente respecto a David Cronenberg). Vemos en *Cabeza Borradora* ese baño de líquido blanquecino en el que se ha convertido la cama de Henry, y dentro del cual acaban introduciéndose por completo él y su vecina, en un paso de la realidad al sueño, o del sueño a la realidad. Por otra parte, en *Orfeo* son el agua y su espejo la puerta que separa el mundo de la vida y de la muerte.



Imagen 64: Fotograma *Orfeo* (1950), de Jean Cocteau
Fuente: <http://www.claqueta.es/1949-1951/orfeo-orphee.html>



Imagen 65: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)
Fuente: selección propia



Imagen 66: Fotograma *Orfeo* (1950), de Jean Cocteau

Fuente: http://laprimeramirada.blogspot.com.es/2010_09_01_archive.html

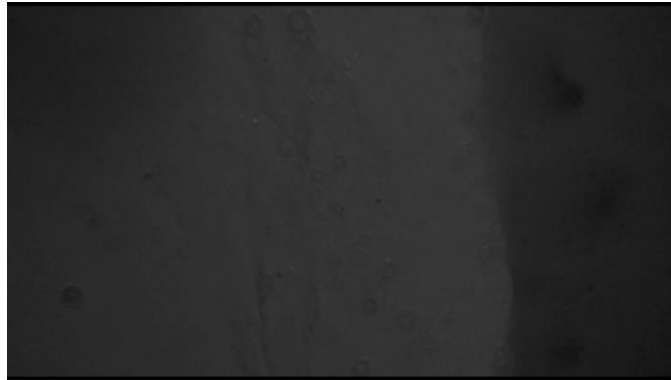


Imagen 67: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)

Fuente: selección propia

Por otra parte, debemos señalar la estrecha relación que *Cabeza Borradora* mantiene con el género de terror, puesto que además está catalogada dentro de éste. Serán varios los factores que nos hagan adscribirla, como los constantes ruidos turbadores, el uso del silencio como elemento fundamental en la tensión de la trama y la presencia constante de personajes monstruosos o con importantes lesiones físicas. El más destacado de estos personajes será el bebé, entorno al que se construye la historia.



Imagen 68: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)

Fuente: <https://www.flickr.com/photos/31117604@N04/2932069107/>



Imagen 69: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)
Fuente: <http://www.klownsasesinos.com/cabeza-borradora-1977/>



Imagen 70: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)
Fuente: <http://www.claqueta.es/1976-1978/cabeza-borradora-eraserhead.html>



Imagen 71: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)
Fuente: <http://drcrower.blogspot.com.es/2013/06/david-lynch-el-james-stewart-de-marte-2.html>

Como ya hemos visto, la estética de *Cabeza Borradora* no deja nada al azar, sino que está cuidada al detalle. Será Francis Bacon (1909 – 1992) uno de los pintores que además de influenciar a David Lynch a lo largo de su vida y de su carrera como artista, lo haga en la estética de esas imágenes de extraña sugerencia que inundan el film.



Imagen 72: Francis Bacon. *End of the Line* (1953)
Fuente: <http://www.alexalienart.com/Bacon%20News%20Archive.htm>



Imagen 73: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)
Fuente: <http://www.lacabecita.com/2014/07/las-mejores-peliculas-de-los-anos-70/>



Imagen 74: Francis Bacon. *Chimpancé* (1955)

Fuente: <http://www.yoelmagazine.com/2009/02/el-desgarro-de-francis-bacon-en-el.html>



Imagen 75: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)

Fuente: <http://www.otraparte.org/actividades/cine/cabeza-borradora.html>

Será también ese universo que relaciona la carne, lo humano, con lo frío, gótico, surrealista y en parte extraterrestre de H.R. Giger (1940-2014) una importante referencia hacia los personajes con deformaciones físicas de *Cabeza Borradora*, fundamentalmente en relación al monstruoso hijo de Henry y Mary. El bebé refleja esta confluencia de características tan dispares, un bebé nacido del cuerpo humano que roza lo monstruoso y desagradable de la deformidad.



Imagen 76: H. R. Giger. *Necronomicon IV* (1977)

Fuente: <http://blogs.20minutos.es/trasdos/2014/07/21/hr-giger-pelicula-no-realizada/>



Imagen 77: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)

Fuente: <http://www.blogdecine.com/criticas/david-lynch-cabeza-borradora-ninos-deformes-y-mentes-grotescas>

La tierra de la mesilla y de debajo del radiador, el vaso de agua dentro del cajón o los embriones y el bebé son material biológico de gran carga simbólica respecto a la vida, a la fertilidad. Asimismo, el universo de H.R. Giger muestra un gran interés por las materias biológicas, la deformidad física o las texturas orgánicas.

Por último haremos una conexión entre *Cabeza Borradora* y el concepto *underground*, tanto por aspectos estéticos como por la propia producción de la película, muy en relación con el significado a nivel artístico que tiene este concepto, puesto que se aplica a artistas cuya obra no cuenta con el apoyo y sufragio de las empresas comerciales, sino que cuentan con sus propios medios. El primer largometraje de David Lynch no contó con el apoyo de ninguna compañía, sino que fue financiado con fondos propios, prestados o donados por sus familiares y amigos, y únicamente contó con las instalaciones del AFI (Instituto de Cine Americano) para el rodaje.

Más explícita es su relación en cuanto a la estética por los espacios en los que vive nuestro protagonista, los cuales aparecen perfectamente reflejados al comienzo del film, cuando Henry se dirige hacia su casa.



Imagen 78: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)
Fuente: selección propia



Imagen 79: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)
Fuente: selección propia



Imagen 80: Fotograma *Cabeza Borradora*, de David Lynch (1977)
Fuente: selección propia

CAPÍTULO IV
UNA HISTORIA VERDADERA (1999)

4.1. Análisis textual fílmico

Una Historia Verdadera narra la historia de Alvin, un anciano que vive en un pequeño pueblo de Iowa con su hija tartamuda. De pronto una llamada telefónica les comunica que el hermano de Alvin ha sufrido un infarto. Debido a una discusión, los dos hermanos llevan varios años sin hablarse ni saber el uno del otro. En este momento Alvin, quien también está delicado de salud por lo que no se le permite viajar, siente que debe estar cerca de su hermano, y emprende un singular viaje hasta Wisconsin (aproximadamente quinientos kilómetros) en su máquina de cortar el césped.

Una Historia Verdadera es un ejemplo de relato clásico en el que la dimensión protagonista es la fuerza de la unión familiar como valor fundamental de la vida. Es un largometraje que rompe con prácticamente todos los esquemas estéticos y narrativos que hemos visto hasta ahora característicos del director David Lynch. Podríamos considerarla la maravillosa excepción que rompe la regla. Sin embargo, no deja de presentar numerosos detalles que revelan que Lynch sembró su estilo en ella como pueden ser los característicos personajes de la América profunda, las transiciones de planos que denotan el paso del tiempo, y la introspección psicológica de sus protagonistas solitarios, que reniegan de la realidad para construirse una propia.

Se trata de un film que nos muestra la cara luminosa de esa América que tantas veces ha retratado Lynch vista desde la otra cara de la moneda. Y es aquí donde encontramos una característica importante del director que vemos que se mantiene, la de la dualidad de los opuestos. Nos muestra el lado amable, los personajes llenos de bondad y amabilidad, y cómo una tragedia lleva a la construcción de una bonita historia; cómo unos protagonistas con historias desoladoras pueden transmitir sensaciones conmovedoras.

En este caso la escena a analizar comprende desde el minuto 15:30 hasta el minuto 17:00, y ocurre poco después de que Alvin y Rose hayan sido informados de la noticia del infarto de Lyle.

Suena *Rose's Theme*, de Angelo Badalamenti (sonido extradiegético). La pieza nos acompañará a lo largo de la secuencia, de forma constante sin ascensos o descensos de volumen. La intensidad de la pieza se revela como un factor clave en el sentido de la secuencia, y como un sello del director, que destaca muy a menudo por la relevancia de sus bandas sonoras.

