



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

LA MADRAZA  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

ENERO 2026

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (XII):  
DAVID LYNCH (1a parte)  
-in memoriam-**



Organiza:

*La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea*

*CineClub Universitario UGR /Aula de Cine "Eugenio Martín"*



EN

**sa CAPILLA**

contrarán ver-  
leras obras de  
e en muchos  
dros, mantos  
s, porcelanas,  
a. Al mismo  
mpo que po-  
a vender cuan-  
desee con la  
curidad que  
edara satisfecho

entenezuelas, 14

---

**itares**

SO A GRANADA.

ro, inserta en el

rio del Ejército

ado al Gobierno

comandante de

é Rodríguez Leal.

1.

---

**Avisos**

erá con un apa-

**AR RAYOS X.**



**El Cine - Club celebró su primera sesión**

\* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

imposible el de-  
mero de estam-  
han sido tocada  
corruptos de S  
cias a todos. G

Igualmente, r  
muy noble y b  
sús que tuvo e  
en reverenciar  
a todos los In-  
mente a la Co  
lesianos, Teres  
gios de enseña  
que no citamos  
han acudido en  
nuestros actos.

Rendidas gra  
granadina, a su  
parroquiales; s  
tísimas autorid  
muy especial, s  
cuelas Normales  
entusiasmo, a l  
veterana Asoci  
rio, tan cargad  
dos

No quisiera c  
mos colaborado  
tiguos Alumnos  
dia de este Col  
ron el honor d  
liquas a nuest  
lo hicieron, ple  
Gracias a to  
molesto si aquí  
La Escuela P  
Escuela Pia, un  
ble recuerdo de  
comunicado a n  
Roma.

X, juntamen  
agradecimiento,  
modo especial e  
Que se arraja  
res esta devoci  
que estudien su  
gia y, lo que e  
practiquen. Est  
más que un ho  
colaborar desde  
geiladora y mi  
la Santa Iglesia  
Gracias a la s  
que han volado  
que se ha pres  
nas para dar a  
dre. También su  
tiene que estar  
turado de recio  
A todos: I M

## La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

Periódico “Ideal”, miércoles 2 de febrero de 1949.

## El CINECLUB UNIVERSITARIO UGR

se crea el **martes 1 de febrero de 1949**

con el nombre de “Cineclub de Granada”.

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2025-2026, cumplimos 73 (77) años.





ENERO 2026

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (XII):  
DAVID LYNCH (IN MEMORIAM) 1a PARTE**

JANUARY 2026

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (XII):  
DAVID LYNCH (IN MEMORIAM) PART 1

**Viernes 9 / Friday 9th**

**CABEZA BORRADORA** (*Eraserhead*, EE.UU., 1977) [90 min.]

**Martes 13 / Tuesday 13th**

**EL HOMBRE ELEFANTE** (*The elephant man*, EE.UU., 1980)  
[118 min.]

**Viernes 16 / Friday 16th**

**DUNE** (*Dune*, EE.UU., 1984) [136 min.]

**Martes 20 / Tuesday 20 th**

**TERCIOPELO AZUL** (*Blue velvet*, EE.UU., 1986) [120 min.]

**Viernes 23 / Friday 23th**

**ASESINATO EN TWIN PEAKS**

(*Twin Peaks - Tv pilot*, EE.UU., 1990) [113 min.]

**Martes 27/ Tuesday 27th**

**CORAZÓN SALVAJE** (*Wild at heart*, EE.UU., 1990) [125 min.]

**Viernes 30/ Friday 30th**

**TWIN PEAKS: FUEGO, CAMINA CONMIGO**

(*Twin Peaks: Fire walk with me*, EE.UU., 1992) [136 min.]

**Todas las proyecciones en versión original  
subtituladas al español**

*All screenings in original version with Spanish subtitles*

**Todas las proyecciones a las 21 h**  
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**(Av. de Madrid)**

**Entrada libre hasta completar aforo**

*All screenings at 9 p.m.*

*the Assembly Hall in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid).*

*Free admission up to full room.*

**Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” no 82**

**Miércoles 28 / Wednesday 28th 17 h**

**EL CINE DE DAVID LYNCH**

**impartido por Gabriel Cabello**

**(profesor titular dep. Historia del Arte. UGR)**

**Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza**

**Entrada libre PREVIA INSCRIPCIÓN**

**(mediante Formulario en [lamadraza.ugr.es](http://lamadraza.ugr.es))**

*Free admission UPON REGISTRATION*

*(using the Form at [lamadraza.ugr.es](http://lamadraza.ugr.es))*

**Organiza:**

**La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea.**

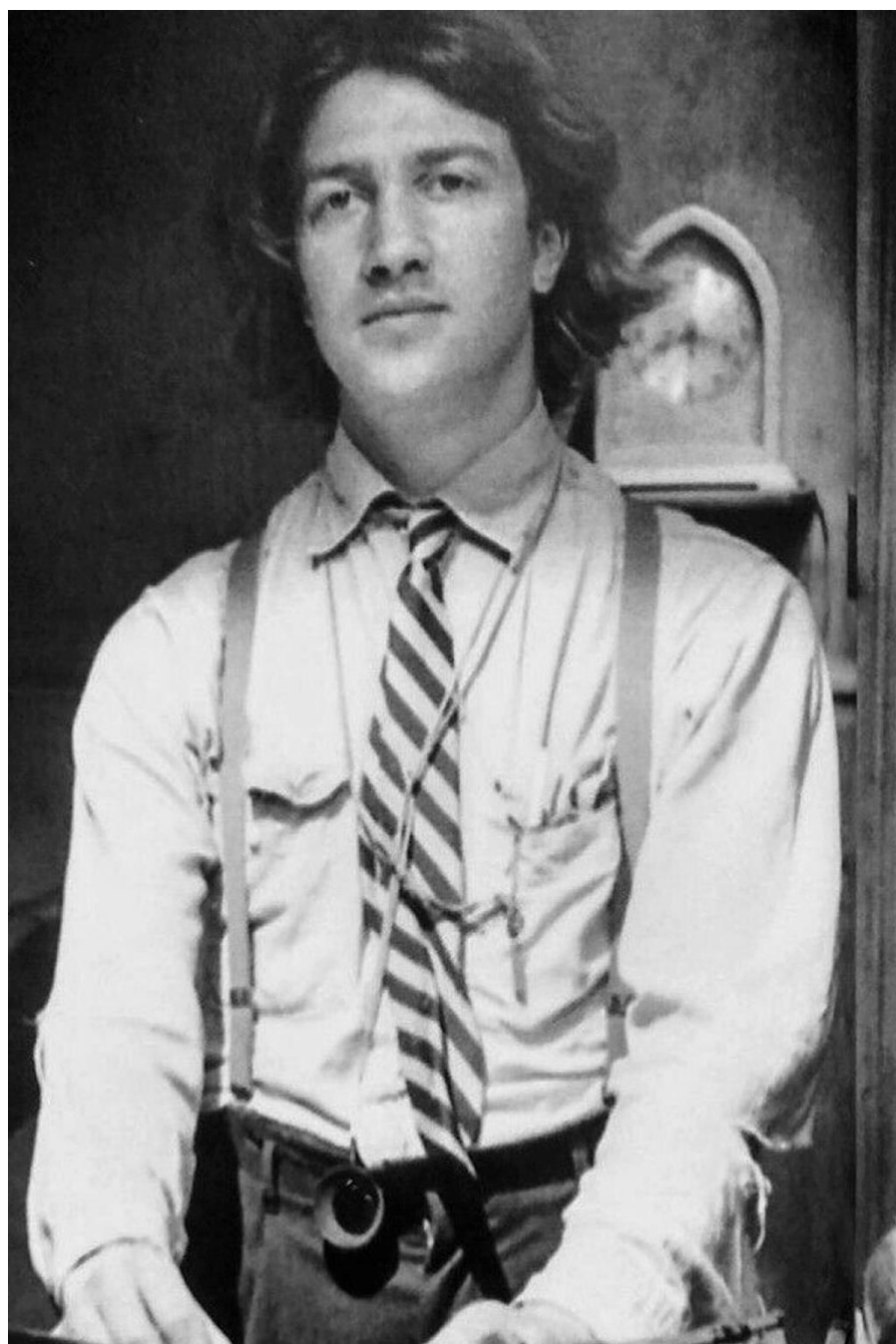
**Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”**

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES,  
NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA  
30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE LA SESIÓN.

LES AGRADECEMOS MUCHO SU COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO  
SE HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS







*(...) Comencé como una persona normal, me crié en el noroeste. Mi padre era un investigador del Departamento de Agricultura que estudiaba los árboles. Así que yo pasaba mucho tiempo en el bosque. Y el bosque para un niño es mágico. Vivía en lo que suele considerarse un pueblo pequeño. Mi mundo se reducía al equivalente de una manzana urbana, tal vez dos. Todo ocurría en ese espacio. Todos los sueños, todos los amigos existían dentro de ese pequeño mundo. Pero a mí me parecía enorme y mágico. Tenía mucho tiempo para soñar y estar con los amigos. Me gustaba pintar y me gustaba dibujar. Y a menudo pensaba, equivocado, que cuando te haces adulto dejas de pintar y dibujar y te dedicas a cosas más serias. En noveno curso mi familia se mudó a Alexandria, en Virginia. Una noche, en el jardín delantero de la casa de mi novia, conocí a un tipo llamado Toby Keeler. Mientras charlábamos, me contó que su padre era pintor. Pensé que tal vez se refiriese a pintor de brocha gorda, pero la conversación acabó revelándome que de hecho su padre era un excelente artista. Aquella conversación cambió mi vida. Hasta entonces la ciencia me había despertado cierto interés, pero de pronto supe que quería ser pintor. Y quería llevar una vida de artista (...).*

*(...) En el instituto leí el libro de Robert Henri<sup>1</sup> 'El espíritu del arte': aquel abordaba la idea de la vida artística. Para mí, vivir la vida del arte significaba dedicarse a la pintura: con una dedicación plena que convirtiera todo lo demás en secundario. (...) Bushnell Keeler, el padre de mi amigo Toby, solía decir: 'si quieres disfrutar de una hora de buena pintura, necesitas disponer de cuatro horas seguidas sin interrupciones'. Por tanto, la vida artística significa libertad de tener tiempo para que pasen las cosas buenas. No siempre queda tiempo para otros asuntos. De manera que era pintor. Pintaba*

---

<sup>1</sup> Robert Henri (1865-1929) fue un destacado pintor estadounidense formado, como Lynch, en la Pennsylvania Academy of the Fine Arts, cuya estilo impresionistas -cf. "Snow in New York" (1902)-, facilitaba sus espontáneas representaciones de escenas urbanas, las cuales serían asociadas con su etapa de madurez creativa. Dedicado a la docencia entre 1915 y 1927, entre sus alumnos más destacados hallamos a Edward Hopper ...

y asistía a la escuela de bellas artes. No me interesaban las películas. A veces iba al cine, pero yo solo quería pintar (...).

(...) Un día estaba sentado en una sala enorme de la Academia de Bellas Artes de Pensilvania. La sala se dividía en cubículos pequeños. Yo estaba en el mío; serían las tres de la tarde. Me encontraba a medio pintar un cuadro de un jardín por la noche. Había mucho negro y plantas verdes que emergían de la oscuridad. De pronto, las plantas empezaron a moverse y oí el viento. ¡No iba drogado! Pensé que aquello era fantástico y comencé a preguntarme si el cine podía ser un modo de dar movimiento a la pintura. (...) Todos los años la Academia a final de curso organizaba un concurso de pintura y escultura experimental. Un año yo construí una máquina pinball que tenía una bola en perpetuo movimiento. Al chocar la bola con los disparadores, se ponía en marcha una especie de traca que hacía encenderse la luz... y una mujer dibujada en el tablero empezaba a gritar. Luego, todo el ciclo volvía a comenzar. Al año siguiente hice una pantalla tridimensional, básicamente plana pero con una serie de figuras en relieve. Esta vez pensé: 'Voy a hacer un cuadro móvil'. Esculpí una pantalla -de 1,80 metros por 2,40 metros- sobre la que proyecté una película de animación stop-motion bastante rudimentaria. Se titulaba **Six Men Getting Sick**, un film de un minuto de largo que debía proyectarse continuamente, circularmente, y cuyo contenido eran varias figuras con el estómago hinchado y la cabeza en llamas. Se mareaban, vomitaban... y luego todo el ciclo volvía a comenzar. Se oía continuamente una sirena de policía (...) Pensé que aquella sería toda mi carrera cinematográfica, porque hacer aquella película me había costado una fortuna: doscientos dólares. Sencillamente, no podía permitirme seguir por ese camino. Pero un alumno mayor, un millonario, vio mi escultura en una exposición y me pidió que le construyese otra para su casa. Me compré una cámara y empecé a trabajar; a los dos meses tenía un film de dos minutos, de animación. Cuando lo quise proyectar, descubrí que mi cámara no había funcionado bien y no tenía nada. Así que hice otro corto completamente distinto, **The alphabet**, que me valió una beca del American Film Institute. Allí hice otro, **The grandmother**, que me

*condujo al Centro de Estudios Fílmicos Avanzados. Y así comenzó a rodar la bola. En adelante, solo me topé con semáforos en verde. Poco a poco -salto a salto- me enamoré del medio cinematográfico (...).*

*(...) Los 33 años que llevo practicando la meditación trascendental han sido clave para mi trabajo en el cine y la pintura y en todos los aspectos de la vida. Han sido un modo de zambullirme más a fondo 'en busca del gran pez'. Todo, cualquier cosa, surge del nivel más profundo. La física moderna denomina a ese nivel 'campo unificado'. Cuanto más se expande la conciencia, más se profundiza hacia dicha fuente y mayor es el pez que puede pescarse. En las profundidades, los peces son más poderosos y puros. Son enormes y abstractos. Y muy bellos. Yo busco un tipo particular de pez importante para mí, uno que pueda traducirse al cine. Pero allá abajo nadan toda clase de peces (...)*

*(...) No sé por qué, pero entrar en un cine y que se apaguen las luces es mágico. Se hace el silencio y luego se abre el telón. Rojo, tal vez. Y entras en otro mundo. Es bonito cuando se comparte la experiencia. También es bonito cuando estás en casa con la pantalla delante, pero no tanto. Es mejor en pantalla grande. Así te adentras en otro mundo. (...) El cine es un lenguaje. Puede decir cosas: grandes, abstractas. Y eso me encanta. No siempre se me dan bien las palabras. Algunas personas son poetas y dicen las cosas con palabras bellas. Pero el cine posee un lenguaje propio. Y con él pueden decirse muchas cosas porque cuentas con el tiempo y las secuencias. Tienes diálogos. Tienes música. Tienes efectos sonoros. Tienes muchísimas herramientas. Y, por tanto, puedes expresar un sentimiento o un pensamiento que no podrían comunicarse de ningún otro modo. Es un medio mágico. A mí me parece muy bello pensar en imágenes y sonidos que fluyen juntos en el tiempo y en una secuencia, creando algo que solo puede hacerse mediante el cine. No son solo palabras o música, sino toda una gama de elementos que se unen para componer eso que antes no existía. Se trata de contar historias. De inventar un mundo, una experiencia que la gente no tendría de no ver esa película. Cuando pescó una idea para una película, me enamoro del modo en*





que el cine es capaz de expresarla. Me gustan las historias que contienen abstracciones, y eso es lo que el cine puede hacer. (...) Soy un gran admirador de Billy Wilder. Hay dos películas suyas que aprecio particularmente porque crean mundos propios: **El crepúsculo de los dioses** y **El apartamento**. Y después está Fellini, una gran fuente de inspiración. Me encantan **La Strada** y **Ocho y medio**, pero en realidad me gustan todas sus películas y, una vez más, por los personajes y la atmósfera y por esa otra cosa, que no acabas de poder identificar, que desprenden cada una de ellas. Me encanta Hitchcock. **La ventana indiscreta** me vuelve loco, en el buen sentido. James Stewart solo en la habitación desprende tanta intimidad, la habitación es tan fría y la gente que entra en ella -Grace Kelly, por ejemplo, y Thelma Ritter- es tan fantástica que todos juntos conforman un misterio que sale por su ventana. Es una película mágica, todo el que la ve lo nota. Resulta muy agradable volver a visitarla (...). Stanley Kubrick es uno de mis cineastas favoritos de todos los tiempos y me concedió un gran honor en los inicios de mi carrera que me animó de verdad. Yo estaba trabajando en **EL HOMBRE ELEFANTE** y

me encontraba en un pasillo de los estudios Lee International, en Inglaterra. Uno de los productores de **EL HOMBRE ELEFANTE**, Jonathan Sanger, trajo a unos tipos que trabajaban con George Lucas y me explicó que querían contarme una anécdota. 'Vale', les dije yo. 'Ayer, David, conocimos a Kubrick en los estudios Elstree. Y mientras charlábamos con él nos invitó a su casa por la noche para ver su película preferida. Aceptaron. Fueron a su casa y Stanley Kubrick les pasó **CABEZA BORRADORA**. En ese momento podría haberme muerto feliz, en paz. Me gustan todas las películas de Kubrick, pero tal vez mi favorita sea **Lolita**. Me gusta su mundo. Me gustan los personajes. Me encantan las interpretaciones. En esa película James Mason está fenomenal, incomparable (...).

(...) Es absurdo que un cineasta necesite explicar con palabras lo que significa una película. El mundo de la película es un mundo creado en el que, a veces, la gente desea entrar. Para la gente, ese mundo es real. Y si descubren ciertos detalles sobre cómo se hizo o acerca de los significados de esto o aquello, la próxima vez que vean la película, todos esos conocimientos participarán de la experiencia. Y entonces la película cambiará. Considero importante y muy valioso conservar ese mundo y no decir ciertas cosas que podrían destruir la experiencia. (...) No se necesita nada que no esté en la obra. Se han escrito montones de libros estupendos cuyos autores murieron hace mucho y no puedes desenterrarlos. Pero tienes el libro, y un libro puede hacerte soñar y pensar. 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. 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. Si comentan la película con los amigos enseguida ven cosas: qué es esto, qué no es lo otro. Y tal vez coincidan o discrepen con sus amigos, pero ¿cómo pueden discrepar o coincidir si no saben nada? Lo interesante, pues, es que ya saben más de lo que creen. Y al expresar en voz alta lo que saben, lo ven más claro. Y

*cuando ven algo, pueden intentar aclararlo un poco más y, de nuevo, contrastarlo con un amigo. Y tal vez lleguen a alguna conclusión. Que sería válida (...). Los comentarios del director son una invitación a cambiar la manera en que la gente capta lo más importante: la película. Me parece bien contar anécdotas sobre el film, pero comentarlo mientras pasa es un sacrilegio. En lugar de eso, creo que se debería intentar ver la película entera y se debería intentar verla en un lugar silencioso, en la pantalla más grande posible y con el mejor sistema de sonido disponible. Así puedes entrar en su mundo y disfrutar de la experiencia (...).*

*(...) Me gusta el dicho: 'El mundo es como tú'. Y creo que las películas son como tú eres. Por eso, aunque los fotogramas de una película sean siempre los mismos -el mismo número, en la misma secuencia, con los mismos sonidos- cada proyección es distinta. A veces la diferencia es sutil, pero ahí está. Depende del público. Se crea un círculo que va del público a la película y vuelta atrás. Cada espectador mira, piensa, siente y llega a sus propias conclusiones. Que probablemente son distintas de las razones que me enamoraron a mí. De manera que no sabes lo que le llegará a la gente. Pero si te paras a pensar en cómo afectará a la gente o en si dañará a alguien o en si provocará una cosa u otra, tendrás que dejar de hacer películas. Uno solo hace las cosas que le enamoran y nunca sabe lo que va a pasar. (...) Para mí, cada película, cada proyecto, es un experimento. ¿Cómo se traduce esa idea? ¿Cómo la traduces de manera que pase de idea a película o a silla? Se te ocurre una idea y la ves, la oyes, la sientes, la sabes (...).*

*(...) Pensar en una cafetería es seguro. Puedes tomarte un café o un batido y alejarte hacia terrenos oscuros y luego regresar a la seguridad de la cafetería. (...) La vida está llena de abstracciones y la única manera de entenderla es a través de la intuición. Intuición es ver la solución: verla, saberla. Es la unión de la emoción y el intelecto. Algo esencial para el cineasta. ¿Cómo consigues que algo quede bien? Todo el mundo cuenta con las mismas herramientas: la cámara, las*



*cintas, el mundo y los actores. Pero hay diferencias a la hora de unir esas partes. Y ahí es donde interviene la intuición (...).*

*(...) Conocí a Angelo Badalamenti en **TERCIOPELO AZUL** y desde entonces ha compuesto la banda sonora de todas mis películas. Le considero un hermano. Trabajamos así: a mí me gusta sentarme a su lado en el banco del piano. Yo hablo y Angelo toca. Toca mis palabras. Pero a veces no las entiende y toca muy mal. Entonces le digo: 'No, no, no, no, Angelo'. Y cambio un poco las palabras y él toca de otra forma. Y de algún modo mediante este proceso acaba dando con algo y le digo: '¡Eso es!'. Y entonces sigue con su magia por el camino correcto. Es muy divertido. (...) A veces oyes una pieza musical y casa con una escena del guión. Cuando ruedo, a menudo me pongo esa pieza musical en los auriculares mientras escucho el diálogo. Escuchar esa música verifica que las cosas van por el buen camino: por ejemplo, al ritmo adecuado o con la iluminación correcta. Es otra herramienta para asegurarme de que sigo la idea original y le soy fiel. Está muy bien tener una música que puedas poner*

*para saber si la escena funciona. (...) La compenetración con el músico debe ser absoluta. Una película es un trabajo de equipo, y la magia inherente al cine nace cuando cada una de las partes de ese equipo funciona bien. Siempre intento que todo el mundo sintonice con mis ideas. Con la música y el sonido quiero, básicamente, crear una atmósfera, un sentimiento concreto en cada uno de los lugares donde se realiza la acción. Una vez terminada la filmación, con el compositor estudiamos que música y sonidos le vayan bien a cada una de las secuencias, probando muchas formas y métodos hasta conseguir el sentimiento preciso (...).*

*(...) El sonido es muy importante para la sensación que transmite una película. Conseguir la atmósfera correcta de una habitación, el ambiente adecuado del exterior o que el diálogo suene perfecto se parece a tocar un instrumento musical. Tienes que experimentar mucho para que te salga bien. Cosa que suele ocurrir tras el montaje. Pero yo siempre intento reunir 'madera para el fuego'. De modo que tengo montones de cosas a las que puedo recurrir y ver si funcionarán. Basta con ponerle un sonido y enseguida te das cuenta de si algo no funciona. (...) Estoy muy interesado en el juego recíproco entre el sonido y el ambiente. Creo que el sonido está ahora llegando a hacer valer su importancia autónoma. No creo, con todo, que lo haya logrado completamente. Una imagen con el sonido adecuado y lo que con ello puede hacerse es todo el secreto del cine. Me parece que el sonido se utilizaba para el diálogo y que durante una época la película era el teatro en conserva. Pero la gente está cavilando más ahora sobre el sonido, y ésta es realmente el área nueva. Todo viene a parar al ambiente. Hay que tener el sonido que corresponda a una película dada. Ciertos efectos de iluminación pueden crear emoción. El sonido puede alterar todavía más el ambiente. Realmente me gusta la idea de utilizar efectos sonoros como música. (...) La iluminación en blanco y negro, se quiera o no, es mucho más difícil que la del color. Hay que iluminar lo que ha de verse y dejar a oscuras todo lo demás. No se tiene la ventaja de la mutua discriminación entre colores. En blanco y negro, la escena puede quedar aburrida sin matices de luz, mientras que en color*

*podría pasar perfectamente. Lo que prefiero realmente son las películas de bajo presupuesto, me encantan (...). En el cine es fundamental la sensación de lugar, porque quieres entrar en otro mundo. Cada historia posee un mundo propio, un ambiente y una atmósfera también propios. De modo que uno intenta aunar toda una serie de cosas -de pequeños detalles- para crear esa sensación de lugar. Tiene mucho que ver con la iluminación y el sonido. Los sonidos que entran en una sala pueden ayudar a pintar su mundo y hacerlo mucho más pleno. La luz puede cambiarlo todo en una película, incluso un personaje. Adoro ver salir a gente de la oscuridad (...).*

*(...) Da igual lo maravilloso que sea un actor; cuando eliges el reparto, tienes que seleccionar a la persona que encaja con el papel, que pueda interpretarlo. Nunca hago pasar a los actores por lecturas improvisadas. Me parecen un tormento para ellos y a mí no me sirven de nada. Además, luego querría empezar a ensayar con ellos. Me llevaría mucho, muchísimo tiempo hacerlo con cada actor. De modo que me gusta hablar con los actores y observarlos mientras hablan. Empiezo a imaginarlos a lo largo del guion mientras van hablando. Algunos llegan hasta cierto punto del guión y se paran. Luego uno de los actores llega hasta el final y sé que es el adecuado. Cuando ensayas da igual por dónde empieces. Reúnes a los actores y eliges una escena que defina a los personajes en tu cabeza. Ensayas, y dondequiera que empieces, está. Esa cosa puede estar por todas partes. Luego hablas. A menudo la conversación no parece tener demasiado sentido. Pero para mí y para la persona con la que estoy hablando, sí lo tiene. Notas cómo cobra sentido. Así que en el siguiente ensayo tal vez todo se acerque más a lo que buscas. Y al siguiente, todavía más. Se habla mucho, sobre todo al principio. Puedes decir muchas cosas, a veces raras o estúpidas. Pero desarrollas unos pequeños códigos con ciertos actores o actrices. Por ejemplo, en mi caso, ‘más viento’ significa ‘más misterio’. Es extraño. Pero poco a poco, solo con que muevas una mano o pronuncies una palabra, una persona dice: ‘Ah, vale, vale’. Y los actores, llegado cierto punto de los primeros ensayos, acaban entendiéndolo. Luego se ponen en ac-*



*-ción. Y todo su talento se encamina por la senda correcta. (...) Lo mismo cabe decir de todos con los que trabajas. Cuando la gente habla de 'ensayar', por lo general se refiere a los actores. Pero se ensaya con todo el equipo de rodaje, en todos los departamentos. Siempre estás pensando en la idea original: ya sea el ambiente o el personaje. Y mediante las charlas, los ensayos, más charlas y más ensayos, pronto sale a la luz. Y en cuanto todos pillan la onda, avanzan contigo y fluyen con las cosas que formaban la idea original. Funciona así. (...) He oído hablar de directores que gritan a los actores y que les engañan de algún modo para conseguir la interpretación que buscan. Y hay gente que intenta dirigir todo este negocio mediante el miedo. Pero a mí me parece ridículo: resulta a la vez patético y estúpido. Si dirigiera mis películas mediante el miedo, obtendría un uno por ciento de lo que consigo. Y no sería divertido hacerlas todos juntos. Y debería serlo (...).*

*(...) La idea es todo. Si te mantienes fiel a la idea, en realidad esta te dice todo lo que necesitas saber. Basta con que sigas*

*trabajando para darle el aspecto que tenía la idea, la sensación que transmitía, el sonido que emitía, el modo en que era. En ocasiones, entro en un decorado que ha sido construido a partir de una idea y, por un momento, tengo la impresión de estar en ella. Es fantástico. Pero muchas veces no construyes el decorado; encuentras una localización correcta basada en la idea. Y la localización puede cambiarse de muchas maneras para que se parezca todavía más a la idea. Pueden alterarse la iluminación y la utilería. La iluminación puede desempeñar un papel determinante. Y sigues trabajando sin parar hasta que te parece correcto según la idea. Si prestas atención a todos los elementos que se entremezclan al final, quién te lo iba a decir, resulta sorprendente cuánto se parece a aquella chispa original (...).*

*(...) Aunque no se puede hacer una película sin tener al público en mente, llegado cierto punto, antes de acabarla, necesitas ponerla a prueba con un grupo de espectadores. A veces pierdes un poco la objetividad y necesitas saber qué funciona y qué no. Ese pase puede ser la peor proyección, algo muy parecido al infierno en vida. Pero, insisto, la película no está acabada hasta que se termina. Después de proyectarla para el grupo por el bien del conjunto, cabe la posibilidad de que haya que eliminar algunas cosas o añadir otras. No se trata exactamente de errores. Algunas de las escenas que se eliminan de una película son escenas que están bien solas. Pero para que el conjunto funcione, tienen que desaparecer. Forma parte del proceso (...).*

*(...) Me han preguntado por qué, si la meditación es tan estupenda y proporciona semejante felicidad, mis películas son tan oscuras e incluyen tanta violencia. Hay muchísimas cosas oscuras en este mundo y la mayoría de las películas reflejan el mundo en el que viven. Son historias. Las historias siempre incluirán un conflicto. Tendrán subidas y bajadas, incorporarán el bien y el mal. Yo me enamoro de ciertas ideas. Y estoy donde estoy. Ahora bien, si dijera que estoy iluminado y que estoy haciendo cine iluminado, sería muy diferente. Pero soy solo un tipo de Missoula, Montana, que se dedica*





*a lo suyo y sigue su camino como cualquier otro. Todos reflejamos el mundo en el que vivimos. Incluso aunque ruedes una película de época, esta reflejará el momento en el que vives. Es fácil ver las diferencias entre las películas de época según cuándo se filmaron. Desprenden una sensibilidad concreta: el modo de hablar, ciertos temas... Y esas cosas cambian con el mundo. (...) En las historias, en los mundos en los que nos adentramos, hay sufrimiento, confusión, oscuridad, tensión e ira. Hay asesinatos; hay toda clase de cosas. Pero el cineasta no tiene que sufrir para mostrar el sufrimiento. Puede enseñarlo, puede mostrar la condición humana, conflictos y contrastes, pero no tiene que pasar por todo ello. Lo orchestra, pero no está dentro. Que sean los personajes los que sufran. Algunos artistas piensan que la ira, la depresión u otros aspectos negativos les hacen incisivos. Creen que deben aferrarse a esa ira o ese miedo para poder trasladarlos a su obra. Y no les gusta la idea de ser felices: les da ganas de vomitar. Creen que perderán lo que los distingue, que perderán su fuerza. Si eres artista, tienes que saber acerca de la ira sin que esta te limite. Para crear, tienes que tener energía; tienes que tener claridad. Tienes que ser capaz de atrapar las ideas. Tienes que ser lo bastante fuerte para luchar contra las inevitables presiones y tensiones del mundo. Por tanto, tiene sentido alimentar el lugar del*

*que proceden la fuerza, la claridad y la energía: sumergirse en él y estimularlo. Es curioso, pero mi experiencia así me lo confirma: la dicha es como un chaleco antibalas. Protege (...).*

*(...) En cierto modo, cuantas más películas has hecho, más fácil resulta hacer otra. Te familiarizas con el proceso de pescar una idea y traducirla. Entiendes las herramientas y la iluminación. Comprendes el proceso en su conjunto porque ya has pasado antes por lo mismo. Pero también cuesta más, porque cuando estrenas otra película, esta se contempla en el contexto de lo que has hecho con anterioridad. La van a juzgar en base a ese trabajo previo. Y si acabas de conseguir un éxito, tienes la impresión de que tal vez fracasas. Hay que aprender a encontrar un equilibrio entre el éxito y el fracaso. El éxito puede matar, igual que el fracaso (...).*

**Texto (extractos):**

*David Lynch, **Catching the big fish**, Bodkind, 2006  
(**Atrapa el pez dorado**, Reservoir Books, 2022)*

(...) **DAVID LYNCH** decía que en sus películas, pero también podría aplicarse a todo lo que hizo en otras disciplinas artísticas, quería resolver en un 90% los misterios planteados y dejar al espectador inquieto con el 10% restante. Nunca quiso explicar los laberintos narrativos y mentales de títulos como **CABEZA BORRADORA**, **Carretera perdida** e **Inland Empire**, y cuando se ponía con ello, suministraba pistas falsas, como en las diez notas que escribió sobre cosas teóricamente importantes que debíamos tener en cuenta durante el visionado de **Mulholland Drive**. Cierto que algunas de sus películas eran complicadas de seguir o de entender -lo que ha ocurrido, sin ir más lejos, con el cine de Godard, Bergman o Tarkovski-, pero el placer estaba en perderse en sus imágenes tan seductoras como a la vez -y ahí reside uno de los encantos hipnóticos de su cine y televisión- sórdidas y tenebrosas. La resolución clásica del conflicto en tres actos, estructura que Lynch dinamitó sin la repercusión que alcanzaron directores como Gaspar Noé, Quentin Tarantino o Alejandro González Iñárritu, es, sinceramente lo de menos. Lynch nunca impuso un punto

de vista racional a sus películas, tan siquiera cuando realizó las más “ortodoxas” para el gran público, aquellas que aman quienes detestan al director, **El hombre elefante** y **Una historia verdadera**, que siendo más “claras”, que no “explicativas”, son igual de misteriosas como el resto de su filmografía. Nos invitaba a perdernos en los meandros órficos perfectamente diseñados de sus relatos, fueran en cine, televisión, pintura, música, fotografía y demás artes que practicó.

Ahí reside, si se me permite decirlo con estas palabras, la grandeza del artista renacentista por excelencia de la segunda mitad del siglo XX y de lo que llevamos del siglo XXI, porque a pesar de retirarse del cine entendido como “película que se proyecta en una sala (o en streaming)” desde 2006, tras rodar y estrenar sin mucha confianza **Inland Empire** -de hecho era originalmente un film para ser visto en su web-, Lynch ha seguido creando todo tipo de productos culturales (...)

Cineasta y artista surrealista, pero también del subconsciente de una manera distinta a como lo practicaban los surrealistas. Postmoderno, pero en un sentido diferente al de Tarantino. Un hombre, en la vida privada, transparente, casi cándido, en aparente oposición con lo intrincado de su obra. En un texto publicado en “Rockdelux” tras el fallecimiento del cineasta, Paula Arantzazu Ruiz recordaba dos momentos *lynchianos* -porque lo *lynchiano* está implícito en su obra del mismo modo que atañe a su comportamiento cotidiano, como cuando durante años presentó en su web el parte meteorológico diario en la zona de Los Ángeles que le definen igual de bien que sus películas. En el primero, montó una campaña de promoción a favor de la candidatura al Óscar para Laura Dern por **Inland Empire** sentándose en una esquina de Hollywood Boulevard con una vaca al lado. En el otro, agradeció con estas palabras el Óscar honorífico que se le entregó en 2019: “*Tienen unas caras muy interesantes, buenas noches*”. No había impostura, creo.

Lynch no era un cineasta que pinta cuadros como motivo complementario (Kurosawa, Greenaway), ni un director que expone sus fotografías (Wenders, Bigas Luna) o hace música (Jarmusch), ni un novelista tentado por la realización de películas (Auster) o un ci-



-neasta que de vez en cuando escribe relatos (Almodóvar). En la obra de Lynch, las películas y series –no olvidemos **En el aire** y **Hotel Room**, disminuidas injustamente ante la resonancia y mitología de **TWIN PEAKS**- son indisociables de sus lienzos, fotografías, serigrafías, diseño de muebles, anuncios publicitarios, videoclips, animaciones para internet, obras efímeras, libros y discos de blues industrial o de rock vintage. Es un todo orgánico en el que cada pieza del intrincado puzle encaja con precisión (...)

(...) Lynch sería lo más parecido al artista renacentista en el contexto tecnológico y cambiante del siglo XX. Lo más interesante, lo que define esa postura renacentista o de artista total, no es solo el interés por experimentar con distintos lenguajes o soportes, sino la capacidad que ha desarrollado para crear un universo poliédrico, aunque tan bien definido e identificado en cine -incluso sus detractores saben reconocer y valorar el “toque” Lynch, el estilo Lynch o un plano Lynch-, a partir del trabajo en muy diversas disciplinas y la interrelación entre ellas. De este modo, el cometido en distintas artes configura una obra única. Ninguna de ellas (música o pintura, foto-



-grafía o publicidad) son un apéndice o un hecho ocasional. Hoy, ante la posibilidad de poder contemplar todas estas manifestaciones, entendemos mejor determinados gestos fílmicos a partir de resoluciones pictóricas, o algunas soluciones expresivas a partir de sus experimentos en Internet. Sus series fotográficas prolongan en el tiempo sus obsesiones por la estética industrial desarrolladas en títulos como **CABEZA BORRADORA** o los segmentos de **DUNE** dedicados a los *Harkonnen*. Cine y televisión se mezclan perfectamente en su obra, mejor que en la de cualquier otro cineasta seducido por el medio televisivo en los últimos tiempos, como se mezclaron en la de Alfred Hitchcock cuando ideó su serie a mediados de los años cincuenta: **TWIN PEAKS** encuentra el equilibrio perfecto entre **TERCIOPELO AZUL** y el culebrón catódico. Sus trabajos publicitarios sirven a una idea, la de vender, por supuesto, a partir de una reproducción, sea por la vía visual o por la sonora (Badalementi), de esos elementos por los que reconocemos el estilo Lynch, sin que por ello, después, la publicidad haya ejercido una influencia, directa o indirecta, nociva o

positiva, en las películas del director. Habiendo hecho bastante publicidad, Lynch nunca arrastrará el san benito de director publicitario. (...) Lynch, renacentista y misterioso, entiende la normalidad como una tara, de ahí que haya visitado mundos oscuros, perturbadores, disconformes, violentos y anómalos que solo le pertenecen a él (**The Alphabet, The Grandmother, The Amputee, CABEZA BORRADORA, TERCIOPELO AZUL, TWIN PEAKS, On the Air, Carretera perdida, Mulholland Drive, Inland Empire**), se haya apropiado de universos ajenos (**DUNE, CORAZÓN SALVAJE**), extrapolado géneros (noir, gótico americano, ciencia ficción, fantástico, melodrama, serial televisivo), mezclado disciplinas (cine, televisión, pintura, fotografía, serigrafía, diseño, publicidad, videoclip, cómic, rock, bandas sonoras, escultura, Internet) y descienda a la “normalidad” de vez en cuando a partir de la historia de un hombre deforme, *John Merrick*, y de un anciano que viaja en una cortadora de césped, *Alvin Straight* (...)

Su estilo y visión del mundo (las fuerzas de la naturaleza que pueden con todo, la supremacía del sueño sobre la lógica, la idea de atrapar las ideas e incorporarlas en plena construcción de una obra) está definido por igual con las imágenes eléctricas, industriales y alucinadas de **CABEZA BORRADORA** y del spot para PlayStation 2 que realizó en 2000, y con las de **TERCIOPELO AZUL, TWIN PEAKS** -donde Edward Hopper y John Cheever toparon bajo la superficie oscura y rugosa de un aparente mundo edénico- y el anuncio para la fragancia “Obsession” de Calvin Klein que firmó en 1988, el primero de sus creativos spots publicitarios absolutamente ligados a su imaginario.

Por los dos discos que él y Angelo Badalamenti le escribieron, arreglaron y produjeron a Julee Cruise, de atmósferas etéreo-abstractas, y los que hizo en solitario o con Chrystabell, de blues industrial y de pop retro-futurista. Por las escenas aterradoras de **DUNE** (las que acontecen en el mundo purulento y oleaginoso de los *Harkonnen*), **TERCIOPELO AZUL** (Kyle MacLachlan encerrado en el armario mientras Dennis Hopper viola a Isabella Rossellini), **CORAZÓN SALVAJE** (la provocación-seducción de Willem Dafoe a

Laura Dern), **TWIN PEAKS: FUEGO, CAMINA CONMIGO** (la emanación del mal que representa *Bob* en su máxima expresión), **Carretera perdida** (ese plano imborrable en el que Robert Blake está frente a Bill Pullman a la vez que le llama por teléfono desde un momento y un espacio inimaginables), **Mulholland Drive** (la parte final del film, el reverso del idílico sueño hollywoodiense del personaje de Naomi Watts) o todo lo que acontece en los episodios 3 y 8 de **Twin Peaks: The Return**, un desbordamiento del audiovisual cuando en el siglo XXI se debaten las nuevas formas de entenderlo y canalizarlo.

Seguiríamos sin otear nunca el final, porque no hay final, como en el “Club Silencio” de **Mulholland Drive** no había banda. Podríamos añadir sin problemas en la definición del universo Lynch las letras de las canciones que compuso para sus películas (“Mysteries of Love”) y para los discos de Cruise (“Rockin back inside my Heart”). Las colecciones fotográficas de espacios industriales, bujías, higiene dental, desnudos con humo o la de fetichismo con zapatos para la firma de Christian Louboutin. Las series concebidas solo para internet en animación en sistema Flash (**Dumbland**) o con sus famosos personajes con cabeza de conejos que flotan entre Lynch y Lewis Carroll (**Rabbits**). Los cuadros “con volumen” y los divertidos partes meteorológicos diarios filmados siempre con el mismo encuadre, lo mismo que hizo en los años 80 cuando dibujó el cómic “The Angriest Dog in the World», consistente en una tira de viñetas diseñadas desde un idéntico punto de vista. Las estilizadas y analógicas lámparas creadas para una exposición de 2022 y que podrían haber estado en el apartamento de *Henry Spencer*, el protagonista de **CABEZA BORRADORA**. El significado arcano de los suelos de baldosas rayadas en blanco y negro o con fondo rojo de **CABEZA BORRADORA** y **TWIN PEAKS**. La impostura ensoñadora que suponen los playbacks musicales, el de Dean Stockwell en **TERCIOPELO AZUL** y el de Rebekah Del Río en **Mulholland Drive**, los dos con canciones de Roy Orbison, representante de la estética oscura del rock de los 50 y 60 que tanto amaba Lynch (...).



Abandonó el cine tal y como aún lo entendemos, con películas que se proyectan en una sala, por decisión propia. Pero desde entonces, 2006, nunca dejó de crear. Fue el primero, y diría que el único cineasta veterano, que entendió las muchas posibilidades que ofrecía internet, primero con la creación de su propia web en el año 2001, davidlynch.com -en 1998 ya trabajó con una empresa japonesa en un proyecto de film de terror para ser visto solo en la red, que no prosperó-, y desde 2020 con un espacio propio en Youtube, “David Lynch Theater”. En agosto del pasado año publicó el disco “Cellophane Memories” con Chrystabell- a quien dio siete años antes el papel de la agente federal *Tammy Preston* en el retorno a **Twin Peaks**- y realizó el sencillo y envolvente videoclip de una de sus canciones, “Sublime Eternal Love”, título que define su visión cósmica del romance. Esta maravilla de música para *crooner* femenina que flota sobre el espacio no fue lo único de Lynch en los últimos tiempos, ya que concibió las citadas lámparas para una exposición neoyorquina titulada “David



Lynch: Big Bongo Night” y presentó en abril de 2024 su estancia-instalación “A Thinking Room” en el Salón del Mueble de Milán. El pasado octubre volvieron a colgarse en Youtube los 121 episodios de la serie “David Lynch Presents Interview Project”, entrevistas breves a gente anónima que conforman una panorámica de la América de lo que llevamos de siglo XXI. Y no olvidemos la inesperada aparición en 2022 interpretando a John Ford en **Los Fabelman**, uniendo en una sola secuencia lo clásico con lo posmoderno después de recomendarle a Spielberg que quizá el director más indicado para encarnar a Ford fuera Peter Bogdanovich, señal de que era algo más cinéfilo de lo que creíamos.