La secuencia comienza con un primer plano de uno de los aspersores del jardín de casa de Alvin y Rose. Es de noche, tanto dentro como fuera de la casa está oscuro, y el único sonido diegético que escuchamos es el del agua del aspersor, secundario respecto al de la banda sonora. Este plano de unos cinco segundos de duración introduce la secuencia. Veremos ahora a Rose, también en primer plano apoyada en la repisa de la ventana, mirando a través de ella con expresión melancólica, triste. Parece estar recordando algo, o reflexionando acerca de algo que la mantiene ensimismada. La iluminación lateral de su rostro parece llegar desde una farola lejana



Esta vez en un plano general, y desde un plano subjetivo de Rose, vemos el aspersor en la parte inferior izquierda de la pantalla, mientras desde la esquina superior derecha rueda un balón blanco atravesando el plano hacia la izquierda. Rose parece observar, sin cambiar de expresión ni moverse mínimamente, tan solo pestañea una o dos veces.



El balón se ha detenido. El aspersor continúa funcionando sin parar. De pronto, Rose cambia la dirección de su mirada, ladeando levemente su rostro. Un niño de unos seis o siete años aparece en escena siguiendo el mismo recorrido que hizo el balón blanco anteriormente. Todo se desarrolla de forma muy tranquila, calmada, y es la música la que hace que nos adentremos de lleno en lo que está sucediendo.



El niño llega al balón, y le recoge alegre. Rose no pierde detalle, y se balancea suavemente, como si quisiera llamar al niño para que fuera con ella.



El niño vuelve por el camino por el que llegó, pero se detiene poco antes de desaparecer por completo durante unos segundos dejándonos una composición que bien podría haber pintado Hopper en uno de sus cuadros de solitarios personajes. Juega con el balón de forma tranquila, como si nada más importase, como si estuviera solo en el mundo. Tras ello, se marcha despacio, desvaneciéndose en la oscuridad de la noche. Es ahora el aspensor el elemento protagonista en escena, sin embargo es superado por el vacío que ha dejado el niño, más potente y pesado. Contemplamos esta escena durante unos cinco segundos, en la que la música vuelve a invadirnos si cabe más aún.



Vemos ahora a Rose de perfil, en primer plano todavía contemplando a través de la ventana. Vuelve a pestañear dos o tres veces rápidamente. De pronto Alvin la interrumpe: “Rose, cariño, Rose”. El plano se abre, y vemos a Alvin de pie, a la entrada de la habitación, sostenido por sus dos bastones. Continúa: “Vuelvo a la carretera; tengo que ir a ver a Lyle”. Su tono de voz es suave, muy tierno.

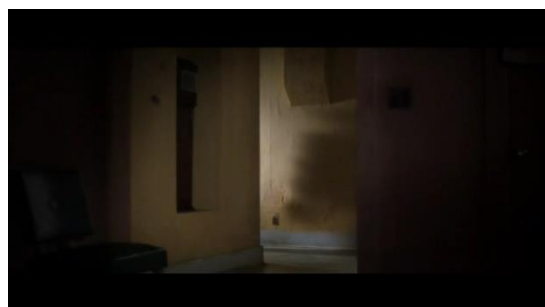


Rose se vuelve hacia su padre, sorprendida. La vemos ahora también desde un plano más abierto. Le contesta mirándole atentamente, con preocupación y entre tartamudeos: “Pero papá, ¿cómo vas a ir?”



Alvin agacha su cabeza, alargando su respuesta, y contesta a Rose mientras vuelve a mirarla: “La verdad es que todavía no lo he pensado, cariño”.

Tras esto, se da media vuelta y abandona la habitación de Rose andando torpemente ayudado por sus bastones.



CAPÍTULO IV

La sombra de Alvin hace que permanezca unos segundos más en la habitación, Rose no deja de mirar al lugar donde estaba su padre segundos atrás, triste, con preocupación y afectada por la situación en la que se encuentran. Solloza levemente y baja su mirada hacia el suelo.



Esta secuencia que hemos recorrido consta de dos partes bien diferenciadas. La primera, antes de la llegada de Alvin a escena, y la segunda a partir de su interrupción a Rose.

La primera parte de nuestra secuencia cobra total significado en el minuto 43 de la película, cuando Alvin cena acompañado de una muchacha que ha encontrado durante su viaje. Él le habla de Rose, y cuenta:

“Mi hija Rose es... hay algunos que dicen que es algo lenta, pero no lo es. Tiene una mente que atrapa todos los detalles. Se preocupa por tener la casa ordenada. Y fue una buena madre. Tenía cuatro hijos. Una noche, alguien estaba cuidando a los chicos y hubo un incendio. Su segundo hijo sufrió quemaduras muy graves. Rose no tuvo nada que ver con ello, pero por debido a cómo es Rose el Estado decidió que no estaba capacitada para cuidar de esos niños, y se los quitaron. No pasa un solo día sin que ella sufra por esos niños”.



Al terminar de relatar lo que le ocurrió a Rose, podemos ver de nuevo el plano en el que el balón blanco rueda por el jardín, y a Rose mirando a través de la ventana, entre lágrimas.

Vemos cómo una chica joven que huye de su casa escucha la historia de Rose. Se ha quedado embarazada, y teme el rechazo de sus padres. Para finalizar la conversación Alvin utiliza la metáfora de los palitos unidos:

“Cuando mis hijos eran pequeños solía jugar a un juego con ellos. Le daba una ramita a cada uno, una ramita. Y les decía: rompedla. Podían hacerlo, era muy fácil. Luego les decía: atadlas todas juntas, y tratad de romperlas. No podían. Entonces les decía: esas ramas juntas es la familia.”

Esta historia alude a los caminos que seguirán ambos personajes, la joven debe volver al hogar y afrontar su futuro, y Alvin continuará su viaje hasta encontrarse con su hermano y unir las brechas que rompieron la unión familiar.



La segunda parte de la secuencia supone el comienzo de la historia, es en este momento cuando Alvin toma su decisión, aunque sin saber aún cómo lo hará. Alvin destierra en este momento toda su cabezonería y su orgullo, y asume humildemente su condición de hombre mayor al que no le quedan muchas oportunidades de reconciliación con sus errores y su pasado. Éste será su último viaje, en el que se reencontrará con su yo interior, y con la esperanza del perdón de su hermano.

Vemos aquí la diferencia entre el relato simbólico de *Una Historia Verdadera* con el de *Cabeza Borradora* o *Inland Empire*.

Rose es el ejemplo de superación, de resolución del conflicto a través del amor (en este caso hacia la familia), ya que tras la pérdida de sus hijos, se centra en atender y cuidar a su padre, en mantenerse junto a él y en recordar cada día a sus hijos, manteniéndoles así presentes.

El desencadenante de la psicosis en *Cabeza Borradora* e *Inland Empire* siempre tiene que ver con la maternidad, con un embarazo, un parto siniestro, la pérdida o asesinato de un hijo. Lo que ocurre tras la catástrofe es todo lo contrario a *Una Historia Verdadera*, se produce un estallido del universo interno de los personajes y de su realidad exterior, dando lugar a un delirio que aumenta exponencialmente, eliminando toda posibilidad de resolución.

4.2. Intertextualidades artísticas

En cuanto a *Una Historia Verdadera* la primera analogía que destacamos es la ya mencionada en relación a los paisajes americanos que reflejaba Edward Hopper (1882-1967) en sus pinturas, y a esos personajes solitarios rodeados de la melancolía y el aislamiento de los lugares en los

que se encuentran. Además, los encuadres de sus obras son muy cinematográficos, por lo que las similitudes aumentan, dándose tanto en la forma como en el contenido.