Lynch llevaba tiempo delicado a causa de un enfisema pulmonar. Había anunciado que, debido a su frágil salud, no podía salir de casa por miedo a contraer el COVID. El hecho de que tuviera que ser evacuado debido a los recientes incendios en diversas zonas de Los Ángeles y Hollywood acabó por precipitar los acontecimientos. Falleció el 16 de enero, cuatro días antes de cumplir los 79 años. No sé si el mundo será peor sin Lynch, como escribieron muchas personas en las redes sociales –en una respuesta colectiva de estima y orfandad sin precedentes, excepciones puntuales al margen-, pero aunque quedan sus películas y el resto de su obra, de lo que estoy seguro es de que será un mundo distinto (...).

**Texto (extractos):**

*Quim Casas*, “In memoriam: David Lynch (1946-2025”,  
Dirigido, febrero 2025.

*Quim Casas*, “Un estilo definido entre muchas disciplinas”,  
en dossier “David Lynch, mundos extraños”, Dirigido, febrero 2016.

(...) David Lynch es un realizador tan extraño y secreto como algunos de sus personajes. Su inusual y estimulante labor como director de cine es una acertada reunión de rigor, riesgo e inteligencia. (...) Su intensa obra se define a sí misma por su total falta de subordinación a modas y gustos imperantes; por su utilización arriesgada del lenguaje cinematográfico; por la minuciosa construcción de un espacio temático coherente ferozmente personal, progresivamente ampliado por cada nuevo título que se suma a su fil-



-mografía. La conjunción de todos estos presupuestos básicos, esenciales para la comprensión y análisis de sus films, determinan con exactitud el enunciado sobre el que se asienta una trayectoria de notable originalidad y manifiesta voluntad disidente. Actualmente, donde la mayoría de cine norteamericano se ejecuta bajo férreos planes de marketing, desprovisto, en consecuencia, de cualquier ápice de personalidad; palpablemente estandarizado para facilitar su consumo a un público cuyos gustos alienantes han sido estimulados por la industria que se encarga, a su vez, de satisfacerlos, la existencia de un cineasta como Lynch, capaz de plantear sus trabajos en los términos antes expuestos, viene marcada, lógicamente, por el signo de la ruptura.

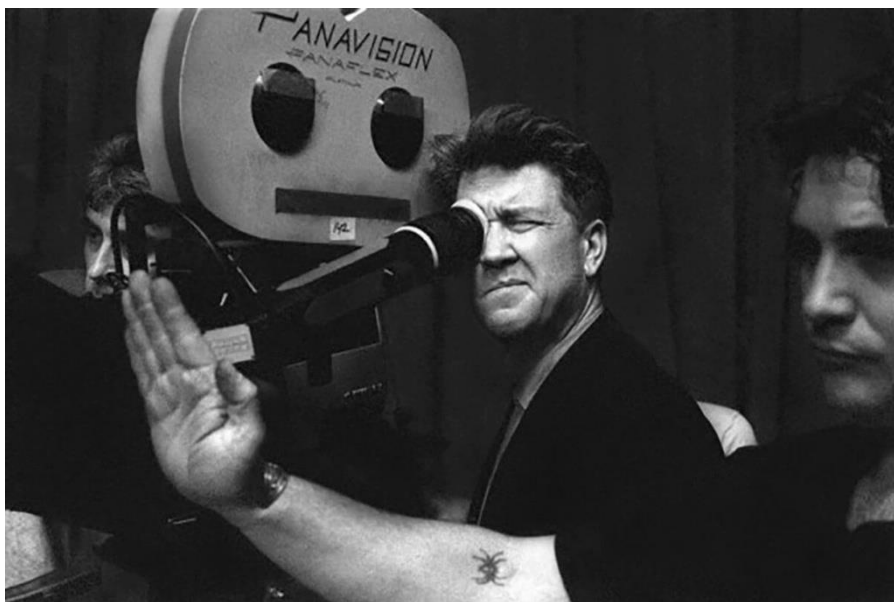
Desde esta perspectiva contextualizadora, la mencionada ruptura –que suministra un punto de valoración importante, pero no unívoco- se produce a partir de la concepción, como riguroso acto de creación artística, que el director de **EL HOMBRE ELEFANTE** tiene de su cine, frente a la manufacturación, más o menos esmerada, de un simple producto industrial. Cada film de Lynch es un admirable

ejercicio de estilo, de contundente inventiva y talento, alejado de estereotipos o convenciones. Su insoslayable relevancia viene dada por la configuración estilística que denota la mirada del realizador sobre el material dramático que tiene entre manos. Es decir, el tratamiento fílmico de las dificultades que entraña la puesta en escena de un film: la planificación, la profundidad de campo, las relaciones de los actores con el decorado, las entradas y salidas de campo, la posición de la cámara y sus movimientos, la dirección de las miradas, la iluminación, el sonido, la música, la tonalidad cromática de la fotografía. Lynch afirma al respecto que *“todo lo que cuenta es tener ideas. No hay que preocuparse por expresarse con palabras, lo que hace falta es traducirlas al lenguaje del film. Traducirlas por un pequeño ‘plop’ en la banda sonora, o un pequeño plano en una secuencia. Reencontrar el sentimiento que corresponde a la idea de lo que se está haciendo. Sin tener nada que ver con el lenguaje y las palabras”*. Sus declaraciones dejan bien clara la intención del autor de elaborar sus films *“con imágenes, sonidos y cosas de índole abstracta”*. En ello ha jugado un papel importantísimo su formación pictórica, su compartido status de pintor con el de director de cine. *“Pensar como un pintor te hace ver las cosas por debajo de su aspecto superficial, te ayuda a pensar más allá de las palabras”*.

La obra de David Lynch se encuadra, sin ningún tipo de reservas, dentro de los parámetros del *fantastique* cinematográfico por sus temas, por sus estructuras, y sobre todo, por sus formas. Lo fantástico para él surge de su íntima relación con el medio expresivo que lo acoge: es más, como algo inherente a la esencia del cine. Mediante la intensa valoración del lenguaje y la puesta en escena consigue transformar a un sentido fantástico todo lo que es visto por el ojo falsamente objetivo de la cámara. Si, en ocasiones, Lynch ha recurrido a puntos de partida erigidos, casi, en meros pretextos (**CABEZA BORRADORA**), extraídos de subgéneros del fantástico tan trillados como el thriller (**TERCIOPELO AZUL**), o la space-opera (**DUNE**), éstos han sido hábilmente reinventados por el cineasta para atraerlos a su particular mundo creativo (**EL HOMBRE ELEFANTE**), ilustrando una serie de disquisiciones circunscritas exclusivamente a

la experiencia *fantastique* del cine. Sus films cuestionan, alteran, en todo momento, la sensibilidad de sus espectadores, implicándolos o distanciándolos para obligarles a replantearse sus concepciones -impuestas, asumidas- de lo verosímil y lo inverosímil, de lo imaginario y lo real, de la vida y el espectáculo, por medio de la yuxtaposición y confrontación de diversos verosímiles, de sus contradicciones y conflictos, rechazando todo efecto lineal y homogéneo.

Lynch se halla obsesionado por lo oscuro, lo siniestro, y el absurdo que domina la voluntad de vivir, presididos por la potencia poética y creativa del inconsciente. Sus personajes experimentan un proceso de reencuentro consigo mismos, presos de un indefinible destino, en los dominios de un mundo extraño, en una infinitud que se muestra como un abismo acechado e inalcanzable, que provoca terror pero también una irresistible atracción. Un descenso a los infiernos -al igual que los relatos de Nerval, los poemas de Blake y Lautréamont, los frescos de Goya en la Quinta del Sordo, o las fotografías de Joel-Peter Witkin-, un itinerario órfico en búsqueda de la propia identidad a través del dolor y el sufrimiento -*Paul Atreides* exclama repetidamente en **DUNE**: “*El dolor mata a la mente, el dolor es la pequeña muerte que nos lleva a la extinción total*”-. En este viaje interior e iniciático asistimos al descubrimiento de un orden paralelo al cotidiano, un mundo de desconocida perversidad, locura y muerte. Despojando al personaje que lo efectúa de su conciencia común, contrasta su voluntad a los riesgos que esos nuevos horizontes plantean, marcados por procesos contradictorios, tenebrosos y enfermizos, de destrucción y creación, dolor y placer, muerte y nacimiento, fealdad y belleza. Un mundo tan extraño -reflexión hecha varias veces por *Jeffrey Beaumont* en **TERCIOPELO AZUL**-, cuya sordidez, recreada por el realizador con subrepticia complacencia, es, en parte, una representación subjetiva, o lo que es lo mismo, nosotros no sólo vemos lo que el personaje -¿Lynch?- ve ante él, sino lo que hay en él. En consecuencia, somos testigos del desgarramiento de su conciencia, a su división: el fantasma del doble se filtra, sutil pero persistentemente, por las imágenes del cine de David Lynch (...).



(...) Si bien le gustan películas como **El mago de Oz** (Victor Fleming, 1939), **El crepúsculo de los dioses** (Billy Wilder, 1950), **La ventana indiscreta** (Alfred Hitchcock, 1954), **Fellini, Ocho y medio** (Federico Fellini, 1963), **La hora del lobo** (Ingmar Bergman, 1968) o **Stroszek** (Werner Herzog, 1977), y admira el trabajo de John Ford y Akira Kurosawa, los verdaderos apegos artísticos de David Lynch –es decir, aquellos que han enriquecido su sensibilidad e intelecto, que han ampliado su pensamiento, su capacidad de observación o su inventiva de una forma amplia, bella, inspirándole, instruyéndole, iluminando sus zonas más oscuras- provienen de otros mundos.

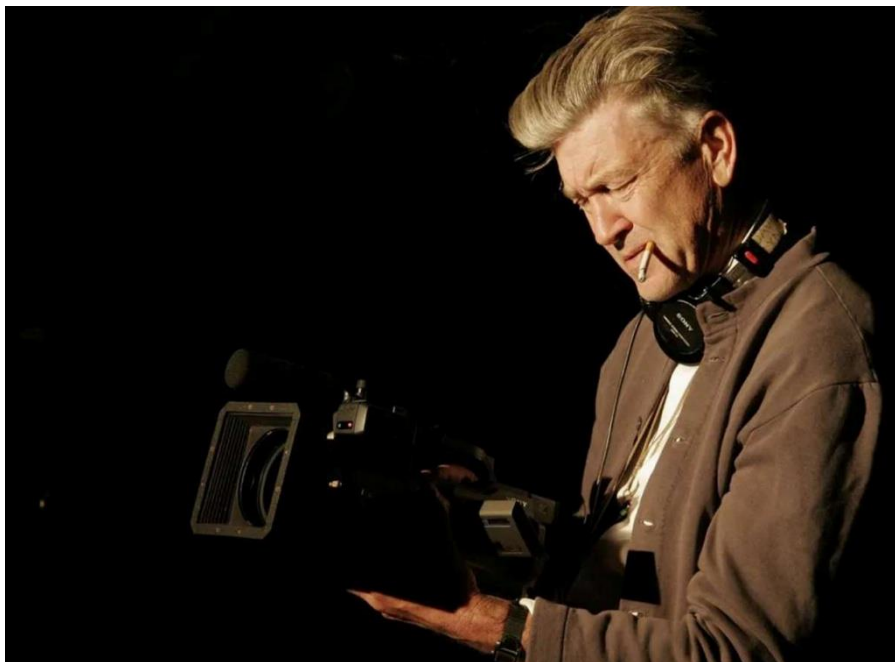
Tras descubrir con 14 años el mundo del arte y la pintura -el conocido ensayo “The Art Spirit” (1923), de Robert Henri, se convirtió para él en “*mi Biblia, porque asentaba las reglas de una vida en el arte*”-, David Lynch se formó en la Pennsylvania Academy of Fine Arts (PAFA), la primera y más antigua, además de prestigiosa, escuela de bellas artes de los Estados Unidos, por donde pasaron talentos como Howard Pyle (1853-1911) - ilustrador de las revistas

“Harper's Weekly” y “St. Nicholas Magazine” y famoso por sus obras “The Merry Adventures of Robin Hood” (1883) y “Howard Pyle's Book of Pirates” (1921)-, Al Capp (1909-1979) -creador del mítico cómic satírico “Li'l Abner”- o Michael H. Shamberg (1952-2014), productor y realizador de vídeos musicales (Talking Heads, The B-52's, R.E.M., Patti Smith, Grace Jones...). Allí, en la PAFA, su manera de sentir y concebir la vida fue modelada de manera tan arriesgada como valiente. Obsesionado por lo siniestro y el absurdo que domina la voluntad de vivir – *“No entiendo por qué el público espera que el arte tenga sentido cuando acepta que la vida no lo tiene”*, dice-, sus obras pictóricas y fotográficas buscan un lenguaje que potencie y exprese la fuerza poética del inconsciente, la expresión de que algo ha ocurrido en el interior del hombre, deseoso de romper con algún tipo de limitación. El fondo artístico del PAFA le facilitó el contacto con autores/creadores modernos decididos a no ser moralmente útiles a la comunidad, proclives a presentarse a sí mismos no como críticos sociales o políticos, sino como visionarios, aventureros espirituales, exploradores de lo misterioso, como parias de una humanidad cada vez más deshumanizada.

Entre los que captaron su atención estaban Edward Hopper (1882-1967) y, sobre todo, Francis Bacon (1909-1992). De Hopper aprendió a componer los planos en *scope*, que sitúan al público en el rol de un *voyeur* que espía a los personajes en un momento de dolorosa intimidad, algo que se percibe al comparar “Summer Interior” (1909) y las escenas en el apartamento de *Dorothy Vallens* (Isabella Rosellini) en **TERCIOPELO AZUL**. Igualmente, de Hopper retoma cierta estética, aparentemente realista que, en verdad, vulnera tanto la realidad como nuestra capacidad perceptiva de la misma, intuyendo todo tipo de tensiones y misterios ocultos, como demuestra la luminosidad casi metafísica, surreal, durante la presentación de Lumberton en, una vez más, **TERCIOPELO AZUL**. En cuando a Bacon, asimiló su manera de imaginar cuerpos monstruosos consumidos por emociones intensas y malsanas, donde la carne se retuerce y se deforma, gobernado por la subjetividad del individuo y la dinámica de sus procesos inconscientes, por su traumática relación

dinámica con el mundo, con la sociedad: basta recordar la paternidad castrante y alienante de **CABEZA BORRADORA** y su bebé monstruo, que va un paso más allá de lo que propone el lienzo “Head” (1948), o la metamorfosis psicogénica de *Fred Madison* (Bill Pullman) al final de **Carretera perdida**, una cita/homenaje a “Study after Velázquez’s Portrait of Pope Innocent X” (1953), como también esa cita “baconiana” en **EL HOMBRE ELEFANTE** -que vincula la monstruosidad interior, perversa, abisal, con lo urbano, lo industrial... - con esas reses abiertas en canal, directamente extraídas del inquietante cuadro “Figure with meat” (1954), que parecen amenazar al *dr. Treves* (Anthony Hopkins) mientras deambula buscando la guarida de *Bytes* (Freddie Jones), cruel explotador del desdichado *John Merrick* (John Hurt), el monstruo-humano símbolo de una pureza edénica perdida.

Las imágenes del sexo, la violencia, la monstruosidad física/psicológica, los retazos de comedia negra y cultura pop -citemos la sombría e histriónica revisión lynchiana de **El mago de Oz** en **CORAZÓN SALVAJE** -no abundan en su obra pictórica, aunque existe una continuidad/complicidad iconográfica que va más allá de la narrativa fílmica, como prueba la oreja sobre la mesa para autopsias en **TERCIOPELO AZUL** y la fotografía en B/N de una vieja sierra quirúrgica sobre una herrumbrosa mesa de disección en un anfiteatro, o en la misma cinta, la evocación surreal de la muerte y la tortura, que hallan su continuidad en el alucinante lienzo “This Man Was Shot 0.9502 Seconds Ago” (2004). El arte plástico de David Lynch se caracteriza por un *voyeurismo* espeluznante, una atmósfera de terror que nace de su observación suprasensible de la cotidianidad, y que ha pasado al cine con imágenes en movimiento, montaje y sonido de índole abstracta. “*Mi infancia fueron casas elegantes, calles con árboles, el lechero, construir fuertes en el patio de atrás (...) cielos azules, vallas de madera, hierba verde, cerezos... Pero el cerezo rezuma resina, a veces negra, a veces amarilla, y millones de hormigas se arrastran por él. Descubrí que si uno observa más de cerca este mundo hermoso, siempre encuentra hormigas rojas debajo*” explicaba Lynch, para concluir: “*puede que esté caminando*



*por la calle cuando veo una tirita vieja. Tiene suciedad por los bordes y salen unas bolitas negras desde la parte que está hecha de goma, y se puede ver la mancha de un poco de sangre y, tal vez, algo amarillo, un poco de pomada. Está en el desagüe al lado de un poco de barro y de una piedra y, quizás, de una ramita. Si se viera una fotografía de todo eso sin saber lo que es, sería increíblemente bello”.* De ahí su admiración hacia la obra del fotógrafo norteamericano William Eggleston (n. 1927), donde la normalidad de sus “temas” -los alrededores de los suburbios de Memphis y Mississippi y sus residentes, amigos, familias, barbacoas, patios traseros, un triciclo y el desorden de lo mundano- es engañosa, pues denota una inquietante sensación de peligro, como se advierte, por ejemplo, en diversos momentos de **Carretera perdida**.

Gracias a su pictórica forma de distorsionar nuestra experiencia como espectadores, subversiva y hasta un poco corrupta (J.G. Ballard *dixit*) -incluso nos atreveríamos a decir que corruptora-, David Lynch da rienda suelta a su obsesión por lo oscuro, por lo siniestro,



sometiendo a sus protagonistas y alter ego a un viaje órfico en búsqueda de la propia identidad a través del dolor y el sufrimiento. En este viaje interior e iniciático, asistimos al descubrimiento de un orden paralelo al cotidiano, un mundo de desconocida perversidad, locura y muerte. Aquí hallamos su primer y más importante vínculo entre su obra fílmica, pictórica, fotográfica, escultórica: el vasto y turbulento mundo de los sueños. El cineasta explicó: *“Yo no soy un verdadero intelectual, y tengo miedo de expresar lo que llevo en el corazón (...) En el fondo, la ignorancia verdadera es una bendición”. “En el sueño –reflexionaba el filósofo alemán Arthur Schopenhauer- las circunstancias que motivan nuestros actos se presentan como hechos exteriores e independientes a nuestro querer, a menudo, incluso, como acontecimientos odiosos y absolutamente fortuitos. Pero al mismo tiempo, se descubre entre el/os una conexión misteriosa y necesaria, de manera que una potencia oculta parece dirigir el azar y coordinar, de modo muy particular, estos acontecimientos a nuestra intención (...) Esta potencia combinadora no puede ser otra que nuestra propia voluntad, pero apercebida desde un punto de vista que ya no está situado en la conciencia de quien sueña”*.

En este sentido, una de las más impresionantes y espeluznantes secuencias del cine de David Lynch continúa siendo, de momento, la irrupción del *Hombre Misterioso* (Robert Blake) de **Carretera perdida**. Es el Demonio de los celos, de la ira, la materialización de la conciencia torturada de *Fred Madison* en forma de entidad especular, sombra o fantasma, la cual lo acosa, lo atormenta, empujándole a matar a su (infidel) esposa, *Renee* (Patricia Arquette). La imagen invertida del Yo transformada en el Otro, palpable a través de angustiosos signos: las cintas de vídeo que recibe *Fred*, en las cuales hay grabadas imágenes del exterior de la casa o del interior, de su dormitorio, mientras él y *Renee* duermen; la fugaz visión de las facciones del *Hombre Misterioso* en el rostro de la mujer, tras sufrir *Fred* una pesadilla... Pero sobre todo, destaca la aparición del *Hombre Misterioso* durante la fiesta que ofrece *Andy* (Michael Massee) -un snob con bigotillo a lo Errol Flynn, unido a *Renee* por una extraña amistad... - y a la que acude Fred de mala gana: el *Hombre Misterioso*

se presenta ante él – “*Nos hemos visto antes ¿No te acuerdas? En tu casa*”, exclama-, desvelándole que jamás va allí donde no le llaman - como si se tratara de un vampiro- e invitándole a descubrir su naturaleza demoníaca, “*lo que no puede explicarse ni por la inteligencia ni por la razón*”<sup>2</sup>, mediante una llamada telefónica – “*De hecho, ahora estoy allí, en tu casa*”, le comenta antes de que Fred marque para comprobarlo...<sup>3</sup> -, mientras la música de la fiesta desaparece y un pavoroso silencio se adueña de la situación, apenas roto por un irritante y espantoso murmullo...

Películas como **CORAZÓN SALVAJE**, **Carretera perdida** y, sobre todo, **Mulholland Drive** ha proporcionado la (débil) excusa a los palmeros de la “nueva cinefilia” para enclaustrar a David Lynch en el Olimpo *cool* de los cineastas posmodernos. El filósofo francés Jean-François Lyotard explicaba “lo postmoderno” como una emancipación de la razón y de la libertad de la influencia ejercida por los “grandes relatos”, los cuales, siendo totalitarios, resultaban nocivos para el ser humano porque buscaban una homogeneización que elimina toda diversidad y pluralidad. Por eso, la Posmodernidad permite la liberación del individuo quien puede vivir libremente y gozar el presente siguiendo sus inclinaciones y sus gustos.

Esto ha dado pie a un cine de la alusión, es decir, a un conjunto de películas construidas a partir del empleo (irónico o no) de las convenciones dramáticas y genéricas del cine “clásico”, desde sus estructuras narrativas, su estética visual, sus arquetipos. De este modo, se articula un entramado intertextual donde ideas, argumentos, frases, canciones, secuencias e imágenes bullen con frenesí en la mente del cineasta postmoderno, esperando el momento adecuado para salir al exterior, para cobrar vida fílmica. ¿Y, con qué fin? El de desafiar la

---

<sup>2</sup> Definición de lo demoníaco que el poeta y dramaturgo alemán J. W. Goethe (1749-1832) hizo a su secretario personal, Johann Peter Eckermann (1792-1854), el 2 de marzo de 1831 y que este recogió en su obra “*Gesprache mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*” (1836-1848), minuciosa transcripción de sus conversaciones con el autor de “Fausto”.

<sup>3</sup> No en vano, la última cifra del teléfono de casa de Fred es 666. y cuando un atónito Fred le pregunta cómo ha irrumpido allí, el *Hombre Misterioso* ríe de manera abominable ...



soberbia de las vanguardias artísticas, recuperando (¿?) un cine popular y plural; para neutralizar la subjetividad creativa del autor moderno y, así, rechazar su naturaleza irrepetible y autosuficiente.

Desde luego, David Lynch no busca construir “grandes relatos” modernos, sino construir una y otra vez, de manera obsesiva, un gran relato personal: su inmersión en el mundo aparentemente normal y tranquilo que le rodea tiene por objeto descubrir su extrañeza -como repite insistentemente *Jeffrey Beaumont* (Kyle MacLachlan) en **TERCIOPELO AZUL**, su horror, rebosante de singulares historias de amor, sexo explícito, crímenes violentos y villanos infernales... La ironía del cine lynchiano emana de su tremenda subjetividad, capaz de ver el peligro, la maldad más viciosa -cf. el personaje de *Bobby Peru* (Willem Dafoe) en *Corazón salvaje* como algo cómico dentro de una historia de verdadero terror -**Twin Peaks: Fuego, camina con-**



**-migo-**, sin distanciamientos bastardos, sin ironías. Lynch utiliza su arte como medio para exponer heroicamente su singular personalidad, efectuando un gesto de titánico romanticismo muy alejado del narcisismo posmoderno. El arte, para Lynch, se convierte en la afirmación de una conciencia que establece una discordia entre el ego del creador y la comunidad. El artista es, en suma, una conciencia que aspira intensa y desesperadamente ser arte, por lo que no renuncia jamás a utilizar estrategias estéticas, no narrativas, sensoriales, no muy alejadas de la creación audiovisual de vanguardia norteamericana de los años cuarenta y primeros cincuenta. De hecho, una de las mayores influencias en el cine de Lynch se halla en la obra de Maya Deren (1917-1961), con quien comparte una relectura de la realidad exterior e interior –mundos en perpetuo conflicto- que hace hincapié en el verdadero funcionamiento de las emociones, de las percepciones.

En cuanto al trasfondo pop del cine de David Lynch, con sus continuas referencias visuales y musicales a la América de los años cincuenta, no tiene nada de posmoderno, pues no brota de un exhibicionismo enciclopédico destinado a glorificar “el arte por el arte”. Los años cincuenta lynchianos son el territorio de los recuerdos infantiles y juveniles del realizador, una fuente personal e intransfe-



-rrible de imágenes, sonidos, texturas y sucesos que le sirven para bucear en las tinieblas. *“Yo tuve una infancia radiante -explica-. Lo único que me preocupa es que muchos psicópatas dicen que tuvieron una infancia muy feliz (...) Hay tanto misterio cuando eres pequeño... Algo tan sencillo como un árbol no tiene sentido. Fue entonces cuando la oscuridad empezó a reptar en mi interior. La oscuridad de descubrir el mundo y la naturaleza humana y mi propia naturaleza, todo combinado en una bola de fango”*. Lo mismo sucede con sus frecuentes alusiones al film *noir* -remarquemos los puntos de contacto entre la Barbara Stanwyck de **Perdición** (1944) y Patricia Arquette en **Carretera perdida**, o el uso de las tijeras como arma homicida por Alice (Joan Bennet) en **La mujer del cuadro** (Fritz Lang, 1944), convertido en otro leitmotiv violento en **TERCIOPELO AZUL** que en aquellos tiempos constituían su única aproximación a la oscuridad, guiado por un personaje decidido a la resolución de un delito, siempre en busca de pistas, recopilando pruebas e interfiriendo, a la manera de los clásicos *private eyes*, en la labor de la policía. El film *noir* según Lynch es únicamente un débil marco narrativo para

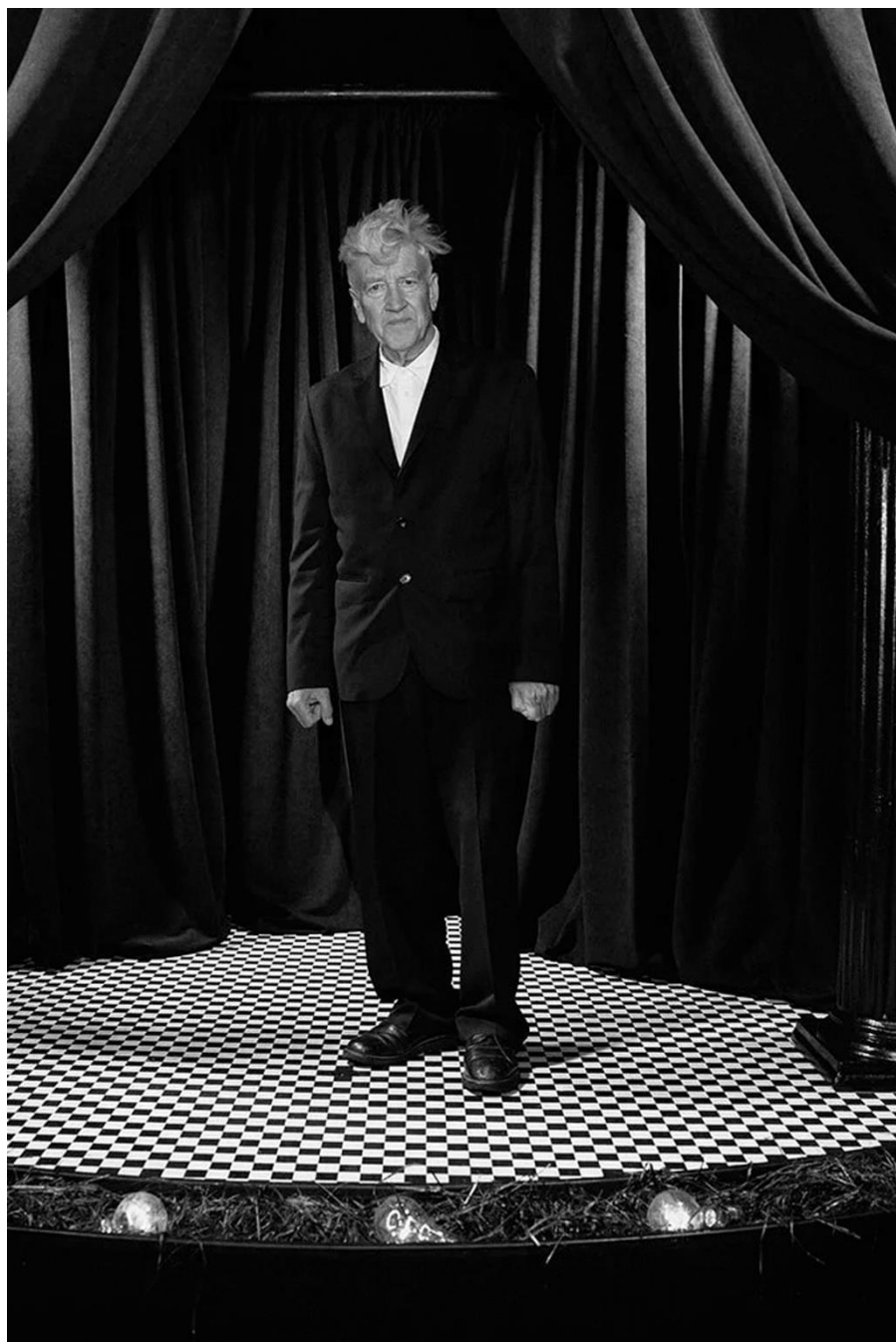
desplegar su estética (su mundo) tortuosa(o). Por ejemplo, la primera parte de **Mulholland Drive** es el sueño de *Diane Selwyn*, quien reconstruye su historia como *Betty Elms* al estilo de una vieja película de Hollywood. En el sueño, *Betty* es exitosa, encantadora, y goza de la vida de fantasía de una actriz famosa. El último tercio de la película presenta la sombría realidad de *Diane*, fracasada tanto en el plano personal como en el profesional. Ella se encarga de asesinar a *Camille*, su fría ex amante, e incapaz de hacer frente a la culpa, de nuevo se la imagina como una especie de femme fatale tierna y cómplice llamada *Rita*. Las pistas que la arrastran hacia su inevitable final, sin embargo, siguen apareciendo a lo largo de su sueño: oscuras carreteras apenas iluminadas por faros de automóvil, lágrimas que surcan rostros en primer plano, cortinas rojas, lámparas mortecinas, rincones oscuros, espacios vacíos, bares de carretera, freaks inquietantes, dobles, canciones de los años cincuenta y melodías lánguidas e hipnóticas -cf. “Llorando”, de Rebekah del Río-, humor surreal, sexo, violencia y un peculiar montaje de atracciones, también denominado “la técnica de acoplar hechos”, donde las ideas y las emociones son representadas por abstracciones fotográficas...(...). Quizá, para poder aprehender en toda su fugitiva profundidad sus films, tengamos que, como diría el *Rey Lear*, asumir nosotros el misterio de las cosas (...).

**Texto (extractos):**

*Antonio José Navarro*, dossier “David Lynch: la irresistible atracción del abismo”,  
Dirigido, diciembre 1990.

*Antonio José Navarro*, “Retrato imperfecto de un artista filmico”,  
en dossier “David Lynch, mundos extraños”, Dirigido, febrero 2016.









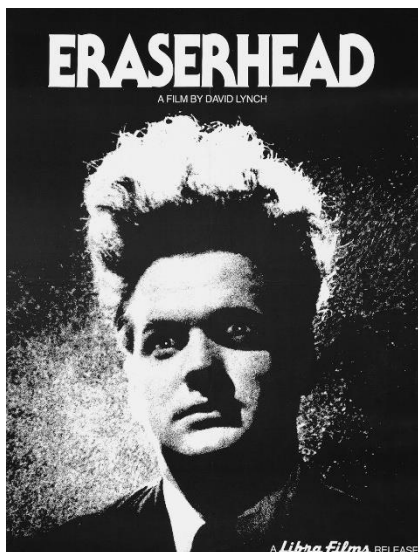
**Viernes 9**

**21 h**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

**CABEZA BORRADORA • 1977 • EE.UU. • 90'**



**Título orig.-** Eraserhead.

**Director.-** David Lynch. **Guion.-** David Lynch.

**Fotografía.-** Frederick Elmes & Herbert Cardwell (1.85:1 – B/N). **Montaje.-** David Lynch.

**Música.-** Peter Ivers.

**Canción.-** “Lady in the radiator song” de Peter Ivers & David Lynch, interpretada por Peter Ivers & Fats Waller.

**Productor.-** David Lynch.

**Producción.-** David Lynch Productions – American Film Institute Center for Advanced Film Studios.

**Intérpretes.-** Jack Nance (*Henry Spencer*), Charlotte Stewart (*Mary X*), Allen Joseph (*Bill X*),

Jeanne Bates (*sra. X*), Judith Anna Roberts (*la vecina*), Laurel Near (*la dama del radiador*), V. Phipps Wilson (*la propietaria*), Jean Lange (*la abuela*), Jack Fish (*el hombre del planetario*), Darwin Johnston (*Paul*), Jennifer Lynch (*la niña*). **Estreno.-** (EE.UU.) febrero 1978 / (Francia) diciembre 1980 / (España) mayo 1981.

**versión original en inglés con subtítulos en español**

*Película nº 1 de la filmografía de David Lynch (de 12 películas)*

Música de sala:

**“Ocean fire” (2007)**

**Chris Willits & Ryuichi Sakamoto**



(...) **CABEZA BORRADORA** es mi película más espiritual. Nadie me entiende cuando lo digo, pero así es. **CABEZA BORRADORA** iba desarrollándose por un camino, y yo no sabía lo que significaba. Buscaba una clave que desentrañara el significado de las secuencias. Por supuesto, la entendía en parte, pero no comprendía lo que le daba coherencia. Me estaba costando mucho. De modo que saqué la Biblia y me puse a leer. Y un día leí una frase. Y cerré la Biblia, porque ya estaba; ya estaba. Y entonces la vi como un todo. Y plasmó la visión que yo tenía, cien por cien. Nunca diré qué frase fue (...). Cuando estaba rodando **CABEZA BORRADORA**, película que tardé cinco años en acabar, pensaba que estaba muerto. Pensaba que el mundo habría cambiado radicalmente antes de que yo terminara. Me decía: 'Aquí estoy yo, encerrado con esta cosa. No puedo terminarla. El mundo está dejándome atrás'. Había dejado de escuchar música y, de todos modos, nunca veía la televisión. No quería que me contaran lo que estaba pasando porque al escucharlo me sentía morir. Hubo un momento en que llegué a plantearme fabricar una figura pequeña, de unos veinte centímetros de alto, del personaje de Henry y construir un decorado de cartón y limitarme a terminar la película en stop-motion. No se me ocurría otro modo de hacerla y no tenía dinero. Entonces,

*una noche, mi hermano pequeño y mi padre se sentaron conmigo en una especie de salón a oscuras. Mi hermano es muy responsable, como mi padre. Tuvieron una charla conmigo. Casi me rompen el corazón porque me dijeron que debía buscar trabajo y olvidarme de la película. Tenía una hija pequeña y debía ser responsable y conseguir un trabajo. Bueno, conseguí un trabajo: repartía el 'Wall Street Journal' por cincuenta dólares a la semana. Iba ahorrando lo necesario para rodar escenas hasta que con el tiempo logré terminar mi proyecto. Y empecé a meditar. Jack Nance, el actor que interpretó a Henry, me esperó durante tres años, conservando su idea de Henry, manteniéndolo vivo. Hay una escena en la que el personaje de Jack está detrás de una puerta, pues bien, tardamos más de año y medio en rodar el momento en que la cruza y aparece del otro lado. Yo mismo me preguntaba cómo podía pasar algo así. Cómo pudo mantenerse la coherencia durante tanto tiempo. Pero Jack esperó y mantuvo el personaje. Hay una expresión que dice: 'Fíjate en el donut, no en el agujero'. Fíjate en el donut y haz tu trabajo, es lo único que puedes controlar. No puedes controlar nada de lo que pasa fuera de ti. Pero puedes entrar en ti y hacerlo lo mejor que sepas (...).*

*(...) Algunos fragmentos fueron escritos antes, pero básicamente trabajé desarrollando la música y el sonido una vez rodada la película. No utilicé sintetizadores para nada, no manipulé el sonido, concebido intermitentemente para crear una atmósfera. Los sintetizadores no pueden reproducir sonidos orgánicos, como las computadoras no pueden hacer humo o aceite, y a mí me encantan los sonidos orgánicos (...).*

**Texto (extractos):**

*David Lynch, **Catching the big fish**, Bodkind, 2006  
(**Atrapa el pez dorado**, Reservoir Books, 2022)*



(...) **CABEZA BORRADORA** parte de un substrato fílmico, y si hubiera que ver un patrón literario insinuaría la sombra de Samuel Beckett en sus primeros libros de paisaje diezmado y harapientos antihéroes; y aun esa influencia resultaría ambigua, pues Beckett, a su vez, se inspira a menudo en la imagen de cine, en Keaton sobre todo. **CABEZA BORRADORA**, agota, hasta límites que para muchos espectadores son insoportables, las posibilidades revulsivas de una historia gótica que, de manera oblicua, explora el mundo del sexo, de la paternidad culpable, del matrimonio y demás pesadillas de la razón. “*Cuando veo una película de misterio y al final lo explican todo, me llevo un verdadero chasco*”, le dijo a un periodista el joven director hace ya muchos años, para añadir después: “*En **CABEZA BORRADORA** hay muchas aberturas, y el espectador penetra a través de ellas en áreas muy distintas, y eso es todo*”. Hermosa concepción: una obra sin fondo, sin solución dramática, por la que el espectador habrá de circular sin llevar rumbo fijo y fijándose en ángulos, en los puntos oscuros, más en la *marginalia* que en el grueso de una trama que apenas sí existe. Lynch procedía con el rigor anárquico y la

desfachatez creadora de los experimentalistas neoyorkinos, a cuyas películas semiabstractas, empeñadas en temas de percepción visual, **CABEZA BORRADORA** tanto se acerca en el prólogo, en el final y en general en todas las secuencias visionarias. Pero hay una mezcla, un cruce fulminante, que lleva las experimentaciones ópticas y de textura fílmica hacia el terreno del cine repugnante (**CABEZA BORRADORA** conecta en sus más purulentos excesos con ese objeto de culto *underground* que es **Pink Flamingos**, y con el cine en general del director John Waters). De tal encrucijada resulta una visión de humor, un humor color negro, hecho, como pedía Baudelaire, de emanaciones y explosiones. Y la película acaba siendo (y no deja de serlo desde que se entra en ella) todo un test sensorial. Con una planificación frontal, de cámara inmóvil, iluminada muy originalmente con grandes haces de luz blanca situados dentro del mismo cuadro y, sobre todo, con una memorable banda sonora, en la que los gemidos, voces estranguladas, borborismos, goteo, chasquidos y hasta los portazos son tratados musicalmente, Lynch fascina por lo casi indecible: la propia aparición del niño/monstruito, híbrido de cordero, humanoide y conejo, deja de estremecer, y el público se lanza a esa “*excursión en plena gruta mental*”, que es lo que André Breton le pedía a su juego favorito: al cine (...).

**Texto (extractos):**

Vicente Molina Foix, “Cabeza borradora: la cabeza del cordero”,  
en Crítica Estrenos, Fotogramas, 3 junio 1981.

*“(...) mientras las extrañas ideas del mundo de los sueños se tornaron, en cambio, no en pasto de mi existencia cotidiana, sino realmente en mi sola y entera existencia” (...) (Edgar Allan Poe)*

(...) Como se ha dicho repetidamente hasta la saciedad, **CABEZA BORRADORA** es un film de difícil definición, por su tenaz oposición a cualquier clasificación reductora englobándolo con experiencias similares. A pesar de los paralelismos establecidos con determinados títulos de vanguardia de los años veinte-treinta,

especialmente con las películas de un Buñuel o un Cocteau -se habla habitualmente de **Un perro andaluz, La sangre de un poeta, La Edad de Oro...**-, y la obvias influencias del expresionismo pictórico y cinematográfico, el film de Lynch engarza con el universo creador del pintor británico Francis Bacon, algunas tendencias de la pintura neoicónica, los grabados de Doré, el espíritu que anima las mejores obras de Caspar Friedrich, Ferdinand Oehme, Gustav Carus, Boecklin, o Edvard Munch, y cierta textura expositiva equiparable a los más inolvidables pasajes de Kafka o Lautréamont. Estas múltiples y tan diversas acotaciones artísticas recogidas por **CABEZA BORRADORA** demuestran, por una parte, la carencia de un contexto cultural claramente delimitado, desvinculado totalmente al cine norteamericano del momento<sup>4</sup> y por otro, su negación a facilitar al punto de apoyo que, generalmente, se busca para abordar films tan radicales. El propio proceso de producción, efectuado a espaldas de toda mínima estructura industrial, y realizado con medios casi artesanales, que no fueron óbice para su asombrosa perfección plástica, refuerza su voluntariosa marginalidad<sup>5</sup>

Estilísticamente, **CABEZA BORRADORA** es uno de los debuts más sorprendentes e impresionantes de la Historia del Cine. En él se dan ya cita, con una infrecuente convicción, todos los elementos característicos de la escritura fílmica de Lynch, sentando las bases de

---

<sup>4</sup> Entre 1972 y 1976, período que cubre la realización de **CABEZA BORRADORA**, el cine norteamericano conoce la eclosión, un tanto artificial y evanescente, de lo que por aquel entonces se denominó “Nuevo Cine Americano”, que aglutinaba a realizadores tan dispares como Spielberg, Allen, Altman, Schatzberg, Mazursky, Pollack, Ashby, Scorsese, o Ford Coppola. Aunque las comparaciones son odiosas, y a veces, hasta ridículas, no deja de ser ilustrativo, por cuanto se refiere a las notables diferencias que convierten la “opera prima” de Lynch en algo verdaderamente insólito, confrontarlo a títulos tipo **Tal como éramos, Shampoo, La conversación, El espantapájaros, Tiburón, Malas calles** o **Todos los hombres del presidente**.