Imagen 81: Edward Hopper. *City Sunlight* (1954)

Fuente: <http://sexualityinart.wordpress.com/2007/12/21/edward-hopper-what-we-experience-when-we-are-without/>



Imagen 82: Fotograma *Una Historia Verdadera*, de David Lynch (1999)

Fuente: selección propia

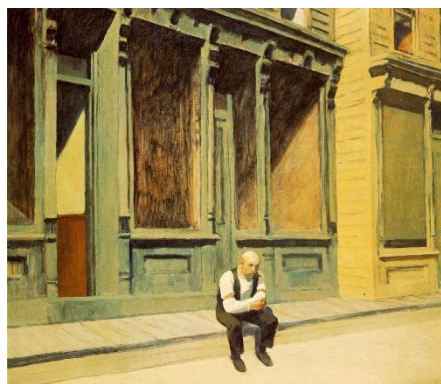


Imagen 83: Edward Hopper. *Domingo* (1926)

Fuente: <http://sureando-sureando.blogspot.com.es/2009/11/edward-hopper.html>



Imagen 84: Fotograma *Una Historia Verdadera*, de David Lynch (1999)
Fuente: selección propia



Imagen 85: Edward Hopper. *Puesta de sol ferroviaria* (1929)
Fuente: <http://www.wambu.es/0826-luz-de-hopper/>



Imagen 86: Fotograma *Una Historia Verdadera*, de David Lynch (1999)
Fuente: selección propia

Del mismo modo que Hopper, Andrew Wyeth (1917-2009) es otro de los pintores de la América rural en el que encontramos referencias de gran similitud. La temática de su obra gira en torno a la representación de este tipo de paisaje, en el que aparecen personajes que reflejan la esencia del corazón americano.



Imagen 87: Andrew Wyeth. *Public Sale* (1943)

Fuente: <http://rebeccaharp.com/2011/08/08/andrew-wyeth/wyeth-public-sale-1943/>



Imagen 88: Fotograma *Una Historia Verdadera*, de David Lynch (1999)

Fuente: <http://lafiladelosmancos.blogspot.es/1190720100/una-historia-verdadera/>



Imagen 89: Fotograma *Una Historia Verdadera*, de David Lynch (1999)

Fuente: <http://www.elseptimoarte.net/foro/index.php?topic=8076.0>

Junto a la pintura, también el cine aparece como referente, por ejemplo la obra de John Ford. Tomamos como referencia el clásico *La diligencia* (1939), por narrar ambas esos singulares viajes a través de la América rural en los que se unen personajes de lo más variopintos. En ambas podemos presenciar situaciones cómicas, amargas, tiernas o tensas que consiguen reflejar lo más auténtico de la sociedad americana en la que se adscribe cada una.



Imagen 90: Fotograma *la Diligencia*, de John Ford (1939)

Fuente: <http://www.enclavedecine.com/2010/05/la-diligencia-stagecoach-1939-de-john.html>

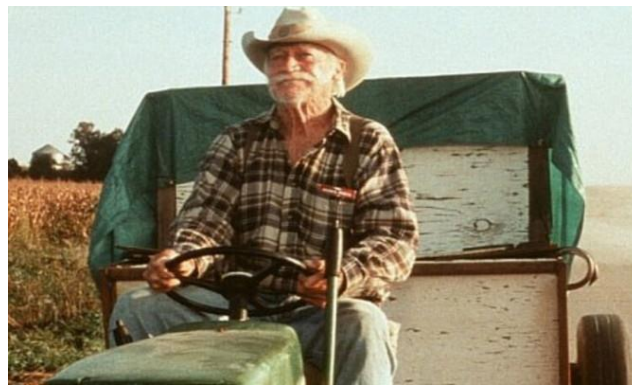


Imagen 91: Fotograma *Una Historia Verdadera*, de David Lynch (1999)

Fuente: <http://www.cinemanet.info/2010/11/una-historia-verdadera/>

Del mismo director que *La Diligencia* no podemos dejar de mencionar *Las Uvas de la Ira* (1940), película de estilo magistral caracterizada por una muy cuidada plasmación de preciosos paisajes crepusculares, considerados obras pictóricas en las que juegan luces y sombras como protagonistas. De nuevo nos encontramos con un viaje de medios precarios como argumento principal, esta vez a través de la Ruta 66, y en este caso además en el que la familia unida toma un papel fundamental a lo largo de ese viaje, al igual que en *Una Historia Verdadera*. En la primera por suponer la esencia de ese viaje, y en la segunda por ser el objetivo, el fin último de Alvin. Cabe destacar también esos planos en los que el paisaje y la naturaleza cobran protagonismo estético.



Imagen 92: Fotograma *Las Uvas de la Ira*, de John Ford (1940)
Fuente: <http://uncinesocial.files.wordpress.com/2012/11/tom-joad-road.jpg>



Imagen 93: Fotograma *Una Historia Verdadera*, de David Lynch (1999)
Fuente: <http://www.listal.com/viewimage/2074076>



Imagen 94: Fotograma *Las Uvas de la Ira*, de John Ford (1940)
Fuente: <http://madoguna.blogspot.com.es/2012/05/2530-uno-para-aprender-perder-las-uvas.html>



Imagen 95: Fotograma *Una Historia Verdadera*, de David Lynch (1999)
Fuente: <http://www.elseptimoarte.net/peliculas/the-straight-story-8981.html>

Del director Terrence Malick (cuya obra gira entorno a la contraposición entre el espíritu del hombre, generalmente corrupto por la ambición, y la esencia de la belleza en la naturaleza, la cual destaca como testigo de la acción del hombre), tomamos su película *Días del Cielo* (1978), en la que los campos de maíz vuelven a desvelar la belleza de la América rural, tan mencionada respecto a *Una Historia Verdadera*. Los planos de gran belleza en los que la naturaleza adquiere el protagonismo son en ambas películas símbolos del paso del tiempo, del recorrido del hombre a lo largo de su vida y de la infinitud del mundo que nos rodea y que nos hace pequeños, minúsculos. Ambas películas pueden ser disfrutadas y vividas como una experiencia personal, puesto que las historias están sujetas a emociones profundas e intensas de las que todos podemos formar parte de uno u otro modo.



Imagen 96: Fotograma *Días del Cielo*, de Terrence Malick (1978)
Fuente: <http://www.blogdecine.com/criticas/terrence-malick-dias-del-cielo-del-cielo-al-infierno>



Imagen 97: Fotograma *Una Historia Verdadera*, de David Lynch (1999)
Fuente: <http://sinemaaalbayrak.blogspot.com.es/>



Imagen 98: Fotograma *Días del Cielo*, de Terrence Malick (1978)
Fuente: <http://elmonstruodelasemana.wordpress.com/2013/02/19/dias-del-cielo-lo-bello-del-engano/>



Imagen 99: Fotograma *Una Historia Verdadera*, de David Lynch (1999)
Fuente: selección propia

CAPÍTULO V

INLAND EMPIRE (2006)

5.1. Análisis textual fílmico

El último largometraje de David Lynch hasta la fecha se adscribe al llamado Postcine. Se trata sin duda de su película más controvertida, desarrollando una trama que se desdobra constantemente mostrándonos unas historias dentro de otras, o extensiones de personajes que acaban constituyendo otros personajes, u otras historias. Según el propio Lynch, la trama no quedó cerrada hasta el fin de su producción, habiendo varias escenas que quedaban a la libre realización durante el rodaje.

La protagonista, Nikki Grace, es interpretada por Laura Dern, musa de David Lynch. Nikky protagonizará una nueva película de Hollywood que acabará transformándose en una historia que trasciende todo tipo de regla de ficción, de realidad, de sueño o de pesadilla.

Analizaremos en este caso parte de una secuencia que destaca por el desconcierto que provoca al espectador, pues supone el inicio de todo el delirio en la mente de Nikki y la primera vez en el film en el que se produce un desdoble en el tiempo. Se trata del momento en el que ésta recibe una visita inesperada de una nueva vecina, y comprende desde el minuto 11:00 hasta el minuto 19:14.