<sup>5</sup> Realizada inicialmente en 1972, mediante una beca del American Film Institute, Lynch precisó de tres años para reunir el dinero necesario, gracias a las pequeñas aportaciones monetarias recogidas entre amigos, familiares y los miembros del reducido equipo, y finalizarla en 1976. Lynch comentó: “**CABEZA BORRADORA** se rodó enteramente de noche en el ático de una mansión de Beverly Hills. Los cinco o seis miembros del equipo estuvimos trabajando exclusivamente de noche a lo largo de un año”.



un estilo que se irá desarrollando, refinando, y enriqueciendo con mayor profundidad en títulos posteriores. Brevemente, examinemos algunos de esos elementos aplicados a este trabajo en concreto:

- Frederick Elmes y Herbert Cardwell, con innegable virtuosismo técnico, crean una fotografía terriblemente contrastada, escasa en gama de grises. Diluyen la concreción de los espacios fundiendo las líneas con las sombras, moldeando las formas, a veces deformándolas, sobre todo en los nocturnos, donde la luz adquiere un cariz agresivo, violento. Semejante claroscuro, desterrando cualquier pincelada realista, nos exige, pues, el situarnos en otra percepción, a que nos decidamos a abandonar nuestra conciencia habitual para concentrarnos en los sentimientos, en las sensaciones, sumergiéndonos en los terrenos del onirismo, obteniendo la categoría de estructura. La herencia de un Karl Freund, Fritz Arno Wagner, o un Günter Ritta, se palpa en el ambiente.

- La banda sonora de un film, compuesta de tres materias expresivas, el sonido fónico (diálogos), el musical, y el analógico (ruidos), no es una parte natural de la representación cinematográfica ni motivo de explicación o acompañamiento, sino un elemento de sig-





-nificación. Con **CABEZA BORRADORA**, Lynch aporta nuevos puntos de reflexión sobre el papel del sonido en las relaciones entre el relato y la diégesis, al contravenir la extendida utilización del sonido como reafirmación de los efectos de lo real. Para el responsable de Terciopelo azul, si una determinada iluminación puede crear una serie de sensaciones, el sonido logra alterar más el ambiente, utilizándolo, incluso, como si fuera música. **CABEZA BORRADORA** posee una banda sonora carente de música –si exceptuamos la canción de Peter Ivers “In heaven”, y los brevísimos fragmentos de “Digah’s Stomp”, “Lenox Avenue Blues” y “Stompin the Big”, que suenan de manera fantasmal, convertidos en una parte minúscula de la obsesionante sonoridad del film-, compuesta de zumbidos, gorgoteos, ruidos de maquinaria, chirridos, extraños ronroneos metálicos, rugidos, lejanas ululaciones... También los silencios, las voces, el ruido de unos

cubiertos, el lastimero llanto de un bebé, el fragor de una tormenta, o el gemir del viento, forman parte del denso entramado sonoro de la película, constituyéndose un sistema de expresión autónomo y hermético que, en combinación con sus estremecedoras imágenes, provoca un angustioso vértigo emocional.

- El montaje es fruto de una dialéctica. No solo está concebido en función de la narración, siendo en este sentido absolutamente clásico, planteando el *raccord* como principio de continuidad, construyéndolo alrededor de los gestos, las miradas, y los movimientos, haciendo un pertinente uso del montaje alterno y la elipsis. Sino también, en lógica consonancia con los motores que animan su tarea creativa, permite la diegetización de matices que pertenecen exclusivamente al relato. Al no satisfacer la razón de lo real, planifica tanto en función de su narrativa intrínseca como de las inflexiones a que pueda someterla. De este modo, extrae detalles, relaciones furtivas, sugerencias que contribuyen a crear una hormigueante sensación de turbación. Los planos aislados abundan, cuya presencia parece estar totalmente desvinculada de la ficción. No obstante, mediante un montaje paralelo, repetido, o alternante, de los mismos, consigue asociaciones de pensamientos, efectos poéticos y, sobre todo, intuiciones de algo “que se agita bajo la superficie”.

- El decorado adquiere gran importancia por su perfecta integración al film, sin erigirse protagonista en sí mismo. Es extremadamente visual: a destacar, el sugerente detallismo de los objetos; la iluminación arquitectónica; la impecable utilización dramática de los espacios y su entidad física; el riguroso diseño de la escenografía y la elección de exteriores. Formulado en términos subjetivistas, sin ser artificioso, repele todo realismo o apariencia de lo real. En suma, al convertirse en signo comunicativo que arropa/determina/caracteriza lo anómalo, lo mórbido, lo nocturno, lo monstruoso, lo irreal, de cada ambiente y situación, se halla unido a las relaciones, casi siempre turbulentas, entre personajes, a sus estados de ánimo y sentimientos, a sus angustias.

Lynch considera su película como “*un sueño sobre cosas oscuras y turbadoras*”, para continuar resaltando que “*reproduce un*

*estado de semi-inconsciencia en el que flotan todas las posibilidades de una pesadilla*". En sus declaraciones recoge uno de los aspectos más sobresalientes: su perfecta atmósfera onírica, que en todo momento la envuelve como si de una auténtica pesadilla filmada se tratara. Jugando hábilmente con la baza de la extralimitación, el autor elabora un denso sistema formal de estímulos audiovisuales, dirigidos a un público del que se exige un estado de máxima disponibilidad receptiva. Ello conlleva, a priori, la suspensión de su sentido. Aquel que ha visto **CABEZA BORRADORA** describe, siempre de manera vaga e imprecisa, las sensaciones, a menudo de inseguridad, malestar, o miedo, que el film le ha provocado, incapaz de percibir algún mensaje de modo diáfanoamente legible. No en vano se habló, en el momento de su estreno, de **CABEZA BORRADORA** como una experiencia fílmica pura, ejemplo categórico de la escisión entre el conocimiento racional del espectador y su vida emocional, capaz de anular casi por completo lo primero para que predomine con inusitada intensidad lo segundo.

Delante del abrumador poder hipnótico que ejercen las imágenes del film, se revela altamente inoperante una explicación tajante de lo que significan o quieren comunicar. Lynch se ha mostrado siempre muy reacio a hacer una interpretación de su película o desentrañar los secretos técnicos que encierra<sup>6</sup>. Tal vez, se esconde el temor a las posibles conclusiones que podrían obtenerse en la tarea debido al comprobado carácter autobiográfico de diversos elementos que integran el escueto argumento<sup>7</sup>. Así pues, y teniendo en cuenta la

---

<sup>6</sup> Alrededor del extraordinario trucaje del bebé-monstruo pesa un absoluto mutismo, manejándose numerosas especulaciones. Algunos creen que se trata de una escultura movida por rudimentarios resortes eléctricos. Otros afirman que es el feto de un ternero, inducidos por la presencia de un médico en los genéricos. En el transcurso de una entrevista, un periodista de la revista "Newsweek" llegó a ofrecerle a Lynch una sustanciosa cantidad de dinero si revelaba el secreto (!).

<sup>7</sup> Durante sus estudios de pintura en Filadelfia, en 1969, Lynch se casó, yendo a vivir con su mujer y su hija a un modesto apartamento ubicado en una de las zonas industriales de la ciudad. Según palabras propias, *"allí había violencia, odio y miseria... pero no eran las únicas cosas que allí se agitaban (...)* Este es el efecto que todas ellas produjeron en el fondo de mí. **CABEZA BORRADORA** es el producto".



mismísima experiencia vital del cineasta y el contexto cultural del que surge, el film nos sugiere la angustiosa alienación del hombre en una monstruosa sociedad industrial. Esta, a su vez, abriga costumbres socialmente arcaicas extraídas, en este caso, del más riguroso puritanismo anglosajón, anulando la voluntad del individuo. Recordemos al respecto la magistral secuencia de la cena de *Henry* con la familia de *Mary*, sangrante parodia de una arquetípica cena-presentación del “novio”; a retener, el grotesco retrato de tipos y situaciones; la histérica diatriba del padre sobre su brazo operado hace años; los pichones que se mueven y sangran resistiéndose a ser troceados y consumidos; las violentas imprecaciones de la madre a *Henry* sobre el embarazo de su hija y su extraño acceso sexual; la perra que amamanta a una numerosa prole... El aislamiento y soledad a que la misma le confina -el inicio del film nos muestra a *Henry* en el desolador páramo industrial donde vive y el apartamento

---

enconadamente sórdido que habita-, consumiéndose pasto de sus deseos y miedos -materializados en la mujer que “ocupa” el radiador, y el personaje horriblemente desfigurado que maneja una extraña máquina en una sombría habitación-, le insta a la miseria material y espiritual.

Pero probablemente, las imágenes de **CABEZA BORRADORA**, pródigas en una obvia iconografía sexual -los pichones que ejecutan movimientos pélvicos similares a los del acto sexual, cintas que parecen espermatozoides, asteroides con forma de óvulo, los rasgos fetales del bebé-, inducen a pensar que la clave del film reside en una ajustada representación del horror que despierta el sexo sometido a la única y exclusiva función de procrear -expresión cruenta del puritanismo antes reseñado-. El sexo, uno de los placeres más concretos de la vida, desprovisto de cualquier espíritu hedonista, de todo aspecto verdaderamente vital, se convierte, según la película, en algo aberrante, castrador. *Henry Spencer*, al aceptar estoicamente su paternidad, verá en la figura del infante monstruoso la fuente de todas sus frustraciones. Le obligará a una convivencia en común con *Mary* que pondrá en relieve los matices más escabrosos de una relación conyugal -odio, pobreza, represión sexual, incomunicación, incapacidad afectiva-. Desde lo más profundo de sus fantasías sexuales y ensoñaciones liberadoras, *Henry* tiene la desesperada certeza de sentirse manipulado por un orden superior que se opone a su realización personal, mediante la instrumentación de sus angustias. Reducido, en sueños, a simple materia prima para fabricar lápices borradores, definitivamente, en una “cabeza borradora”... *Henry* matará a la criatura, gesto catártico, ya la vez, autodestructivo.

Lynch manifestó recientemente: *“El sexo es la puerta de entrada a algo tan poderoso y místico, pero normalmente las películas lo representan de modo absolutamente plano... Estas cosas son muy difíciles de comunicar en el cine porque el sexo es un misterio muy grande”*. **CABEZA BORRADORA**, desde su singular y visceral poética, con placer a la vez sensual e intelectual en el fluir de sus fascinantes imágenes, nos sumerge en el lado oscuro de ese misterio.



Explotando fantasmas propios y ajenos, Lynch confecciona una obra compleja, repleta de inquietantes significaciones y resonancias - cfr. la familia formada por *Henry*, *Mary* y el bebé monstruo, y las peculiares circunstancias que rodean la paternidad de *Henry*: parecen un reverso poco edificante y perverso de la Sagrada Familia- , donde lo bello y lo siniestro se funden configurando una pesadilla recónditamente compartida (...).

**Texto (extractos):**

*Antonio José Navarro*, “Cabeza borradora: la seducción de lo oscuro”,  
en dossier “David Lynch: la irresistible atracción del abismo”,  
Dirigido, diciembre 1990.

(...) No es exactamente el primer eslabón en la trayectoria del director de **Mulholland Drive**, ya que en sus primeros cortometrajes ya había anticipado muchas de las cosas que luego desarrollaría pacientemente en **CABEZA BORRADORA**, película que empezó a filmar en 1972, completó tras varios parones de rodaje en 1974 y no montó definitivamente hasta 1976, iniciando una carrera meteórica hacia la consideración de *cult movie* y resistiendo como pocas las erosiones del tiempo. Cada nueva revisitación del universo sórdido y extraño de *Henry Spencer*, el personaje al que da vida el fallecido Jack Nance, se ha convertido en todo un acontecimiento, sobre todo cuando



Lynch y su primer diseñador de sonido -el también fallecido Alan Splet- remezclaron el film en Dolby para su reestreno norteamericano de 1993, y cuando con su otro especialista en sonido, John Neff, lo restauraron digitalmente en 2001.

**CABEZA BORRADORA** debería leerse de muchas maneras. De hecho, y como escribió Michel Chion en su magnífico libro sobre el cineasta, es una película que solo se puede describir sin modificar o extrapolar su significado. Describir sensaciones, atmósferas, mundos que deben descubrirse con infinita paciencia. Puede interpretarse, por supuesto, ya que Lynch siempre da las pautas que cree convenientes y deja que cada espectador, como ocurriría después en **Twin Peaks**, **Carretera perdida**, **Mulholland Drive** e **Inland Empire**, atesore sus propias conclusiones y se enfrente con las de los demás; esa es la naturaleza del arte, procurar reacciones encontradas y estimular el flujo de ideas e interpretaciones: Lynch, con sus adictos y detractores, lo consigue como pocos hombres de cine contemporáneos.

**CABEZA BORRRADORA** es un relato que solo acontece dentro de la cabeza de su protagonista, el *Harry Spencer* de proteínico tupe (un peinado desarrollado por la entonces compañera de Jack Nance, Catherine Coulson, futura mujer del leño en la comunidad de **Twin Peaks**), un personaje débil aniquilado por los ritos de la so-



-ciudad industrial. Es también una pesadilla dentro de otra pesadilla, un relato delirante que combina visiones imposibles con retazos del realismo fotogénico de Lynch (ese universo reconocible, aunque también lejano, de acero industrial, electricidad, aceite, humo y fuego que aparece en series de fotografías, en la configuración fantástica del universo *Harkonnen* de **Dune** o en el blues industrial concebido para su disco “Blue Bob”). Es igualmente la exploración de los miedos urbanos: la mente de *Henry Spencer* es como aquella Filadelfia en la que vivió Lynch con su primera esposa, Peggy Reavey, y su hija, Jennifer, aquella casa inmensamente grande situada en un barrio violento, aquella ventana desde la que vio durante muchos días la silueta marcada en tiza del cadáver de una persona, aquellas cortinas de baño colgadas con tiritas (un elemento que incorporaría rápidamente a su idea de la pintura con volumen). Es también la crónica surrealista del miedo que experimenta un tipo frágil e incómodo consigo mismo ante la idea, terrible en el contexto diseñado por Lynch, de la paternidad: todo se vuelve anómalo y dislocado cuando *Henry Spencer* y su compañera, *Mary* (Charlotte Stewart), dan a luz una pequeña, gelatinosa y monstruosa criatura que llora permanentemente por las noches y vive durante el día gracias al efecto



balsámico de un humidificador: la peor de las pesadillas para un padre que no sabe cómo serlo.

Antes decíamos que no se trata del primer jalón en la obra de un director que ha sabido mantenerse fiel a sí mismo tanto en la abundancia (**El hombre elefante**, **Dune**, **Twin Peaks**) como en la precariedad (**CABEZA BORRADORA**, **Inland Empire**). Los cortos rodados anteriormente a **CABEZA BORRADORA** ya planteaban formalmente algunas de las soluciones y atmósferas que Lynch desarrollaría de manera más extensa y equilibrada en este largo. Sin contar **Six Men Getting Sick** (1967), que es más una escultura audiovisual que una película en el sentido ortodoxo del término, un *loop* vírico a partir de un plano de un minuto de duración acoplado al sonido de una sirena, quizás una pintura antes que un film (es sabido que Lynch empezó a realizar películas porque quería dotar de movimiento a sus cuadros), **The Alphabet** (1968) y **The Grandmother** (1970) indican de manera aún balbuciente el camino a seguir.

En el primer corto, Lynch explora visualmente un sueño de una sobrina de su primera esposa consistente en el recitado atormentado de todo el alfabeto: las palabras y el cuerpo humano entablan una batalla alumbrada como una pesadilla de Francis Bacon, el pintor más influyente, junto a Edward Hopper, en el universo global (cine, pintura, fotografía, publicidad) de Lynch. En el segundo, se relata cómo el trato vejatorio que un niño sufre por parte de sus padres anida la materialización de un sueño imposible, el de la creación de una abuela que toma la forma de una criatura vegetal que crece y crece en la cama. El blanco y negro de este film es menos denso que el de **CABEZA BORRADORA**, porque en realidad se trata de color concebido como si fuera blanco y negro (espeso maquillaje blanco en los rostros de los actores, estancias oscuras marcadas con tiza blanca como aquella silueta en el asfalto callejero, labios pintados de negro), pero ya prefigura algunas de las formas visuales de la película sobre *Henry Spencer* y su bebé mutante; prefigura un universo donde la realidad se transmuta en la conciencia del delirio, el sueño se convierte



en una huida interior y el relato en una espiral sin fin.

En **CABEZA BORRADORA** cristaliza todo el cine orgánico de su director, sus imágenes definitorias y esos sonidos obtenidos mediante efectos artesanales que hacen algo más que acompañarlas, ya que en muchas ocasiones les dan sentido. Lynch y Splet hablaban en su momento de presencias sonoras más que de sonidos. Lo lograron registrando el ruido que produce el azúcar al contacto con bombillas fluorescentes calientes, la graba grabación de ventiladores de aireación -y la posterior ralentización de ese sonido mediante la remezcla de los bajos- o el rumor obtenido por las burbujas de una botella de agua hundida dentro de una bañera. También modificaron los temas de Fats Waller que se escuchan en determinados pasajes del film, pero respetando su sonido analógico, subterráneo, distante, el del órgano de una iglesia baptista registrado a finales de los años veinte. Para Lynch, la banda sonora de **CABEZA BORRADORA** debe considerarse una sinfonía -por eso no dudó en comercializarla en disco pese a que rompe con cualquier noción clásica de la banda sonora cinematográfica-, ya que la banda de sonido (por diferenciarla de la idea convencional de banda sonora=música) de una película abstracta se convierte en una obra musical. Lynch siempre ha estado convencido de que el sonido contribuye a la creación de determinados lugares, determinadas

atmósferas. Y aunque lo ha venido trabajando de manera distinta en toda su obra (con o sin Angelo Badalamenti en la organización de las músicas, componiendo él sus propios temas, mezclando efectos analógicos con técnica digital), es en **CABEZA BORRADORA** donde adquirió, prematuramente, su forma más determinante. No necesitó pulirlo a lo largo de los siguientes films: el primero en su filmografía es el más específico en cuanto a la elaboración de un sonido que no define las situaciones, sino el interior de los personajes y el mundo cortocircuitado en el que viven; que no acompaña, sino que crea o contrasta. Y por sonidos entiendo tanto los ruidos que “describen” la conciencia dispersa de *Henry Spencer* como el llanto del bebé mutante, el órgano lejano de Fats Waller o la melodía tan ensoñadora como malsana de “In heaven” (“Lady In The Radiator Song”), la canción compuesta por Lynch y Peter Ivers que se escucha durante la escena en el teatrillo situado detrás del radiador del cuarto del protagonista, un universo en sí mismo parecido al del club “Silencio” de **Mulholland Drive**. **CABEZA BORRADORA** en versión muda podría acercarse al arte de la pantomima o a Jean Cocteau, un explícito referente para Lynch y para este film en concreto. Con su banda sonora perturbadora, el primer largometraje del director adquiere una tonalidad en la que el realismo y la alteración del mismo (la alteración de nuestras propias percepciones) pueden llegar a anudarse y confundirse.

Es un film sin relato, o una historia sin episodios, una espiral de sensaciones más que un cruce de situaciones, una obra de cine puro en la que, pese a su singularidad, afloran las influencias de Cocteau, Buñuel, Tod Browning, Charles Laughton y el Herk Harvey de la serie B de zombis **Carnival of Souls**. Por primera vez en su cine, Lynch hizo que la cámara penetrara en un momento determinado en un agujero oscuro (como en algunas de sus obras para internet, como en **Mulholland Drive**) para, cuando se hace la luz, enfrentarnos con la criatura fetal que ha nacido de unas relaciones imposibles. El efecto de la cámara adentrándose en ese pozo sin fondo podría hacernos pensar en el inicio de un sueño, aunque en **Mulholland Drive** se trata de lo



contrario: cuando la cámara penetra en el cubo azul, el sueño termina y comienza la pesadilla de la realidad para el personaje de Naomi Watts. De un modo u otro, **CABEZA BORRADORA** nos enfrenta a todo Lynch. Es una película-crisol, un film que contiene a los demás, a los que existían antes en formato corto y a los que vendrían después (...).

**Texto (extractos):**

*Quim Casas*, “Cabeza borradora: la pesadilla industrial de Lynch”,  
en sección “Flashback”, Dirigido, octubre 2008

(...) Poco antes de que esta publicación anunciase que consagraba un estudio a David Lynch, una crítica de otro medio amenazaba en redes sociales con silenciar al próximo de sus agregados que enlazase cualquier contenido sobre el artista estadounidense. Hartazgo comprensible. El uso y el abuso han convertido a Lynch en un icono moldeado por lugares comunes, al que venera una parte de la crítica y la cinefilia empeñada -aunque sus actos evidencien otra cosa- en identificarse con una figura, de por sí, al margen del sistema solo hasta cierto punto. Lynch ha contribuido en los últimos años a esa idolatría, al reformular con éxito su imagen en términos de gurú de la autoayuda y el tasado de uno mismo como producto. Ello le ha permitido sobrevivir en el panorama cultural aun cuando haga tiempo



que no aporta nada realmente significativo al mismo. No olvidemos que la secuela próxima de la serie **Twin Peaks** es, en primera instancia -más allá de lo que ofrezcan, juzgados con objetividad, sus resultados-, la explotación de una marca tan consolidada como **Parque Jurásico** o **Star Wars**.

Por tanto, abordar en 2016 un estudio sobre Lynch y, más en concreto, **CABEZA BORRADORA** -sobre la que han pasado cuatro décadas y miles de escritos-, obliga a analizar las concomitancias y disimilitudes entre el presente de 1977 en que fraguó su ópera prima, cuando David Lynch no era DAVID LYNCH, y nuestro presente, que ha travestido, sin ir más lejos, su película, de catálogo para fotógrafos, peluqueros y diseñadores de figuras de acción (sic). El Lynch que, apenas cumplida la treintena y tras años de producción azarosa, lograba hacer de **CABEZA BORRADORA** un film de culto tan marginal como entusiasta vía su proyección en sesiones de madrugada; el Lynch que sublimaba en pantalla con ánimo existencialista sus inquietudes y frustraciones de creador precario, marido y padre inestable, y nativo de la América profunda arrojado a la degradación urbana de los 70, es, y no es, el Lynch que, en 2014, nos redescubría su primera película en claves de meditación trascendental y espiritualidad cuasireligiosa.



La dialéctica entre uno y otro es apasionante. Remite, no solo a las edades del creador, a la interpretación de sus obras en sí mismas consideradas o como parte de un supuesto plan maestro de largo alcance. También, a los climas diversos en que se gestan y leen las películas, y a la índole de estas como síntomas, sismógrafos, profecías, testamentos, del tiempo en que fueron producidas y el futuro en que se disfrutarán. En el caso de **CABEZA BORRADORA**, las peripecias de *Henry Spencer* (Jack Nance), el trasunto en primera persona más evidente del Lynch cineasta, que lidia en un universo postapocalíptico con un trabajo fantasma, una pareja amargada y su disfuncional parentela, un retoño monstruoso, y sus propios miedos e inhibiciones, evidencian el debate apuntado merced a dos niveles de lectura simultáneos en sus imágenes. Uno atañe a un momento personal, creativo y sociohistórico muy concreto. El otro, rompe contra nuestra orilla.

El primero de dichos niveles corresponde a la feroz crítica de la modernidad que albergan los fotogramas alucinados y sombríos de la película, acunados por una banda sonora cacofónica, de influjo industrial -los engranajes de lo real-, solo atemperada por la etérea “In heaven” que canta La Dama del Radiador; aparición en la que se cifran, según las interpretaciones, la única esperanza de Henry o su



definitiva claudicación frente a lo que le rodea. **CABEZA BORRADORA** ostenta los trazos fracturados de un dibujo obra de un niño víctima de estrés postraumático, y, a la vez, Lynch hace gala en ella de un talento y una delicadeza meritorios a la hora de ampliar y armonizar el alcance de sus prácticas artísticas previas con la pintura, la animación, la fotografía, y sus cortos primeros, así como de sincretizar a través de las mismas sus influencias.

Todas ellas coinciden en una noción: el sueño de la Razón produce monstruos, y dichos monstruos brindan la medida exacta del error colosal en que han derivado los ideales de todo un orden sociocultural. En **CABEZA BORRADORA** conspiran el hombre de la multitud imaginado por Poe y las turbias geografías sexuales de la carne perfiladas por Francis Bacon; la Edad de Oro de Luis Buñuel y la pesadilla de aire acondicionado denunciada por Henry Miller; las psicopatologías de la vida cotidiana descritas por Freud y la sonrisa de terror esbozada en silencio por Harry Langdon; el absurdo kafkiano, y la materia animada por estremecimientos de Jan Svankmajer. La América de mediados de los años 70, sumida en la crisis del petróleo,



la desilusión consiguiente al fracaso de la contracultura y la corrupción política, un paradigma socioeconómico en plena transición que desembocaría en el capitalismo posindustrial dejando innumerables víctimas por el camino, es un momento tan bueno como cualquier otro para denunciar las contradicciones inherentes a los credos sobre el bienestar material y el progreso intelectual. **CABEZA BORRADORA** cumple esa función inmejorablemente: *“la modernidad es el lugar perfecto para cosechar el resentimiento”* (Leonid Andréiev).

En este sentido, la naturaleza sin duda singular de la película - fruto, tanto de su adscripción a prácticas y corrientes artísticas que suelen estar desligadas del cine, como de la idiosincrásica personalidad de Lynch-, no quita para que comparta rasgos con el grueso de lo más interesante producido por entonces, especialmente en Estados Unidos. Véanse la alienación de los protagonistas siempre masculinos de **Mi vida es mi vida** (Bob Rafelson, 1970), **Taxi Driver** (Martin Scorsese, 1976), **El quimérico inquilino** (Roman Polanski, 1976) o **La ley de la calle** (Francis Ford Coppola, 1983); la incidencia en los valores expresivos de lo deforme, lo parasital y las contorsiones de la carne en **Vinieron de dentro de...** (David Cronenberg, 1975) y **Alien, el octavo pasajero** (Ridley Scott, 1979); o la visión distorsionada de lo codificado como bebé o niño en



**Estoy vivo** (Larry Cohen, 1974) y **Cromosoma 3** (David Cronenberg, 1979).

Esta vinculación, no tan problemática como podría pensarse en principio, de **CABEZA BORRADORA** con el cine popular de su época, nos da una pista sobre el segundo nivel de lectura que propicia la película: su renovación del expresionismo y lo surrealista está tamizada por un talante autista, en ciertos aspectos conservador, y una atención obsesiva por lo estético y la perfección técnica. Asombra la homogeneidad de las estampas fotografiadas en un blanco y negro pulcro por Frederick Elmes, también la calidad de los efectos especiales, considerando que la película fue producida de manera discontinua y tortuosa a través, como ya hemos indicado, de cinco años, con un presupuesto irrisorio. Esa minuciosidad diluye las fronteras entre una mirada telescópica, subversiva, rabiosa, sobre el mundo, y una reducción del mundo al desvarío microscópico de la propia mirada. Puede ser la razón de que, pese a su carácter chocante, **CABEZA BORRADORA** sea una propuesta atractiva para su consumo literal y metafórico, para que la efigie de su protagonista en una camiseta otorgue hoy por hoy réditos -de clase, afectivos, ¿trascendentes?- a quien la viste. Al contrario que el distanciamiento propio del arte de los 60 y los 70, interesado por suscitar el extrañamiento del público, Lynch trata de forzar la proximidad en tanta o mayor medida que el film típico de Hollywood. Al espectador le puede repeler **CABEZA BORRADORA**. Pero es difícil despegarse de ella.

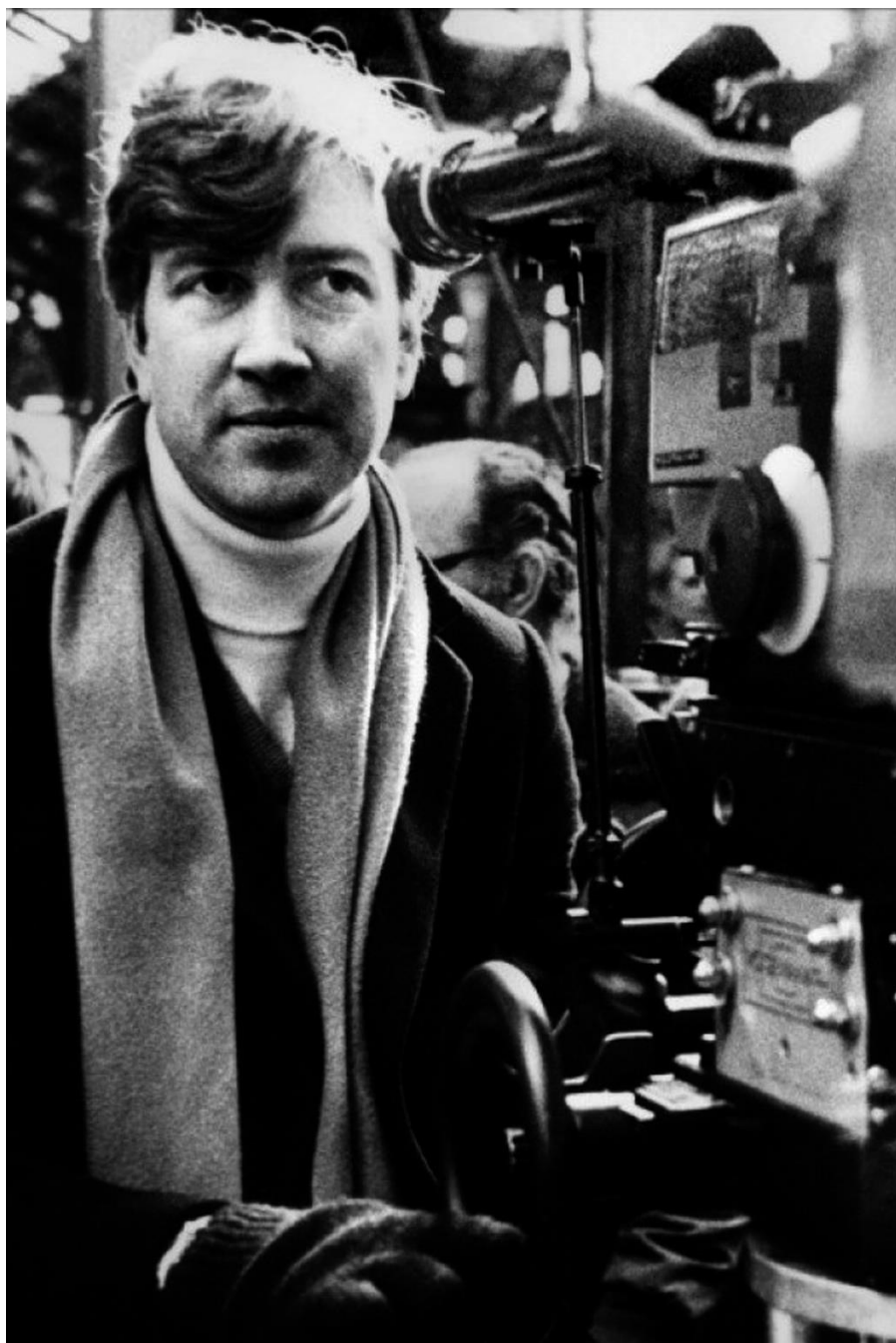
Ese potencial para la domesticación, la asimilación, que dejan adivinar las superficies pulidas de **CABEZA BORRADORA**, está relacionado también con su condición menos de *objet trouvé* en la senda de las vanguardias, que de artefacto cultural, necesitado de una cierta complicidad por parte del espectador e inscrito en una lógica de consumo tangible e intangible. En palabras de Steven Jay Schneider, *“lo extraño en la película no puede interpretarse esencialmente recurriendo al lenguaje del psicoanálisis, sino en cuanto tiene de violación o transgresión aparente de categorías conceptuales o culturales establecidas”*.



Basta con atender al diseño y materialización de la pequeña criatura contrahecha que atormenta a *Henry* en **CABEZA BORRADORA**, a sus llantos y a sus risas desdeñosas, a lo que simboliza en términos de super-yó, castración, servidumbres hacia el orden de lo existente, para apreciar el inmenso valor revulsivo de la película, que sabrían reconocer el Tim Burton primero o **Barton Fink** (Joel & Ethan Coen, 1991). Pero, al mismo tiempo, su conversión sin dificultades en artículo digno de tendencias, y la reiteración obsesiva en el cine posterior de Lynch de ciertos signos cuyo alcance acabaría por limitarse a lo fetichista —con lo que eso implica en cuanto a cosificación e instrumentalización—, siembra dudas. Parafraseando a Susan Sontag, la primacía absoluta de la imagen en lo contemporáneo, ha hecho de todos meros turistas que, cámara en mano, no supiésemos hacer ya otra cosa que recrearnos con las superficies de los otros y, a la larga, con las nuestras. David Lynch no ha sido una excepción (...)

**Texto (extractos):**

*Diego Salgado*, “Cabeza borradora: ordenes de lo existente”, en dossier “David Lynch, mundos extraños”, Dirigido, febrero 2016.







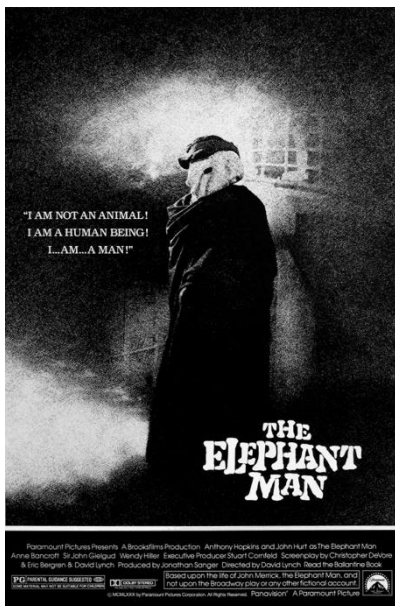
**Martes 13**

**21 h**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

## **EL HOMBRE ELEFANTE • 1980 • EE.UU. • 118'**



**Título orig.-** The elephant man.

**Director.-** David Lynch. **Argumento.-**

Los libros “The Elephant Man and other reminiscences” (1923) de Frederick Treves y “The Elephant Man: a study in a human dignity” (1971) de Ashley Montagu.

**Guion.-** Christopher De Vore, Eric Bergren y David Lynch. **Fotografía.-** Freddie Francis (2.25:1 – B/N).

**Montaje.-** Anne V. Coates. **Música.-** John Morris y “Adagio para cuerdas, op.11” de Samuel Barber.

**Productor.-** Jonathan Sanger, Stuart Cornfeld y Mel Brooks. **Producción.-** Brookfilms para Paramount.

**Intérpretes.-** Anthony Hopkins (*Frederick Treves*), John Hurt (*John Merrick*), Anne Bancroft (*sra. Kendall*), John Gielgud (*Carr Gomm*), Wendy Hiller (*sra. Mothershead*), Freddie Jones (*sr. Bytes*), Michael Elphick (*el vigilante nocturno*), Hannah Gordon (*Ann*

*Treves*), Helen Ryan (*princesa Alex*), John Standing (*doctor Fox*), Dexter Fletcher (*el hijo de Bytes*), Phoebe Nicholls (*sra. Merrick*). **Estreno.-** (EE.UU.) octubre 1980 / (España) marzo 1981 / (Francia) abril 1981.

**versión original en inglés con subtítulos en español**

*8 candidaturas a los Óscars: Película, Director, Actor principal (John Hurt), Guion adaptado, Montaje, Música, Dirección artística (Stuart Craig, Robert Cartwright y Hugh Scafe) y Vestuario (Patricia Norris)*

### **Centenario JOHN MORRIS (1926-2018)**

*Película nº 2 de la filmografía de David Lynch (de 12 películas)*

Música de sala:

**El hombre elefante** (*The elephant man*, 1980)

Banda sonora original de **John Morris**



*“(…) No fue **EL HOMBRE ELEFANTE** un proyecto que me ofrecieron sino algo súbito, una revelación. Cuando escuché por primera vez esas palabras, sin saber lo que se escondía tras ellas, el hombre- elefante... una especie de ruido empezó a sonar en mi cabeza y decidí que era una película que quería hacer, que tenía que hacer (...).”*

*“(…) Un día tenía puesta la radio mientras trabajaba en **EL HOMBRE ELEFANTE** y escuché el ‘Adagio para cuerdas’ de Samuel Barber. Me enamoré de la pieza para la última escena de la película. Le pedí a Jonathan Sanger, el productor, que la consiguiera. Y me vino con nueve grabaciones distintas. Las escuché todas y le dije que aquello no era lo que había escuchado por la radio. Las nueve estaban mal. De modo que compró otras distintas. Al final escuché la versión de André Previn y dije: ‘Es esa’. Estaba compuesta por las mismas notas que las otras, claro, pero Previn la hacía diferente (...)”*



*“(…) La música tiene que casar con la imagen y realzarla. No puedes limitarte a poner algo y esperar que funcione, ni siquiera aunque se trate de una de tus canciones favoritas de siempre. Esa pieza musical puede no tener nada que ver con la escena. Cuando casa, lo notas. El conjunto da un salto, pasa eso de que ‘el resultado es mayor que la suma de las partes’ (…).*

**Texto (extractos):**

*David Lynch, **Catching the big fish**, Bodkind, 2006  
(**Atrapa el pez dorado**, Reservoir Books, 2022)*





(...) En la Inglaterra victoriana, la “contemplación de monstruos de feria” era una forma admitida de distracción: por dos peniques podía contemplarse a placer un enano megalocéfalo, la mujer barbuda, o un par de siameses. En 1884, el dr. Frederick Treves (posteriormente elevado al rango nobiliario de Caballero (Sir), cirujano y profesor de anatomía del Hospital de Londres, pagó todo un chelín para una sesión privada con lo que un cartel llamativamente pintado en el exterior de un comercio vacante de ultramarinos alegaba ser una terrorífica criatura llamada “el Hombre Elefante”. Ante un monstruo tullido y maloliente cuyo rostro desfigurado y grotesco vedaba toda expresión, y de cuya humanidad pendían bolsas esponjosas y oscilantes, incluso el buen doctor no advirtió que estaba en presencia de un ser humano de singular inteligencia y sensibilidad.

Con motivo de una disertación, Treves dispuso que “el Hombre Elefante” -John Merrick, natural de Leicester, de 21 años de edad- se

presentara en la Facultad de Medicina adjunta al hospital. Con la tarjeta que el doctor le diera, Merrick acudió a la cita, embutido en un disfraz tan asombroso como su propio aspecto. Su largo y negro dominó rozaba el suelo. Tocaba su cabeza, de circunferencia semejante a la cintura de un hombre, con una caperuza apuntada; un velo de franela gris rasgado por una amplia ranura horizontal ocultaba su rostro. Treves se preguntaba si Merrick era oligofrénico. Su hablar era apenas inteligible, y su actitud, declaraba posteriormente el doctor, era *“la de aquéllos cuyo intelecto estaba desprovisto de toda emoción y preocupación”*. En realidad, Treves esperaba que Merrick fuera subnormal. Evitado por los demás como un leproso, enjaulado como una fiera, su visión del mundo limitada por la mirilla de un carro de feria, parecía poco probable que pudiera incluso darse cuenta de su condición.

Pero Merrick sí era consciente de su predicamento y circunstancia. Treves acabaría por descubrir que *“poseía una aguda sensibilidad y –lo peor de todo– una imaginación romántica”*. La enfermedad que padecía, una neurofibromatosis múltiple, había dejado indemne su cerebro; tenía un deseo normal de amar y ser amado. Tras la visita de Merrick a la Facultad, cirujano y fenómeno perdieron contacto entre sí. Las autoridades inglesas consideraron su exhibición pública degradante. Las deformidades de Merrick, sostenía la policía, *“transgredían los límites de la decencia”*. El espectáculo cerró, y el feriante huyó con su pupilo al continente europeo. Dos años transcurrieron hasta que la policía en Bruselas coincidiera con el criterio de sus colegas ingleses; allí, también, se prohibió su exhibición pública, *“brutal, indecente, e inmoral”*. Agotada su rentabilidad como espectáculo, Merrick pasó a ser considerado como una carga onerosa. El feriante vendió su pupilo a un empresario de espectáculos europeo. Este robó a Merrick sus ahorros. Misteriosamente, Merrick se las arregló para volver a Londres, constantemente asediado por curiosos que levantaban el borde de su capa para contemplar su cuerpo aterrador. Cuando por fin llegó extenuado a la estación de Liverpool Street, se encontró en su poder la tarjeta que Frederick Treves le diera dos años antes. La policía, aliviada, mandó llamar al cirujano.



Fue el principio de una nueva vida para un hombre quien, aun aquejado de constantes dolores, pronto iba a manifestar una pasión por la literatura, el teatro y la música, y a presentar su propio talento artístico. Pero, en primer lugar, el cirujano se encontraba ante un problema. La compasión le impelía a llevar directamente a Merrick al hospital, y a ingresarlo en una sala de aislamiento. Pero el hospital no era refugio seguro ni hogar para incurables. A pesar de su elevada categoría, Treves había sido culpable de una cierta irregularidad, y temía que, sin la aprobación de la junta del hospital, Merrick pudiera ser arrojado a la inclemencia del mundo exterior. ¿Qué hacer, pues? El Hospital Real para Incurables, y el Asilo Británico para Incurables se negaron a admitirle, aun mediante provisión financiera adecuada para su pupillage. El sr. Carr Gomm, presidente de la junta del Hospital de Londres, estaba tan bien dispuesto hacia Merrick como Treves. Pasaban por el portal de la institución más de 76.000 pacientes al año. Nunca había llamado la atención de la opinión pública con anterioridad sobre un caso concreto. Esta vez fue diferente. El sr. Carr Gomm escribió al periódico “The Times”...



Tal como había conocido la crueldad del público, Merrick tuvo ocasión ahora de familiarizarse con su generosidad. En breve, pudo reunirse el dinero suficiente para su manutención hasta el final de sus días. Había dos alcobas vacías en la parte posterior del hospital con vista a una gran explanada, Bedstead Square. Hoy en día, estas habitaciones se utilizan como almacenes. En 1886, la junta decidió que podrían ser el hogar de Merrick para el resto de su vida. Pronto se puso de manifiesto su inteligencia. La enfermera que al principio huyera aterrorizada quedó hondamente impresionada al ver que Merrick, con su mano menos deforme, fabricaba pequeñas figuras de cartón que hacía enviar como regalos a quienes le trataban con amabilidad. Era, dijo Carr Gomm, *“de inteligencia superior; puede leer y escribir, es tranquilo, afable, para no decir nada del refinamiento de su espíritu. Y a través de todas las miserables vicisitudes de su existencia ha conservado consigo un retrato de su madre, para demostrar que era una persona decente y presentable”*.