Nos situamos en el salón de la casa de Nikki, de apariencia lujosa, donde tras la llegada de la nueva y extraña vecina se encuentran ambas sentadas esperando al mayordomo con el café. En un plano general aparecen sentadas en dos sillones en posición y actitud de conversación, estando la cámara situada detrás de Nikki, de tal modo que a la visitante podemos verla de perfil.



Destacamos la extraña sensación que nos acompaña en todo momento debido a varios factores. Uno de ellos es el constante movimiento de la cámara, fruto de que la secuencia haya sido grabada cámara en mano y al objetivo angular utilizado; también subrayamos el efecto de sonido enlatado que nos acompaña constantemente de fondo, pues no está limpio, lo que contribuye a la creación de esa atmósfera inquietante. Sin embargo es la actitud de la nueva vecina la que atrae toda nuestra atención, la que completa esa confluencia de elementos desconcertantes.



Comienza hablando sobre la importancia que le da a presentarse en el vecindario, como gesto de buena educación. A partir de este momento presenciamos la conversación en primeros planos de las dos mujeres, ligeramente picados en el caso de la visitante y contrapicados cuando vemos a Nikki. Esta alternancia de planos es fundamental, pues resalta los gestos y expresiones de ambas, y sitúa al espectador en un cierto desconcierto, ya que el eje de la cámara salta constantemente al pasar de un personaje a otro. Destacamos a este respecto que el eje de la cámara está mucho más cerca al grabar a la vecina que al grabar a Nikki, de la que se sitúa algo más alejada; además de que el angular también está más acentuado en los primeros planos de la vecina, lo que unido al carácter maníaco de sus gestos hacen que la veamos de manera muy extraña. Cabe señalar que detrás del rostro de cada mujer hay presente una intensa fuente de luz, que quema la imagen en los puntos desde los que emerge.



Desde el comienzo Nikki se siente extrañada por la actitud de su nueva vecina, de apariencia siniestra y ojos saltones. Sin embargo, no deja de comportarse de forma educada y amable con ella. En el momento en el que Nikki le pregunta por su nuevo hogar, la nueva vecina realiza una mueca en señal de apatía, y su respuesta se torna seria y distante. Sus palabras son un conjunto de desgana e indiferencia, mientras que su mirada se clava en el rostro de Nikki, como si pretendiese analizar su interior.

CAPÍTULO V

El mayordomo y la sirvienta aparecen en escena con el café. Mientras lo sirven, la extraña visitante continúa con esa expresión antipática característica. En todo momento sigue acompañándonos el sonido enlatado de fondo y el movimiento constante de la cámara, elementos que mantienen constante la tensión. Continuamente sentimos que una extraña se ha colado en casa de Nikki, una bruja que vive en una casa escondida y abandonada y que inexplicablemente sabe. Tiene información fundamental, siendo por tanto uno de los frecuentes personajes de David Lynch que por razones desconocidas revelan un saber decisivo en la trama.



Otro dato importante es que el silencio está muy presente, excepto en los momentos en los que la mínima educación hace que los personajes en escena tengan que romperle. Vemos en primer plano cómo se sirve el café en ambas tazas, sin transición alguna entre ellas y con un aumento del desequilibrio en los movimientos de la cámara, continuando con esa sensación de inestabilidad.

A pesar de que el mayordomo le ofrece el café con amabilidad, la extraña visitante parece sentirse cada vez más molesta, y muestra de nuevo cierta antipatía hacia él en sus gestos esta

vez en un primerísimo plano. Finalmente dice estar conforme con el café, aunque su mirada y expresión no lo transmitan.

Cabe señalar que el tono en la voz de ambas mujeres es muy diferente, ya que Nikki es muy cuidadosa con la dulzura en su voz, algo totalmente contrario en las palabras de su nueva vecina, quien además es muy directa dirigiéndose a Nikki de forma directa y descarada. También por esto que los constantes silencios resultan incómodos y tensos para el espectador.



Tras quedarse solas tomando café, la extraña visitante no duda en preguntar directamente a Nikki por un nuevo papel de Hollywood que va a protagonizar, a lo que ésta responde modestamente. Sin embargo, muestra insistencia en que el papel va a ser suyo con total seguridad.

“De modo que... escuché que ha conseguido un nuevo papel, ¿no es cierto?”

“Me presenté, pero me temo que estoy lejos de conseguirlo”.

“No, no. Yo escuché que definitivamente es suyo”.

“¿Si?”.

“Si, ¿es...? ¿Es un papel interesante?”

CAPÍTULO V

“Oh, sí. Mucho”.

“¿Es acerca del matrimonio?”

“Quizás en cierto modo, pero...”

“Su marido, ¿está involucrado?”

“No...”

El sonido constante de fondo aumenta ligeramente, siendo ahora tenebroso, agobiante. Nikki se muestra extrañada, pero continúa la conversación sin saber muy bien hacia dónde se dirige. Definitivamente, su visitante ha tomado el control y la está conduciendo allá donde le interesa, llegando incluso a entrometerse en la situación del marido de Nikki respecto a la película.

Mientras que la cámara al enfocar a Nikki se encuentra siempre a la misma distancia, la vecina aparece por momentos más cerca, alternando de primeros a primerísimos planos. Su expresión es cada vez más exagerada, más siniestra y más desconcertante. Este es un rasgo característico de David Lynch, recrea a partir de efectos ópticos retratos psicológicos de sus personajes.

La visitante está desnudando a Nikki, observa sus reacciones muy de cerca tras sus palabras. Ella sabe, ella ve lo que va a suceder, y al enseñárselo a Nikki la está dejando indefensa de tal modo que no puede evitar que su interior quede al desnudo debido al desconcierto de la situación en la que se encuentra, algo con lo que la vecina parece disfrutar, o sentirse satisfecha.

Definitivamente vemos por su expresión que Nikki cada vez se encuentra más incómoda con la presencia de su visitante, y con la situación en la que se encuentra con respecto a sus preguntas, sin embargo ni siquiera replica o responde fuera de lo estrictamente necesario.





De pronto, la conversación derivará en una agobiante visión del futuro inmediato de la protagonista. La visitante comienza a narrar una historia sobre un niño: “Un niño pequeño salió a jugar. Cuando abrió la puerta vio el mundo. Mientras cruzaba la puerta causó un reflejo. El mal había nacido. El mal había nacido, y siguió al niño”.

Todos los gestos que caracterizan a la visitante se acentúan mientras está narrando la historia, así como las pausas alargadas forzosamente. Nikki le pregunta anonadada por el significado de lo que acaba de contar, mientras que ella continúa aportando una variante en la historia: “Una niña pequeña salió a jugar. Se perdió en el mercado, como un recién nacido. Pero no en el mercado. Se da cuenta de eso ¿no es cierto? Sino en el callejón, detrás del mercado. Éste es el camino hacia el palacio. Pero usted no puede recordarlo. La mala memoria le llega a todo el mundo”.

Este cuento es una predicción de lo que ocurrirá a lo largo del film. Nikki no entiende el sentido de las palabras de su visitante, sin embargo constituirán en un futuro no lejano su propia realidad, en la que se entremezclará de forma delirante su vida con la vida del personaje que representa.

Tras esto, parece desvariar un momento bromeando y poniendo como ejemplo su propia memoria. De repente, vuelve de nuevo a su actitud anterior y pregunta a Nikki por la película que supuestamente protagonizará, hablando sobre un asesinato.



Nikki niega que la trama esté relacionada con ningún asesinato, respuesta que su nueva vecina contradice de manera contundente intensificando su expresión enloquecida, e incluso elevando el tono de voz.

Nikki intenta evitar que la conversación vaya más allá, e invita a su visitante a marcharse alegando que se siente incómoda con la conversación. Ésta, por su parte, ignora las palabras de Nikki y entra en otro pequeño episodio de delirio hablando acerca de la pérdida de memoria, haciendo alusión de forma indirecta a la de Nikki. Habla también de la conciencia del tiempo y del paso de los días y de las horas.