Pero, ¿quién era la madre de John Merrick? ¿y por qué le habían abandonado a una vida de humillaciones? Merrick subrayaba

constantemente la belleza de su madre, y racionalizaba sobre su propio aspecto explicando que “un elefante la golpeó en un circo” durante su gestación. Jane Merrick era una maestra de escuela baptista, madre amantísima que falleció cuando su infortunado hijo contaba 12 años de edad. Se cree que el padre de Merrick, maquinista ferroviario, la abandonó, lo que obligó a la mujer a internar a su hijo en una casa de misericordia, desde donde el muchacho frecuentaba un hospital en el que seguía tratamiento a causa de una enfermedad ciática secundaria. Treves supuso que fue en el hospital donde aprendiera Merrick a leer y a escribir, y donde habría adquirido habilidades tales como el modelado de figuras. Tras la muerte de Jane Merrick, el padre, quien había contraído matrimonio con su patrona, decidió llevarlo a vivir consigo. Pero su madrastra y hermanastros le trataban sin piedad. A los 13 años le sacaron de la escuela y le pusieron a trabajar en una fábrica. En un acceso de desesperación, escapó y acabó cayendo en manos del feriante. En el mejor de los casos, Merrick esperaba un santuario temporal frente a las miradas curiosas y despreciativas. Cuando se veía obligado a salir, preguntaba -dando por sentada su expulsión- si habría alguna posibilidad de ser enviado a un hospital para invidentes, a un lugar donde sus deformidades no fueran obvias. Frederic Treves tenía un plan más ambicioso. No sólo iba a permanecer Merrick donde estaba, sino que recuperaría su dignidad de persona humana a través de la amabilidad de amigos inteligentes, más interesados en su espíritu que en el horror de su persona. Treves pidió a una joven y bella viuda que saludara a Merrick, siendo su cometido simplemente el de sonreír, desear a Merrick buenos días, y estrechar su mano. El efecto cogió a Treves totalmente desprevenido. Según sus propias palabras, *“cuando soltó la mano de la mujer, hundió su rostro en sus rodillas, y rompió a llorar, hasta que creí que no cesaría nunca... Desde aquel día, comenzó la transformación de Merrick, y fue trocándose paulatinamente de presa en hombre”*.

Su caso atrajo la atención de la prensa, y llegaron al hospital visitantes: Eduardo, Príncipe de Gales (posteriormente Eduardo VII), el actor William Kendal, duquesas y condesas, quienes le traían regalos, alegraban su habitación con ornamentos y cuadros, y -lo mejor



de todo- le proveían de libros. La reina Alejandra -a la sazón Princesa de Gales- estaba particularmente interesada en su caso. Le visitó en el hospital, le enviaba felicitaciones de Navidad autógrafas, y le dio una foto dedicada por ella misma. Lady Dorothy Neville le ofreció una casita de campo en sus propiedades para que veraneara. El duque de Cambridge le obsequió con un reloj de plata. Para que, al menos en teoría, pudiera ser *“como los demás”*, Frederick Treves le regaló un neceser de caballero. Quizás la más solícita fue la brillante actriz sra. Kendal. Cuando su marido le dijo: *“He visto la cosa más horrorosa de mi vida”*, ella puso todo su empeño en la campaña de cuestación a beneficio de Merrick. De su propio peculio sufragó la contratación de un profesor de habilidades manuales que instruyera a Merrick en los secretos de la cestería -artesanía en la que pronto sobresalió- y se encargó de que pudiera satisfacer el ansia de toda su vida: asistir al teatro. Ella declaró: -*“Mi marido y yo hemos considerado siempre un honor poder aliviar su sufrimiento”*.

Inmensamente agradecido, sin perder un ápice de su natural modestia y afabilidad, Merrick respondió intentando adaptarse. Sus

esfuerzos en este sentido le iban a llevar probablemente a su muerte prematura. Debido a sus deformidades y al creciente peso de su cabeza -que a duras penas podía mantener erguida- Merrick se veía forzado a dormir en posición sedente. Su frecuentemente expresado deseo de yacer *“como los demás”* se cree fuera causa de que un día intentara adoptar dicha posición. En abril de 1890 fue encontrado muerto en su lecho. No había indicios de violencia, y se creyó que la muerte le había sobrevenido por asfixia durante el sueño. Treves, desolado, añadió sus palabras a la nota necrológica: *“Como espécimen humano, Merrick era vil y repulsivo; pero su espíritu, si pudiera materializarse en forma viva, tomaría la prestancia de un hombre gallardo y heroico, de facciones resueltas y extremidades cinceladas, cuya mirada destellaría un valor y un coraje invencible” (...).*

(...) John Merrick estaba aquejado de neurofibromatosis múltiple. Su cuadro era particularmente virulento, pues afectaba tanto a su piel como a su esqueleto. Si bien la enfermedad había sido objeto de una monografía de un médico alemán llamado Friederich van Recklinghausen, publicada solo dos años antes, Frederick Treves no tenía más idea de la causa del morbo que el resto de sus colegas contemporáneos. Su incapacidad profesional pudo haberle afectado profundamente: poco después del óbito de Merrick, Treves, todavía relativamente joven, abandonó la práctica de la medicina (...)

(...) La neurofibromatosis -fibromas dérmicos parecidos a la coliflor marrón- puede desarrollarse en cualquier parte del organismo, y puede también formarse internamente, atacando al nervio cerebral acústico u óptico, o a otros tejidos. Otra de sus manifestaciones es la dermoelefantiasis, grandes pliegues epidérmicos pendientes (...)

(...) Si bien no hay evidencias de deformidades similares entre los demás parientes de John Merrick, la neurofibromatosis, de hecho, cuenta a menudo con una base hereditaria, y suele ser transmitida por uno de los progenitores. (...) El caso de Merrick era aún más horroroso. En palabras de sir Frederick Treves, *“a tenor del abigarrado cartel de la calle, imaginaba al Hombre Elefante de talla gigantesca. Empero, era un hombre de corta estatura, inferior a la*



media, y de aspecto todavía más breve por la curvatura de su espalda. La característica más notable de su persona era su descomunal y monstruosa cabeza. De la mejilla se proyectaba una enorme masa ósea como una hogaza, mientras que de su cerviz colgaba una bolsa de piel esponjosa, de aspecto fungoso, cuya superficie era semejante a una coliflor. En la parte superior del cráneo crecían unos pocos cabellos, largos y lacios. La excrescencia ósea que protuberaba de su frente casi ocluía un ojo. El contorno de su cabeza no era inferior al de su cintura. De la mandíbula superior se proyectaba otra masa ósea. Protuberaba desde la boca como un muñón rosáceo, forzando hacia afuera el revés del labio superior, y haciendo de la misma una simple apertura babeante. Esta excrescencia mandibular es la que había sido exagerada en el cartel para remedar una trompa o un colmillo rudimentarios. La nariz era sólo una masa informe de carne, a la que solamente su posición daba derecho a tal hombre. La cara era tan incapaz de expresión como un bloque de madera nudosa y retorcida. Su espalda era horrible, pues de ella pendían, incluso hasta la altura de la mitad del muslo, enormes masas carnosas, como sacos, cubiertas de la misma repugnante piel de coliflor. El brazo derecho era gigantesco e informe. Recordaba la extremidad de un sujeto aquejado de elefantiasis. También estaba poblado de masas colgantes de la



*misma piel de aspecto de coliflor. La mano era de enormes proporciones y torpe, más aleta o remo que mano. No podía discriminarse entre palma y dorso. El pulgar parecía una zanahoria, mientras que el resto de los dedos pudieran haber sido gruesos tubérculos. Como extremidad era prácticamente inútil. El otro brazo era notable por contraste. No sólo era normal, sino además una extremidad finamente conformada cubierta de suave piel, y provista de una bellísima mano que hubiera sido la envidia de cualquier mujer. De su torso colgaba una bolsa de la misma carne repulsiva. Era como la gorjera suspendida del cuello de un lagarto. Las extremidades inferiores participaban de la descripción del brazo deformado. Eran difíciles de dominar, de aspecto gotoso, y groseramente deformes. Para añadir más miseria a su circunstancia, el infortunado sufrió en su infancia de ciática, cuya secuela fue una cojera crónica que impedía sus desplazamientos sin ayuda de un bastón. Debe mencionarse otra desgracia más para subrayar la gravedad del aislamiento de que le hacían objeto sus semejantes. De por sí ya sobremanera repulsivo, emanaba del crecimiento fungal que cubría la casi totalidad de su piel, un hedor nauseabundo, difícil de soportar”.*

Treves erraba al decir que el brazo izquierdo de Merrick era normal. No lo era: era más pequeño, y la mano más débil de lo normal, y es notable que pudiera en realidad trabajar con él con la eficacia con que lo hacía. El hedor que Treves menciona emanante de, la piel de Merrick, dice Ashley Montagu que se derivaba sin duda de las innumerables glándulas sudoríparas y sebáceas diseminadas por los tumores. Con las pocas oportunidades de que Merrick disfrutara para bañarse antes de su residencia en el hospital, la descomposición bacteriana acumulada de las secreciones le habría dado un hedor nauseabundo. Ello debió sin duda contribuir a sus miserias. Pero los baños regulares que podía tomar tras su ingreso en el Hospital de Londres eliminaron el hedor totalmente (...).

(...) Cada año en Nottingham, en un acontecimiento que data del período isabelino, la *Goose Fair* (Feria del Ganso) presenta el *Freak Show* (espectáculo de fenómenos). Veinte peniques dan acceso



a la contemplación de *Tiny Tim* (El Hombre Más Pequeño del Mundo), la Mujer Serpiente (¡Lo Menos Tiene 1000 Años!) y de Samantha la Niña Iguana (¡La de los Mil Ojos!). El público actual de estos espectáculos no espera ver a los mutantes reflejados en una imagen en el exterior, lo que es por otra parte muy conveniente, puesto que Samantha, para citar un ejemplo, resulta ser, cuando se la trata algo más, una joven regordeta y de rostro simpático, siendo su única peculiaridad la de estar en buenas relaciones con una boa, unos pocos camaleones y un par de iguanas.

Como descubrieron los guionistas Christopher De Vare y Eric Bergren al investigar este compendio del reducido carnaval ambulante este Inglaterra, en un espectáculo semejante el objeto no es tan importante como la promesa y la expectación: el espectador no espera en realidad ver algo de verdad aterrador. El público de hace 90 años estaba intrigado y algo medroso cuando pagaba para ver a John Merrick. Pero ante lo incomprensible huían aterrorizados, y exigían que se prohibiera su exhibición. Los guionistas señalan: *“Como científico, Treves se sentía obligado a examinar el cuerpo de Merrick,*



*y por otra parte, como hombre, se veía abocado a examinar su alma. Treves aprendió que la forma tiene tan poca relación con el espíritu como el cartel de feria a la forma. Aprendió que la verdad está siempre oculta, y que solo nuestra disposición al asombro nos permite la sorpresa de su descubrimiento”.*

**EL HOMBRE ELEFANTE**, la obra, es, pues, relato de la dignidad del espíritu: - “Hay que ver más allá de la superficie de las cosas”- dice el productor, Jonathan Sanger. “Merrick era repugnante y deforme, pero solo a la vista. Los fenómenos en esta película son la gente que tiene motivos verdaderamente irreprochables. El motivo de la amistad de Treves con el objeto Merrick podría ser, si se quiere, objeto de escrutinio podría haber sido presa de un deseo de hacerse un nombre mostrando algo que nadie había visto nunca antes. Los motivos de la gente de circo que aparecen en esta película están siempre por encima de toda sospecha.” (...). Desde el principio, el director, el productor, los guionistas eran conscientes de que se rodaba una película con elementos de lo grotesco en su contenido. Debía tratarse con la debida circunspección. El rodaje en blanco y negro fue una opción deliberada para restar fuerza a lo horrible. Las primeras tomas de Merrick fueron realizadas entre sombras, de modo que la atracción de la personalidad del hombre fuera calando en el público



espectador antes de que apareciera su aspecto de forma claramente visible (...).

(...) La colaboración de Mel Brooks en el área de la producción de **EL HOMBRE ELEFANTE** aparece en un momento importante de su carrera cinematográfica, tras su película **Máxima ansiedad** (en la que Jonathan Sanger trabajó como director adjunto), dedicada a Alfred Hitchcock, dirigida, producida y protagonizada por él mismo, que incluye además una canción escrita y cantada por él al estilo de Frank Sinatra. Durante el rodaje de **EL HOMBRE ELEFANTE**, Brooks brillaba por su ausencia en los platós en la mayor parte del mismo, y es incluso ahora algo reacio a que su nombre se vea excesivamente conectado con el proyecto, pues cree que su acrisolada reputación en cuanto a lo cómico pudiera confundir al público en general sobre la película. De todos modos, Brooks pasó largas horas dirigiendo el guion y sugiriendo desarrollos estructurales a los guionistas (...).

(...) Cuando David Lynch fue contratado como director, **Cabeza borradora**, escrita, dirigida y producida por él, era ya la película número uno en los cines de arte y ensayo de EE.UU. En el negocio del cine era conocido como “*el mejor director desconocido del mundo*”. (...) De su formación pictórica, habla su particular interés

por la obra de Francis Bacon y Edward Hopper “a quien quiero de veras. Pero no creo que haya sido influido por las obras de la gente tanto como por los lugares donde he estado. **Cabeza borradora** es un producto de Philadelphia. Me gusta muchísimo el área industrial de la ciudad, estoy enamorado de ella. Las explanadas de maniobra de los ferrocarriles, los restaurantes rápidos y las fábricas me han influido más que los pintores” (...).

John Merrick, “extraña, maravillosa, inocente criatura”, le parecía el héroe adecuado; la película en sí, a su vez, se le antojaba la secuela correcta de **Cabeza borradora**. “Estoy muy interesado en el juego recíproco entre el sonido y el ambiente. Creo que el sonido está ahora llegando a hacer valer su importancia autónoma. No creo, con todo, que lo haya logrado completamente. Una imagen con el sonido adecuado y lo que con ello puede hacerse es todo el secreto del cine. Me parece que el sonido se utilizaba para el diálogo y que durante una época la película era el teatro en conserva. Pero la gente está cavilando más ahora sobre el sonido, y ésta es realmente el área nueva. Todo viene a parar al ambiente. Hay que tener el sonido que corresponda a una película dada. Ciertos efectos de iluminación pueden crear emoción. El sonido puede alterar todavía más el ambiente. Realmente me gusta la idea de utilizar efectos sonoros como música. He estado trabajando con mi amigo Alan Splet, que ganó un Oscar por el sonido de **El corcel negro**. Es un gran ingeniero de sonido, colaborador fantástico. Ambos estamos realmente entusiasmados por el desarrollo del sonido. Y hablando de ambiente, hay que hablar de Freddie Francis y del maravilloso trabajo que hizo en la película. Uno de los grandes méritos de esta película es la iluminación de Freddie. La iluminación en blanco y negro, se quiera o no, es mucho más difícil que la del color. Hay que iluminar lo que ha de verse y dejar a oscuras todo lo demás. No se tiene la ventaja de la mutua discriminación entre colores. En blanco y negro, la escena puede quedar aburrida sin matices de luz, mientras que en color podría pasar perfectamente. Freddie conoce su oficio en blanco y negro muy bien. Resultó ser un amigo muy bueno y valioso aliado, y me ayudó muchísimo (...). Las secuencias oníricas fueron

*particularmente divertidas. Donde encontré el mayor desafío fue en el trabajo con actores tan consumados; fue una gran experiencia. Debo dar mis más expresivas gracias a Mel Brooks y a Jonathan Sanger. Mel apostó un poco contra pronóstico contratándome para ese proyecto, y ha sido fantástico. Y, sí, al final, me siento bien en relación con la película. Digámoslo así: algo se siente bien y entonces uno se da cuenta de ello (...).*

(...) El productor Jonathan Sanger explica que “en las etapas preliminares decidimos con David Lynch que la película de sería en blanco y negro para diluir algunos de los aspectos más horribles de la deformidad que aquejaba a John Merrick, y para dar un aspecto de mayor autenticidad al Londres de las postrimerías del siglo pasado (...). Freddie Francis, de vuelta al mundo del blanco y negro para descubrió una extraña ironía: -“*¡El volver a un medio de expresión a la antigua significaba en realidad presentar uno nuevo al espectador actual! Y nadie sabía nada del blanco y negro. Pronto nos metimos en dificultades. Se hace ya muy poco material en blanco y negro, y en un momento dado no teníamos película utilizable a disposición ¡en todo el mundo! No nos quedó otro recurso que esperar a que la fabricaran. Y los laboratorios que tan buen trabajo hicieron para nosotros, bueno, también se vieron en dificultades porque sus equipos para blanco y negro no habían sido utilizados a pleno rendimiento desde hacía muchos años. Y fue difícil encontrar electricistas que estuvieran acostumbrados a trabajar sobre la fotografía en blanco y negro. Tuvimos muchas vicisitudes (...)*”.

**Texto (extractos):**

Joy Kuhn, **El hombre elefante: el libro de la película**, Diáfora, 1981



(...) Se ha lanzado contra David Lynch con ánimo insultante, el calificativo -para algunos “descalificador”- de sentimental, simplemente porque **EL HOMBRE ELEFANTE** no es una película cínica ni se presta a la delectación morbosa. Es eso, sin duda -más que su reposada sobriedad o su cuidado tratamiento visual-, lo que hace que parezca “antigua”. Entre cabezas que explotan, babas verduzcas, llagas purulentas, sangre que chorrea al “ralentí” en primerísimo plano y otras contorsiones, acaba por ser chocante que un cineasta *underground*-vanguardista, presentado como *enfant terrible*, dedique su atención a un personaje monstruoso y no se recree en sus horribles deformidades ni se empeñe en asquearnos, sino que, por el contrario, aspire a que venzamos nuestra inicial repugnancia -un tanto “apriorística”, y mezclada con curiosidad, como demuestra Lynch al aplazar media hora la visión del “hombre elefante”- y acabemos por sentir afecto y simpatía por el inocente *John Merrick* (John Hurt, cuya interpretación queda reducida por el doblaje a una proeza del maquillador), pariente cercano del patético y torpemente afable monstruo creado por el *doctor Frankenstein*, que encarnó Boris Karloff en el film de James Whale de 1931, personaje que siempre pidió una película que relatase su breve y desdichada existencia con un protagonismo que se le arrebatava en favor del frío, megalómano y -en el fondo- timorato “autor del monstruo”.

Lynch reivindica la tradición dickensiana, que dio obras tan espléndidas como **Cadenas rotas** (1946), de David Lean, e inspiró decisivamente a Griffith, Tod Browning (el de **Freaks**) y los directores de Lon Chaney; su postura se aproxima más a la de Truffaut en **El pequeño salvaje** que a la de Penn en **El milagro de Anna Sullivan**, o Herzog en **El enigma de Gaspar Hauser**, no digamos a la de Friedkin en **El exorcista**, o la truculencia chafarrinosa de sus imitadores italianos, pese a la prodigiosa iluminación de película de terror conseguida por Freddie Francis -recobrado para un oficio que, como Jack Cardiff o Guy Green, no debió abandonar para convertirse en director- y a la espléndida reconstrucción de un Londres neblinoso y victoriano, rasgos que, con la notable composición de una pintoresca galería de comparsas, dan a **EL HOMBRE ELEFANTE** un encanto y un misterio considerables, merecedores de una estima que, pese a las nominaciones al Oscar, no es verosímil que reciba, ya que se aparta en todo de lo que es hoy la norma en el cine comercial y tampoco ofrece, a modo de compensación, los dudosos placeres de la osadía “trasgresora” o “moderna” con que los pretendidos disidentes tratan de disimular su falta de imaginación y de recursos artísticos y personales.

La clave de la película de Lynch está en que no se ha dejado contaminar por la actitud mercantilmente sensacionalista de los exhibidores de monstruos en las barracas de feria, los Jacopetti de la época; sabe que cierta curiosidad malsana hace tolerable, e incluso regocijante, la contemplación, durante unos minutos y en compañía, de las mayores aberraciones de la genética o la patología, y por eso juega con la impaciencia y la aprensión del espectador –identificado narrativamente con el *doctor Treves* (Anthony Hopkins)-, para luego, gradualmente, acostumbrarnos a la presencia, durante casi hora y media, del infortunado “hombre elefante”, propósito que consigue filmándolo con naturalidad, como si se tratase de una persona normal, sin buscarle siquiera “el lado bueno” (o menos malo), como sucede con tantos actores.

Para los que busquen sensaciones fuertes y pasajeras, la película de Lynch tiene que resultar muy decepcionante; puede que



incluso molesta y un poco “azorante”, ya que les obligará a asumir una cierta “familiaridad” con el monstruo del que quisieran burlarse, y les hará compartir los problemas y las aspiraciones, modestas e ingenuas, de *Merrick*. Los que acudan a **EL HOMBRE ELEFANTE** con escrúpulos, en cambio, nada tienen que temer, pues Lynch se revela un cineasta sensible, elegante y simpático, al que habrá que seguir los pasos, tanto retrospectivamente (**Cabeza borradora**) como los -imprevisibles- que pueda dar de ahora en adelante. Su pulso es firme y seguro; su criterio no vacila ni decae; no se amedrenta ante las dificultades, pero tampoco se complace en ellas, no busca sorprendernos ni pide para su querido “hombre elefante” nuestra compasión: le basta con nuestro respeto (...).

**Texto (extractos):**

*Miguel Marías*, “El hombre elefante”, en *Crítica Estrenos*, Casablanca, mayo 1981.