De pronto adoptando de nuevo su actitud característica, le habla a Nikki de una cuenta que debe pagar, de las consecuencias que traen las acciones que realizamos y de la existencia de la magia. Finaliza sus palabras diciendo “si hoy fuera mañana, usted estaría sentada allí”, tras lo que señala al otro lado del salón con su dedo índice extendido.



Vemos en este punto desde un plano subjetivo de la visitante el salón de Nikki en plano general, quedando la mano de ésta en el centro de la parte inferior con el dedo índice extendido señalando hacia el sofá. La cámara de nuevo se tambalea de forma más intensa. En este momento Nikki es enfocada con un objetivo más angular que el de los planos anteriores. Así Lynch consigue destacar la visión, y la locura que a partir de ahora la caracterizará.

Nikki gira su cabeza para seguir la dirección que la visitante le indica, lo hace muy lentamente, y con una expresión de temor en su mirada. Otra vez el sonido de fondo se intensifica y se torna en cierto modo aterrador.

Y ahí se ve la propia Nikki, conversando con dos amigas de forma tranquila cuando el mayordomo la alerta de una llamada de su agente. Ha conseguido el papel y lo celebra maravillada junto a sus amigas. Su marido al escuchar tal alboroto no duda en curiosear desde lo alto de las escaleras, observando a las chicas con atención.





En este momento finaliza la secuencia, la cual parece haber sido una introducción, una puesta en situación para lo que el espectador va a presenciar durante el resto del film. Ha sido sin duda el primer contacto con Nikki y su futuro más cercano en un desdoble temporal que no ha hecho más que introducir de qué modo se irá sucediendo la historia alrededor de la vida de Nikki y del personaje al que interpretará.

Es inevitable hacer alusión a una escena del tramo final de la película, puesto que nos hace retornar a esta secuencia, y en cierto modo completa el círculo. Vemos a la extraña visitante y a Nikki de nuevo en el salón, en primer plano. Nikki mira de nuevo atemorizada hacia el sofá situado a su frente. Esta vez no se verá a sí misma con sus amigas recibiendo esa llamada de su agente que le confirma el papel de la película, sino que se encuentra sentada sola, con una expresión tranquila, serena, y devolviendo la mirada al espectador.



De este modo el apabullante tramo final de *Inland Empire* se suaviza, llega la calma tras la tormenta. Nikki se encuentra consigo misma fuera de la representación que ha inundado su interior, como si ella fuera la única a la que debe enfrentarse. Es a sí misma a la que tiene que dar cuenta ante su propia conciencia de las consecuencias que desencadenan sus actos, aquellas de las que su nueva vecina le habló en su visita.

5.2. Intertextualidades artísticas

La última película que tratamos establece también claros paralelismos con el movimiento surrealista, principalmente en cuanto a la ruptura en la narración y las normas clásicas de construcción cinematográfica. Existen numerosos saltos en el tiempo y en el espacio, muchas veces de apariencia absurda para el espectador. Mencionamos de nuevo *Un Perro Andaluz* (1929) de Luis Buñuel, en la que unos personajes que parecen ser unos, luego son otros o dan lugar a otros diferentes. Algo similar ocurre en la trama de *Inland Empire* (2006), en la que la protagonista encarna el personaje de una muchacha en una nueva película de Hollywood que acaba atrapándola y desdoblado y difuminando su propia existencia.



Imagen 100: Fotograma *Un Perro Andaluz*, de Luis Buñuel (1929)

Fuente: http://www.juntadeandalucia.es/averroes/~14700717/galeria/de_cine/index.php?12



Imagen 101: Fotograma *Un Perro Andaluz*, de Luis Buñuel (1929)

Fuente: <http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=1054&t=11569>



Imagen 102: Fotograma *Inland Empire*, de David Lynch (2006)

Fuente: <http://www.amazon.com/Inland-Empire-Laura-Dern/dp/B000QQFKYE>



Imagen 103: Fotograma *Inland Empire*, de David Lynch (2006)

Fuente: <http://bnowalk.blogspot.com.es/2009/12/best-of-decade-film.html>

También se ha señalado la relación con Lewis Carroll (Tejada, 2008: 278). A este respecto, en relación a este tipo de construcciones en las que los personajes principales sufren transformaciones relacionamos la forma que tiene Lynch de plantear sus películas y el surrealismo de Buñuel con lo extraño en la literatura de Lewis Carroll, con esos desdobles espacio-temporales en los que se mueve Alicia, esa Alicia que crece y disminuye de tamaño y que recorre diversos mundos durante su viaje onírico al País de las Maravillas.

Es muy común también en el cine surrealista la temática relacionada con el mundo de la mente, que las imágenes y las secuencias estén más del lado de la experiencia sensorial que de un desarrollo lineal y lógico. Gran parte de lo que presenciamos en el cine surrealista posee más de connotación, lo importante es la interpretación que se realice a nivel personal como un espectador sensorial. Así nos adentramos en el mundo interior de los protagonistas, de un modo extraño y cercano a la ensoñación podemos vivir todo aquello que acontece dentro de la mente de los personajes, a menudo en estados psicóticos o atormentados. A este respecto podemos establecer conexiones dentro de la propia obra de Lynch, con *Cabeza Borradora*, *Lost Highway* o *Mulholland Drive*, puesto que en todas ellas se producen introspecciones psicológicas que forman parte determinante de la trama.

Estéticamente vemos cómo el pintor Francis Bacon (1909 – 1992) vuelve a dejar su impronta con esos retratos que son el auténtico reflejo interior de sus protagonistas.



Imagen 104: Francis Bacon. *Estudio para la niñera del Acorazado Potemkin* (1957)
Fuente: http://www.la-ratonera.net/numero26/n26_bacon.html



Imagen 105: Fotograma *Inland Empire*, de David Lynch (2006)
Fuente: <http://www.findeseance.com/A-Lynch-in-trouble>

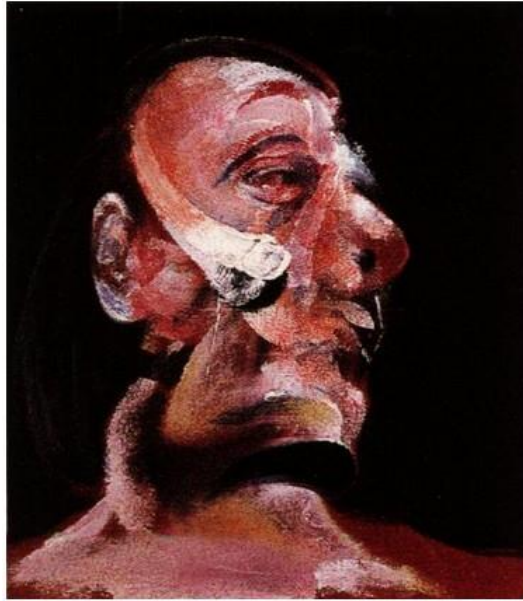


Imagen 106: Francis Bacon. *Tres estudios de Muriel Belcher 3* (1966)
Fuente: <http://francisbaconarts.blogspot.com.es/2012/09/oil-painting-three-studies-of-muriel.html>



Imagen 107: Fotograma *Inland Empire*, de David Lynch (2006)
Fuente: <http://intramuros.es/2007/08/13/inland-empire/>

En concreto la escena escogida para su análisis puede remitirnos desde nuestro punto de vista al perfecto, iluminado e inquietante ambiente de *Funny Games* (1997 y 2008), de Michael Haneke. En esta última, los protagonistas también reciben una inesperada visita por parte de unos nuevos vecinos. En todo momento presenciamos escenas cotidianas de aparente normalidad, demasiado tranquilas, que proyectan en el espectador una turbadora sensación que crea una incontenible tensión en todo momento. Estas escenas suponen el comienzo de la trama en ambos films, el inicio de todo lo que vendrá detrás.



Imagen 108: Fotograma *Funny Games*, de Michael Haneke (2007)
Fuente: <http://popcornographyblog.wordpress.com/2012/09/30/funny-games/>



Imagen 109: Fotograma *Inland Empire*, de David Lynch (2006)
Fuente: selección propia

Por último, señalaremos que a lo largo de la película encontramos varias referencias de intertextualidad propia, es decir, dentro de la obra del propio David Lynch. Siendo éste su último largometraje por el momento, presenta diversas referencias a obras anteriores.

Una referencia destacada es la reutilización de fragmentos de su *sitcom Rabbits* (2002), que incluye en el argumento de *Inland Empire*, en cuyo decorado incluso se desarrolla parte de la trama principal.

También encontramos referencias menos explícitas hacia algunas de sus producciones más importantes, como *Cabeza Borradora*, *Carretera Perdida* y *Mulholland Drive*, compartiendo todas ellas una introspección psicológica onírica y delirante de sus protagonistas.

Además, podemos afirmar que Lynch hace una revisión de su propio cine en *Inland Empire*. A lo largo de su carrera cinematográfica ha desarrollado un estilo propio a través de una variedad de características que anteriormente habían aparecido de forma más o menos aislada en sus películas anteriores, y que es en *Inland Empire* donde consciente o inconscientemente, se unen dando forma a este largometraje tan personal.

CAPÍTULO VI
CONCLUSIONES

Al finalizar esta investigación podemos aunar una serie de conclusiones, algunas en relación a nuestro planteamiento inicial, y otras como reflexión tras el trabajo elaborado.

A nivel general podemos afirmar que el cine es un soporte que puede ser concebido como un importante medio de expresión artística, muy completo, y lleno de infinitas posibilidades estéticas. David Lynch es un claro ejemplo de profesional cinematográfico que juega con el amplio abanico de posibilidades de las que dispone, y experimenta con ellas explotándolas de un modo singular, dando como resultado obras de lo más variopintas.

Hemos visto también de qué forma todas las artes están estrechamente relacionadas; toda obra artística ha sido inspirada de un modo u otro por creaciones ya existentes en confluencia con la experiencia de la realidad individual del autor. El resultado obtenido choca al espectador, le impacta dejando una impronta latente en su interior que puede exteriorizarse posteriormente de forma explícita, o de forma simbólica o metafórica dando lugar a una nueva obra de arte.

En relación al director David Lynch y al análisis que hemos realizado de su obra, podemos constatar cómo es posible un aprendizaje personal entorno a las experiencias que nos brinda el texto cinematográfico como una oportunidad de vivencia personal, con la cual sensaciones y sentimientos se pondrán a flor de piel en un camino que va más allá de la gran pantalla.

Hemos realizado un recorrido breve, aunque todo lo completo que ha sido posible de la trayectoria cinematográfica del director, comenzando con su primer largometraje y finalizando con el último hasta la fecha, en el que podemos ver, existe una confluencia de sus características más personales. La segunda película en la que nos hemos centrado es, como ya hemos mencionado, ese relato clásico en el que el delirio psicótico no acontece, a diferencia de los otros dos. Es la presencia del vínculo familiar la que evita la desintegración que tanto en *Cabeza Borradora* como en *Inland Empire* domina la trama.

Además hemos visto que las tres películas, tan diferente cada una de las otras, poseen características y elementos comunes que las hacen partícipes de ese universo tan característico de David Lynch. Queda patente también la gran variedad de conexiones artísticas que dan forma a la concepción y a la estética de su obra.

Su obra cuenta con tantos admiradores como detractores, puede gustar más o menos, pero es sin duda el resultado de una confluencia estética y cultural de gran riqueza, en la que queda patente el universo interno de la mente del director junto a su conocimiento y visión del paisaje y la sociedad americana más profunda.

Como valoración personal me gustaría añadir que aquí queda aunado un largo trabajo de investigación y aprendizaje de una disciplina que desde hace no mucho tiempo ha despertado en mí un gran interés y admiración, por tanto es en gran medida desconocida. Este es el comienzo de un largo camino que recorrer, que sin duda continuará tanto a nivel de aprendizaje teórico personal como de conocimiento de otros muchos autores, obras y formatos, y posiblemente de puesta en práctica en la realización de piezas audiovisuales.

CAPÍTULO VII
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADEMIR, J. (s.f.): Referentes pictóricos del cine de David Lynch. Recuperado a partir de: <http://sobreelmundodelcine.com/2008/02/29/algunos-referentes-pictoricos-del-cine-de-david-lynch/>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014)
- Alex AC (pseudónimo) (26/10/2010): *Francis Bacon y David Lynch: la anomalía orgánica*. [Archivo de vídeo] Recuperado a partir de: <https://www.youtube.com/watch?v=Q2j1-9ZkzHs>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014)
- alexixba09 (pseudónimo) (13/01/2009): *Corto David Lynch*. [Archivo de vídeo] Recuperado a partir de: <https://www.youtube.com/watch?v=4nTCmYk3mq0> y <https://www.youtube.com/watch?v=exFYlq4Rd-8>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- Angelus (pseudónimo) (2005): *Cabeza Borradora (Eraserhead)*. Recuperado a partir de: <http://www.claqueta.es/1976-1978/cabeza-borradora-eraserhead.html>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014)
- ARESTÉ, J.M. (2002): Dr. David y Mr. Lynch. Recuperado a partir de: <http://decine21.com/biografias/David-Lynch-20434>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- BAKTHIN, M. (1981): *The Dialogic Imagination*. Austin, TE, Estados Unidos: University of Texas Press.
- BARTHES, R. (1971): *Elementos de semiología*, Madrid, España: Alberto Corazón Editor.
- BARTHES, R. (1972): *El placer del texto*. Madrid, España: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (1973): *Teoría del texto*. París, Francia: Enciclopedia Universalis, vol XV.
- BONAZZOLI, F., ROBECCI, M., CATTELAN, M., (2014): *De Mona Lisa a Los Simpson*. Barcelona: Lunweg.
- CABALLERO, A. (2012): *Cabeza Borradora*. De la metáfora delirante a la fragmentación a la letra. Recuperado a partir de: <http://revista.escaner.cl/node/6096>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- CAÍNO, O. (2012): Fragmentos de una conversación entre David Lynch y Chris Rodley: la sombra de una mano retorcida sobre mi casa. Recuperado a partir de: <http://pensarencine.blogspot.com.es/2012/02/fragmentos-de-un-conversacion-entre.html>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- CALVO SANTOS, M. (2013): David Lynch y Francis Bacon. Un análisis comparativo. Recuperado a partir de: http://suite101.net/article/david-lynch-y-francis-bacon-un-analisis-comparativo-a71662#.U_s9KvIDuSo. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- CASAS, Q. (2007): *David Lynch*. Madrid, España: Cátedra.
- CONDE, J.A. (2013): *Cabeza Borradora (Eraserhead)*, la quintaesencia del cine de culto. Recuperado a partir de: http://suite101.net/article/cabeza-borradora-eraserhead-a13155#.U_s70vIDuSp. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- David Lynch en *Wikipedia* (2014). Recuperado a partir de: http://es.wikipedia.org/wiki/David_Lynch. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).

- Dr. Crower (pseudónimo) (2013): David Lynch, el James Stewart de Marte. *Cabeza Borradora*, entre el infierno y el purgatorio. Recuperado a partir de: <http://drcrower.blogspot.com.es/2013/06/david-lynch-el-james-stewart-de-marte-2.html>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- Eco, U. (1976): *Tratado de semiótica general*. Barcelona, España: Lumen.
- FABELO, R. (s.f.): Edward Hopper y el cine, una simbiosis perfecta. Recuperado a partir de: <http://macguffin007.com/2012/08/16/edward-hopper-y-el-cine-una-simbiosis-perfecta/>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- FERRANDO, A. (2012): *Hopper fue el primero en llegar*. Recuperado a partir de: <http://www.amparoferrando.com/arte/hopper-fue-el-primero-en-llegar/#more-275>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- FOUBERT, J. (2012): Hopper y David Lynch. Conferencia dentro del simposio “Hopper. El cine y la vida moderna” organizado en junio de 2012 por el Museo Thyssen-Bornemisza. [Archivo de vídeo] Recuperado a partir de: <https://www.youtube.com/watch?v=paIOjS-x-lo>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- G. CALVO, A. (2002): Estudio: La belleza de la inquietud. Recuperado a partir de: <http://www.miradas.net/0204/estudios/2002/04/dlynch/estudio.html>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos*. Madrid, España: Taurus.
- GOLDSTEIN, G. (2005): *La experiencia estética. Escritos sobre psicoanálisis y arte*. Buenos Aires, Argentina: Del estante.
- GONZÁLEZ, D. (2013): Lo que vemos: *Terciopelo Azul* (David Lynch 1986). Recuperado a partir de: <http://los35milímetros.com/2013/02/15/lo-que-vemos-terciopelo-azul-david-lynch-1986/>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- GONZÁLEZ CUESTA, B. (s.f.): En el umbral de una belleza siniestra: *Inland Empire* de David Lynch. Recuperado a partir de: http://www.academia.edu/632161/En_el_umbral_de_una_belleza_siniestra_Inland_Empire_de_David_Lynch. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- GONZÁLEZ HORTIGÜELA T. (2007): *Escritura y enunciación fílmica en el cine de Atom Egoyan*, Tesis de doctorado no publicada, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- GONZÁLEZ HORTIGÜELA T. (2009): Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico. *ZER Revista de Estudios de Comunicación*, 14 (nº27), 149-163.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1995): *Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El Manantial, de King Vidor*. En *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Madrid, España: Complutense.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006): *Clásico, manierista, postclásico*. Valladolid, España: Castilla Ediciones.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2010): Reseña de “*El Club de la lucha. Apoteosis del psicópata*”. *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 15, 319-338. Recuperado a partir de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93520400022>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- IMDB: http://www.imdb.com/?ref =nv_home.

- Kaydanovskiy (pseudónimo) (2013): *Eraserhead (Cabeza Borradora)*: <http://kaydanovskiy.wordpress.com/2013/04/12/eraserhead-cabeza-borradora/>.
- KRISTEVA, J. (1978): *Semiótica*. Madrid, España: Fundamentos.
- LACALLE, CH. (1998): *David Lynch. Terciopelo azul*. Barcelona, España: Paidós películas.
- Lee (pseudónimo) (2009): *Inland Empire*, David Lynch (2006). Recuperado a partir de: <http://themanwhowrotetoomuch.blogspot.com.es/2009/01/inland-empire-david-lynch-2006.html>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- LYNCH, D. (1987): *Documental Surrealist Cinema*, BBC Arena. [Archivo de vídeo] Recuperado a partir de: <http://faena.com/es/content/david-lynch-presenta-la-historia-del-cine-surrealista#!/>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014)
- LYNCH, D. (2008): *Atrapa el pez dorado*. Barcelona, España: Mondadori.
- MARTÍN ARIAS, L. (1997): *El cine como experiencia estética*. León, España: Caja España.
- MASSANET, A. (2010): David Lynch: Carretera Perdida, viaje al fondo de la mente. Recuperado a partir de: <http://www.blogdecine.com/criticas/david-lynch-carretera-perdida-viaje-al-fondo-de-la-mente>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- MASSANET, A. (2010): David Lynch: *Una Historia Verdadera*, el tullido errante. Recuperado a partir de: <http://www.blogdecine.com/criticas/david-lynch-una-historia-verdadera-el-tullido-errante>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- MAZARRO, A. (2013): Una historia verdadera, de David Lynch. El reverso luminoso de la América profunda. Recuperado a partir de: <http://cinemacritico.blogspot.com.es/2013/05/una-historia-verdadera-de-david-lynch.html>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- MENDOZA, A. (s.f.): El concepto de intertextualidad en los textos literarios y en las artes visuales: una reflexión didáctica sobre la contigüidad cultural. Recuperado a partir de: http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/9236/1/CC-009_art_40.pdf. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- MERSAULT, M. (2013): Análisis de la película *Vértigo*, de Alfred Hitchcock. Recuperado a partir de: <http://diffractions.info/2013-08-31-analisis-de-la-pelicula-vertigo-de-alfred-hitchcock/>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- ORTIZ DE ZÁRATE, A. (2001): *Retazos de un sueño*. Valladolid, España: Castilla Ediciones.
- ORTIZ DE ZÁRATE, A. (2006): Relatos emergentes. *Inland Empire* (2006) de David Lynch. Trama & Fondo. Revista de Cultura, (nº31), 33-49. Recuperado a partir de: https://dl.dropboxusercontent.com/u/60156832/numeros_revista/Trama_y_Fondo_31.pdf. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- PÉREZ, L. (s.f.): El doctor Lynch, supongo. Recuperado a partir de: <http://www.luisperezortiz.com/page/inland.html>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- PÉREZ, R. (2014): *Cabeza Borradora (Eraserhead, 1977)* de David Lynch. Recuperado a partir de: <http://johannes-esculpiendoeltiempo.blogspot.com.es/2014/04/cabeza-borradora-eraserhead-1977-de.html>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).

- PINEDA, R. (2014): *Eraserhead: el manifiesto, primer borrador*. Recuperado a partir de: <http://butacaancha.com/eraserhead-el-manifiesto-primer-borrador/>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- POYATO, P. (2006): *Introducción a la teoría y análisis de la imagen*. Granada, España: Grupo Editorial Universitario.
- PUIG, R. (2013): Convergencias de arte y literatura: Francis Bacon y Thomas Bernhard. La compasión despiadada. Recuperado a partir de: <http://ensondeluz.com/2013/09/22/convergencias-de-arte-y-literatura-francis-bacon-y-thomas-bernhard-la-compasion-despiadada/>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- PULIDO, J. (2013): Diez rutas para no perderse el universo de David Lynch. Recuperado a partir de: http://www.eldiario.es/cultura/cine/cine-mapa-David_Lynch-Eraserhead-Carretera_Perdida-Terciopelo_Azul-Mulholland_Drive-Corazon_Salvaje_0_186532233.html. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- RICHARDSON, M. (2012): With a reissue of the soundtrack to *Eraserhead* set for reléase this week, the film's legendary director talks about creating its eerie, factory-world soundscapes. Recuperado a partir de: <http://pitchfork.com/features/interviews/8910-david-lynch/>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- RICOEUR, P. (2003): *El conflicto de las interpretaciones*, Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- RIFATERRE, M. (1979): *La production du texte*. Paris, Francia: Seuil.
- ROCA, L. (2010): Una mirada filosófica a la narrativa cinematográfica. Žižek, Hitchcock y David Lynch. Recuperado a partir de: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=117231>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- RODLEY, CH. (1997): *Lynch on Lynch*. Londres, Reino Unido: Faber and Faber Limited.
- RODRÍGUEZ, A. (2008): La pesadilla del interior: Sobre *Inland Empire* (2006) de David Lynch. Recuperado a partir de: http://www.slideshare.net/aaron_stauff/la-pesadilla-del-interior-sobre-inland-empire-de-david-lynch. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- SAAVEDRA, L. A. (s.f.): *Cabeza Borradora: la estética de la pesadilla*. Recuperado a partir de: <http://es.calameo.com/read/0021272941d276fd8b769>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- SUSMAN, G. (2013): No more Wars: 10 reasons George Lucas should have quit after Jedi. David Lynch and David Cronenberg. Recuperado a partir de: <http://entertainment.time.com/2013/05/25/no-more-wars-10-reasons-george-lucas-should-have-quit-after-jedi/slide/david-lynch-and-david-cronenberg/>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- TEJEDA, C. (2008): *Arte en fotogramas*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- TIPPELLIN, S. (2010): *Cabeza Borradora* (1977). Recuperado a partir de: <http://ysinosponeamosunapeli.blogspot.com.es/2010/04/cabeza-borradora-1977-david-lynch-por.html>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).
- TODD, I. S. (2011): David Lynch's *Eraserhead*: A rough riot. Recuperado a partir de: <http://primalscenes.blogspot.com.es/2011/06/david-lynchs-eraserhead-laugh-riot.html>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).

TORRENTS, X. (2013): Hitchcock & Lynch: lo siniestro. Recuperado a partir de: http://elpajaroburlon.com/especiales/hl_siniestro/. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).

TRUFFAUT, F (1998): *El cine según Hitchcock*. Madrid, España: Alianza.

UCLÉS, D. (2010): *The Straight Story, Una Historia Verdadera* (David Lynch). Consultado entre enero y septiembre de 2014). Recuperado a partir de: <http://hitchcockervegetariano.blogspot.com.es/2010/08/35-straight-story-una-historia.html>.

VARO, J. (2013): Regreso al imperio interior: *Inland Empire* de David Lynch. (Consultado entre enero y septiembre de 2014). Recuperado a partir de: <http://www.subverso.es/?p=2272>.

Web Oficial Jesús González Requena. Recuperado a partir de: <http://gonzalezrequena.com/>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).

Web Oficial David Lynch. Recuperado a partir de: <http://www.davidlynch.es/>. (Consultado entre enero y septiembre de 2014).

YOUNG, P. (2009): *Cine artístico*. Colonia, Alemania: Taschen

CAPÍTULO VIII

ANEXOS

8.1. Ficha técnica de *Cabeza Borradora* (1977)⁴

Título original: Eraserhead

Dirección: David Lynch

Guión: David Lynch

Música: David Lynch; Fats Waller

Montaje: Herbertt Cardwell y Frederick Elmes

Reparto:

Henry Spencer: Jack Nance

Mary X: Charlotte Stewart

Sr X: Allen Joseph

Sra X: Jeanne Bates

Chica hermosa al otro lado del pasillo: Judith Anna Roberts

Dama del radiador: Laurel Near

Landlady: V. Phipps-Wilson

Hombre del planeta: Jack Fisk

Abuela: Jean Lange

El chico: Thomas Coulson

Vagabundo: John Monez

Paul: Darwin Joston

El Jefe: Neil Moran

Operador de la máquina de lápices: Hal Landon, JR

Niña pequeña: Jennifer Lynch (Versión extensa)

Niño pequeño: Brad Keeler (Versión extensa)

Gente peleando en el callejón: Peggy Lynch y Doddie Keeler

Hombre del cigarro: Gill Denno (Versión extensa)

Hombre luchando: Toby Keeler (Versión extensa)

Mr. Roundheels: Raymond Walsh (Versión extensa)

Cámara: Herbert Cardwell/Frederik Elmes

Sonido: Alan Splet, Catherine Coulson

Jefe Producción: Doreen Small

País: EEUU

Año: 1977

⁴ Ficha técnica extraída de Ortiz de Zárate, 2011: 79

Duración: 89 min

Presupuesto: 10.000 dólares

8.2. Ficha técnica de *Una Historia Verdadera* (1999)⁵

Título original: The Straight Story

Dirección: David Lynch

Guión: John Roach, Mary Sweeney

Música: Angelo Badalamenti

Fotografía: Freddie Francis

Montaje: Mary Sweeney

Producción: Pierre Edelman, Neal Edelstein, Michael Polaire y Mary Sweeney

Reparto:

Rose: Sissy Spaceck

Dorothy: Jane Galloway

Bud: Joseph A. Carpenter

Sig: Donald Wiegert

Alvin: Richard Farnsworth

Enfermera: Tracey Maloney

Doctor Gibbons: Dan Flannery

Brenda: Jennifer Edwards-Hughes

Pete: Ed Grennan

Apple: Jack Walsh

Perro de la granja: Max the Wonder Dog

Conductor del autobús: Gil Pearson

Mujer del autobús: Barbara June Patterson

Tom the John Deere Dealer: Everett McGill

Crystal: Anastasia Webb

Steve: Matt Guidry

Rat: BillMcCallum

Barbara E. Robertson: Deer Woman

Danny Riodan: James Cada

Darla Riodan: Sally Wingert

Janet Johnson: Barbara Kingsley

Johnny Johnson: Jim Haun

Veryn Heller: Wiley Harker

⁵ Ficha técnica extraída de www.imdb.com

CAPÍTULO VIII

Bombero 1: Randy Wiedenhoff

Bombero 2: Jerry E. Anderson

Harald: Kevin P. Farley

Thorvald: John Farley

Sacerdote: John Lordan

Chico del camión 1: Garrett Sweeney

Chico del camión 2: Peter Sweeney

Chico del camión 3: Tommy Fahey

Chico del camión 4: Matt Fahey

Chico del camión 5: Dan Fahey

Mt. Zion Bartender: Russ Reed

Bar Patron: Leroy Swadley

Granjero del tractor: Ralph Feldhacker

Lye: Harry Dean Stanton

País: Francia, Reino Unido y EEUU

Año: 1999

Duración: 112 min.

Género: Biográfica/ drama

Presupuesto: 10.000.000 \$

Recaudación USA: 6.197.866 \$

8.3. Ficha técnica de *Inland Empire* (2006)⁶

Título original: INLAND EMPIRE

Dirección: David Lynch

Guión: David Lynch

Música: Krzysztof Penderecki, David Lynch, Angelo Badalamenti

Fotografía: David Lynch

Formato: Color y B/N

Producción: Jay Aaseng, Jeremy Alter, Erik Crary, Laura Dern y David Lynch

Reparto:

Nikki Grace/Susan Blue: Laura Dern

Devon Berk/Billy Side: Justin Theroux

Kingsley Stewart: Jeremy Irons

Freddie Howard: Harry Dean Stanton

Piotrek Krol: Peter J. Lucas

⁶ Ficha técnica extraída de Ortiz de Zárate, 2011: 373

Chica perdida: Karolina Gruszka
Doris Side: Julia Ormond
Visitante #1: Grace Zabriskie
Janek: Jan Hencz
Lanni: Emily Stofle
Terri: Jordan Ladd
Lori: Kristen Kerr
Chelsi: Terryn Westbrook
Tracy: Amanda Foreman
Henry, el Mayordomo: Ian Abercrombie

País: EEUU, Francia y Polonia

Año:2006

Duración: 172 min.

Género: Thriller

Estreno USA: 15 diciembre 2006

Estreno España: 23 febrero 2007

Recaudación USA: 849,000\$

8.2. Filmografía de David Lynch⁷

Six Figures Getting Sick (1967), cortometraje

The Alphabet (1968), cortometraje

The Grandmother (1970), cortometraje

The Amputee (1974), cortometraje

Eraserhead (Cabeza borradora) (1977)

The Elephant Man (El hombre elefante) (1980)

Dune (1984)

Blue Velvet (Terciopelo azul) (1986)

The Cowboy and the Frenchman (1989), cortometraje

Wild at heart (Corazón salvaje) (1990)

Sinfonía Industrial (1990)

Twin Peaks. (1990-1991), serie de televisión

Twin peaks: Fire walk with me (1992)

Hotel Room (1993), serie de television

⁷ Filmografía extraída de Ortiz de Zárate, 2011: 377

CAPÍTULO VIII

Premonitions Following an Evil Deed (1996), cortometraje

Lost Highway (*Carretera perdida*) (1997)

The Straight Story (*Una historia verdadera*) (1999)

Mulholland Drive (2001)

The Short Films of David Lynch (2002), recopilación de cortometrajes

Darkend Room (2002)

Rabbits (2002), serie de Internet

Dumbland (2002), serie de Internet

Inland Empire (2006)

Absurda (2007), cortometraje