*“(...) Vi la luz por primera vez el 5 de agosto de 1860. Nací en Lee Street, Leicester, Inglaterra. La deformidad que ahora exhibo tiene su origen en el pavor que un elefante causó a mi madre. Ella iba por la calle y se cruzó con un desfile de animales. La gente se apretujó horriblemente para poder verlos y, por desgracia, mi madre fue empujada bajo la pata de un elefante, lo que la asustó muchísimo; esto ocurrió cuando ella estaba embarazada de mí y eso fue lo que causó mi deformidad. Mi cabeza mide ochenta y ocho centímetros de circunferencia y tengo una amplía masa carnosa en la parte de atrás tan grande como un tazón. La otra parte parece, como si dijéramos, valles y montañas, todos amontonados, mientras que mi cara tiene un aspecto tal que nadie quisiera describirla. Mi mano derecha posee casi el tamaño y la forma de una pata de elefante. El otro brazo y mano no son mayores que los de un niño de diez años, aunque están algo deformados. Mis pies y piernas están cubiertos de una piel gruesa y llena de protuberancias, igual que mi cuerpo. Parece la piel de un elefante y casi es del mismo color. La deformidad no se notaba cuando nací, pero se desarrolló a la edad de cinco años (...).”*

**John Merrick**



(...) El texto reproducido anteriormente, lleno de sugerencias que alimentasen la imaginación popular, figuraba en unos pequeños programas que previamente se repartían al público congregado a la entrada de la barraca donde Merrick se exhibía como fenómeno (...). Son escasos los puntos de conexión entre la película de Lynch y las obras científicas del propio dr. Treves, publicadas en 1923 bajo el título “The Elephant man and other reminiscences” o de Ashley Montagu “The Elephant man. A study of human dignity”. Todo este material, al cual tuvo acceso el cineasta, simplemente sirvió de punto de partida para él y sus guionistas, para urdir una historia que, sin traicionar ciertos hechos establecidos, fuera coherente con los intereses creativos del autor. Lynch deseaba firmemente hacer un film que “*no se quedase tan solo en la narración de las desgracias de Merrick*”. Todavía hoy, hay quien otorga a **EL HOMBRE ELEFANTE** la catalogación, excesivamente simple, de *biopic*. Semejante opinión, a la luz de sus innegables logros, tanto en sus ejes dramáticos como en su formulación estilística, se convierte en irrelevante. **EL HOMBRE ELEFANTE** supone la irrupción del cine de Lynch a una producción normalizada. No obstante, y trascendiendo la anécdota del dato, el resultado más importante de este hecho es el creciente interés que cobra su trabajo paralelamente a su integración en unas estructuras de



producción industriales. Obedeciendo a un auténtico *work in progress*, conseguirá, en ésta y ulteriores obras, un mayor y más perfecto ensamblaje interno del conjunto del relato equilibrando su capacidad de abstracción y el contenido narrativo<sup>8</sup>.

Lynch se esfuerza en mejorar, en ampliar, dándoles mayor relieve, sus más conocidos estilemas:

- La excelente fotografía en blanco y negro de Freddie Francis sigue las mismas pautas expresivas de su predecesora, aquí perfeccionadas por un claroscuro íntimamente unido a la armonía, el espacio, y el ritmo interno del plano.

- **EL HOMBRE ELEFANTE** comporta la primera toma de contacto del cine de Lynch y el formato scope. La pantalla ancha le permite unas composiciones más exhaustivas, buscando generar sensaciones y sentimientos añadidos a los obviamente diegéticos<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> No creo desvelar ningún secreto, ni sostener una arriesgada teoría, si afirmo que los productores con los que ha trabajado Lynch por el momento, Mel Brooks y Dino De Laurentiis, son inductores, en cierto modo, de este hecho. Herederos, en parte, del espíritu de los viejos *producers* de Hollywood, que con sus detestables injerencias y aborrecibles manipulaciones eran, sobre todo, hombres de cine, permitiendo a sus realizadores un determinado margen de transgresión, perversión y subversión de las normas. Lynch, sin su colaboración, de haber continuado su carrera, hubiese hecho unos films muy diferentes debido a la profunda despersonalización de los actuales sistemas de producción del cine norteamericano.

<sup>9</sup> El scope se emplea hoy, generalmente, para películas donde la abundancia de medios y una noción hipertrofiada del “gran” espectáculo cinematográfico predominan por encima de otras consideraciones (...) para conseguir un impacto visual fácil y efectista o dar un falso relieve espectacular a películas miserabilistas. (...) Sin olvidar, por desgracia, el progresivo abandono del formato por imperativos de vídeo doméstico.



Utilizando preceptos de la pintura no-figurativa, el espectador experimenta un cambio de actitud ante la contemplación de una parte, de un fragmento de la superficie u objeto fotografiado, excluyéndose a la vista del público potenciando el vacío del decorado mediante suaves panorámicas. Concede gran importancia a la profundidad de campo, al plano general, y el primer plano, fundamentales para la relación entre personajes y de éstos con el decorado. La armonía en la composición del encuadre denota normalidad, cotidianidad; la violentación de la armonía, no por medio de artificiosas angulaciones de cámara, sino por composiciones basadas en el desequilibrio del ritmo y proporciones de los encuadres, es significativa de lo fantástico, lo desconocido. Contrapone lo vertical - urbano, siniestro- a lo horizontal -rural, benévolo-, realizados por el uso de picados y contrapicados, y la profundidad de campo, respectivamente.

- Desprovisto del tajante extremismo de **Cabeza borradora**, el sonido nos remite con sus logros a la misma sensación de desasosiego, aunque de un modo más sutil. Buenos ejemplos de ello son la dicción de *Merrick* y su respiración bronquítica, los ruidos de maquinaria, el lejano barritar de los elefantes, o el llanto de un niño. Sin embargo, el relevante papel obtenido por la música no cede a facilidades. Lynch no llena el film, de un extremo a otro, irreflexiva-



-mente, de música, subrayando machaconamente la acción. La música dota al mismo de atmósfera, de emoción, sabiamente dosificada en perfecta cohesión con los sonidos, los diálogos, y los silencios. La refinada partitura de John Morris, delicadamente sinfónica, y completamente audible desprovista de las imágenes por su inusual belleza no descuida la búsqueda de la precisa emotividad que requieren determinados instantes.

Nada es gratuito en la minuciosa puesta en escena del responsable de **Dune**. El esteticismo huero o suntuoso no es compatible con el rigor exigido por una experiencia creadora verdaderamente vivida. Urge aquí destacar su encomiable reconstrucción del Londres victoriano, exacta correspondencia de las impresiones recogidas por el realizador durante sus investigaciones sobre la ciudad en el período histórico de la acción. Lynch salpica toda la película de referencias siniestras a las funestas consecuencias y efectos de la Revolución Industrial que, en algunos momentos, hacen



pensar en Dickens: hombres destrozados por aparatosos accidentes de trabajo, perros callejeros con las piernas rotas, sucias callejuelas mal iluminadas por farolas de gas, donde se agolpan masas humanas que esconden su miseria y desesperación tras miradas llenas de angustiosa tristeza y resignación. Ilustrando así el conocido exergo de Goya “*los sueños de la razón producen monstruos*”, a nivel simbólico, nos presenta la escisión entre el Hombre y la Naturaleza, mediante una curiosa dialéctica. La monstruosidad interior, perversa -*Bytes*, el portero de noche-, se asocia a lo urbano, lo industrial, mientras que la monstruosidad exterior, física -*Merrick*, sus compañeros del circo belga-, está unida a la Naturaleza. Estos últimos anhelan retornar a ella, morada de la plenitud espiritual deseada, lejos de una sociedad fagocitada por su propia aberración tecnológica, mazmorra y tumba a la vez.

**EL HOMBRE ELEFANTE** es, antes que nada, y debido a lo cual se enmarca dentro del *fantastique*, una ajustada reflexión acerca



de la monstruosidad; escenifica el drama de la crueldad y el sufrimiento. *John Merrick*, víctima inocente de una monstruosidad innmerecida y aberrante, se verá acosado, hasta el fin de sus días, por la mezquina ambición de sus semejantes. Lejos de ser constitutiva de horror visceral, Lynch traza el dibujo de su personaje monstruoso bajo una profunda mirada introspectiva: *Merrick* es cordial y bondadoso, su personalidad intensamente humana contrasta lastimosamente con su exagerada deformidad. El director rinde, de este modo, tributo a los vínculos de alternancia, referentes a la disociación entre la correlación monstruosidad física igual a monstruosidad moral, propuestos por el impar Tod Browning.

Explotado sin escrúpulos por *Bytes*, exhibiéndolo en pestilentes barracas de feria, la deformidad de *Merrick* satisfará la insana sed de deleitación visual del populacho. En él tomarán cuerpo sus terrores generados por las creencias cristianas sobre la fealdad como castigo divino fruto del pecado original; excitará su morbosidad sexual al presentarse resultado del “ataque” de un elefante a su madre -las imágenes del inicio parecen invitarnos a pensarlo-. Luego, *Treves*



lo manipulará para destacarse de sus colegas, para solaz de su soterrado arribismo. Lo convertirá en pasto de la curiosidad científica de los miembros de la clase médica, viendo en su persona solo un fenómeno que alimenta su sed de conocimiento. Ambos patentizan el pesimista escepticismo de Lynch sobre la naturaleza humana, descubriendo su uniformidad, su gran similitud de ambiciones y conductas. *Bytes* y *Treves* se diferencian solamente en sus formas, no en sus contenidos.

Delicadamente conmovedora, sobriamente emotiva, carente, afortunadamente, de una excesiva carga lacrimógena que entorpezca su desarrollo narrativo y distancie al espectador, El hombre elefante se halla provista de una infrecuente sensibilidad. La magia del film, o mejor dicho, su fuerza, se puede sentir y hasta tocar. Esta no reside en su portentosa construcción plástica, sino en la limpieza de sus sentimientos, de los acariciadores detalles que los provocan y propagan, en el valor de los gestos y miradas, en la pasión de los movimientos de cámara. Resultan difíciles de olvidar los cuantiosos momentos que todo ello se interrelaciona: la secuencia onírica que abre el film, una pesadilla sobre elefantes y la extraña agresión a la madre de *Merrick*, hecha de néveas brumas y llantos de bebé; el sueño de *Merrick* mostrándonos su miedo a causar miedo, plasmado en un espejo que flota en el espacio; la primera visita de *Treves* en el antro donde ve directamente a *Merrick*, desarrollada magistralmente y



clausurada con un emocionante y terrible travelling acercándose a su rostro, absorto e incrédulo ante lo que mira... La visita de *Merrick* al hogar del *dr. Treves* para tomar el té junto a su esposa, cuya dolorosa explosión de angustia se sustenta en el pequeño retrato de su madre, y su mirada triste contrapunteada por entrecortadas palabras de agradecimiento; la persecución de la que es objeto en la Estación Victoria por una muchedumbre enfurecida, culminada por su desgarrador grito “*Yo no soy un animal...soy un hombre*”... Y, finalmente, la muerte del propio protagonista. Una autoinmolación que le conduce a la definitiva liberación de su breve ensueño de vida, conseguida por un deseo tan sencillo y envidiable como irrealizable: querer dormir como el niño del grabado que pende de una las paredes de su habitación. Es inasible la poderosa fuerza concentrada en el travelling sobre los objetos que han formado parte de su aspiración imposible, acompañado por el bellissimo adagio de Samuel Barber y la ritualidad de los movimientos de *Merrick*. Un fragmento de cine puro que entroniza al desdichado monstruo en los terrenos de la leyenda (...).

**Texto (extractos):**

*Antonio José Navarro*, “El hombre elefante o un cierto clasicismo”, dossier “David Lynch: la irresistible atracción del abismo”, Dirigido, diciembre 1990.

(...) Se podría deducir que David Lynch renunció a sus planteamientos estéticos y viscerales para su segunda película, que se plegó a un proyecto ajeno que asumió como pudo, que prefirió encontrar una continuidad a su carrera (aunque pasaron cuatro años entre el primer y el segundo largometraje) que seguir esperando la oportunidad de sacar adelante otro proyecto propio, sin injerencias externas. Es más, hoy día se ve **EL HOMBRE ELEFANTE** como una de sus dos películas “normales”, junto a **Una historia verdadera** (1999) y por lo tanto, se suele deducir, poco propias de Lynch, que solo sería él como autor cuando su obra es anormal, críptica, laberíntica, chocante. Hay quien no acepta a Lynch pero adora esas dos películas, y quien las deja a un lado, no por fallidas, sino como



supuestamente pertenecientes a otro universo que no sería el genuinamente lynchiano. Sin embargo, no recuerdo que en su momento tuviéramos una percepción tan contrastada del paso de **Cabeza borradora** a **EL HOMBRE ELEFANTE**, y vimos aquella como un ensayo doméstico de lo que adquiriría carta de naturaleza por otros medios, en otro lenguaje, en la segunda. El blanco y negro, el personaje marginal y de físico desbordado, los sonidos inquietantes e indefinibles, la incursión en un mundo extraño que se revelaría de otra forma en **Terciopelo azul**, la deriva onírica aunque sea ocasional, trazaban un puente lógico del director primerizo y rompedor al cineasta que asalta la gran industria para insuflar sus propias ideas, por otra parte con puntos de apoyo en anteriores *outsiders*, del Tod Browning de **La parada de los monstruos** (*Freaks*, 1932) al Herk Harvey de **El carnaval de las almas** (*Carnival of Souls*, 1962).

Quizás desde la perspectiva actual se vea diferente, pero en su momento **EL HOMBRE ELEFANTE** ya definió muchos de los rasgos básicos del estilo de David Lynch, ya apareció como una propuesta insólita en el cine *mainstream*. Al fin y al cabo, ese ha sido siempre el principio lynchiano, introducir un elemento de extrañeza en lo aparentemente apacible y armonioso. **EL HOMBRE ELEFANTE** salió



adelante gracias a la apuesta de alguien en principio tan poco apropiado como el director de comedias (también muy *sui generis*, por otra parte) Mel Brooks, que decidió producir el film con David Lynch como director. Aunque quien tuvo la visión y puso el empeño fue Stuart Cornfeld, que había visto y estaba casi obsesionado con **Cabeza borradora** y quería ayudar a Lynch en su siguiente proyecto, ese “Ronnie Rocket” que nunca llegó a despegar. Cornfeld no solo recomendó a Mel Brooks que contara con Lynch como director del proyecto que el productor tenía entre manos, sino que se le puede otorgar un papel importante como catalizador de cierto cine de lo monstruoso en esos años, como advierte Quim Casas sobre el productor ejecutivo de **EL HOMBRE ELEFANTE** y productor también de **La mosca** (David Cronenberg, 1986), además de **Kafka, la verdad oculta** (Steven Soderbergh, 1991): *“A tenor de otros films de su filmografía, me parece lícito pensar que en la gestación de los films de Lynch y Cronenberg desempeñó un papel primordial, ya que **Mimic** (1997), la singular serie B de Guillermo del Toro que narra la metamorfosis de unos insectos en monstruos mutantes, que*



*habitan en las cloacas y túneles del metro, tiene también a Cornfeld como productor ejecutivo”.*

No hay en **EL HOMBRE ELEFANTE** metamorfosis sino una aproximación, progresiva y delicada, prudente y dignificante, a lo monstruoso. O, más bien, al ser humano que se esconde, aterrorizado por el maltrato a que es sometido, tras la deformidad. El caso real de Joseph Carey Merrick (aunque habitualmente llamado John), que vivió (durante poco más de 27 años) en el Londres victoriano de finales del siglo XIX, afectado por una enfermedad que no se concretó hasta muchos años después de su muerte como “síndrome de Proteus”, fue tomado por Lynch con gran fidelidad, empezando por la reproducción a través de un complejo proceso de maquillaje de las deformidades que afectaban a todo el cuerpo (en un irreconocible John Hurt), y especialmente en la cadera, en el brazo derecho y la cabeza de Merrick, que le provocaban problemas para andar, de respiración y de habla, además de verse abocado a la utilización como monstruo de feria en



exhibición. Lynch trabajó con Chris de Vore y Eric Bergren el guion que habían escrito y que le interesó a Brooks, y el estudio real que escribió el *doctor Frederick Treves* sirvió para encontrar el tono principal de la película.

La mezcla de fascinación, intriga y compasión de *Treves* (Anthony Hopkins) por un caso que en principio le interesa por la deformidad física que estaba estudiando en esa época, y luego le conmueve por la dignidad humana que se encuentra aplastada dentro de ese cuerpo, es el hilo conductor de un drama contenido que se va arrojando con muchas otras texturas. La “adopción” de *Merrick* por parte de un *Treves* que tiene que arrebatárselo al cruel feriante *Bytes* (Freddie Jones), que lo exhibe para horror de las gentes nada compasivas de la época, recuerda al de **El pequeño salvaje** (François Truffaut, 1970): también *Treves* se empeña en sacar a la luz la inteligencia, los sentimientos, y la capacidad de hablar y convivir de un ser reducido a un primitivismo traumático por sus circunstancias. *Treves* llevó a *Merrick* al Royal London Hospital y además de estudiar su caso, lo acogió y cuidó en las dependencias del centro enfrentándose al consejo, que no estaba dispuesto a mantener a un hombre que no tenía cura, y descubrió en *Merrick* a un hombre educado y sensible, que llega a establecer una relación de admiración



mutua con una actriz de teatro, *Magde Kendal* (Anne Bancroft) en una de las más hermosas secuencias de la película.

Lynch sí acude al carácter mítico de la denominación popular de *Merrick*, mezcla de leyenda burla y temor: “elefantiasis” es el nombre de una de las enfermedades que se creyó que padecía *Merrick*, y él mismo contaba que su problema se debía a que su madre, cuando estaba embarazada de él, fue golpeada por un elefante durante una exhibición callejera. Lynch inicia el film con unas imágenes oníricas, en forma de pesadilla recurrente, que sugiere ese instante de horror, mientras *Merrick* observa detenida e incansablemente el pequeño retrato de su madre, lo único que le queda de ella, su único vínculo con la sensibilidad y el afecto. En mitad de la película de tono realista, Lynch vuelve a recurrir sutilmente a lo onírico cuando la cámara baja a los sótanos y recorre las tuberías del hospital (casi un preludio del viaje al subsuelo de **Terciopelo azul**, conectando con los obreros que manejan la maquinaria, evocando la era industrial y su implacable efecto en los trabajadores por un sistema laboral sin piedad, conectando con la primera aparición de Treves, cuando atiende al obrero que ha sufrido un accidente. “*Esas máquinas son repugnantes, no se las puede hacer razonar*”, dice Treves; y precisamente en razonar y acabar con las supersticiones y desprecios en una sociedad

victoriana cerrada y despiadada se empeña el doctor. Sin entrar en el terror de lo fantástico ni del horror, pero aludiendo a las penumbras de lo gótico y apoyándose en la extraordinaria fotografía en blanco y negro de un Freddie Francis que con **EL HOMBRE ELEFANTE** volvió a ser considerado años después de haber trabajado a destajo en la Hammer y la Amicus, Lynch describe la transformación del monstruo en humano, mientras los humanos que habitan la normalidad muestran su perversión: el vigilante nocturno del hospital recluta en los bares que frecuenta a gentes morbosas dispuestas a pagar una moneda por dejarse horrorizar por el monstruo al que luego vejan. Ni en el pequeño hogar que parece haber encontrado en el hospital está *Merrick* a salvo. Y *Treves* se plantea el dilema moral de su propia acción: ¿está salvando a *Merrick* o se está aprovechando también de algún modo de él?

Lynch se enfrentó a otro cambio de registro en **EL HOMBRE ELEFANTE**: el hombre de Montana tuvo que ir a rodar a Londres, con algunas de las más ilustres figuras del cine británico de distintas generaciones: John Hurt, Anthony Hopkins, John Gielguld (que interpreta al presidente del consejo del hospital) y también la aguerrida Wendy Hiller, la encargada. Extrajo actuaciones perfectamente ajustadas de todos ellos. No hay academicismo ni encorsetamiento en un drama tremendamente conmovedor pero que no recurre a convencionalismos sentimentaloides: la forma en que se cierra cada secuencia, con recogimiento, sin apurar ni alargar el efecto dramático de los acontecimientos, denota una especie de respeto bien entendido, hacia el personaje central y hacia los sentimientos del espectador, que aplica Lynch sin renunciar a los focos de su interés en el relato. **EL HOMBRE ELEFANTE** se convirtió en uno de los acontecimientos cinematográficos de ese año, tuvo ocho nominaciones, pero no ganó ningún Oscar. Fue vencida por **Gente corriente** (Robert Redford, 1980). Metáfora, quizás, de que Lynch se había asomado a las apariencias de lo normalizado, pero ya era extraordinario (...).

**Texto (extractos):**

*Ricardo Aldarondo*, “El hombre elefante: atracción de lo extraordinario”, dossier “David Lynch, mundos extraños”, Dirigido, febrero 2016.











**Viernes 16**

**21 h**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

**DUNE • 1984 • EE.UU. • 136'**



**Título orig.-** Dune. **Director.-** David Lynch.

**Argumento.-** La novela homónima (1965) de Frank Herbert.

**Guion.-** David Lynch. **Fotografía.-** Freddie Francis (2.35:1 – Technicolor).

**Montaje.-** Anthony Gibbs. **Música.-** Toto (David Paich, Jeff Porcaro & Steve Lukather) & Brian Eno (“Prophecy theme”, compuesta por Brian & Roger Eno y Daniel Lanois e interpretada por Brian Eno).

**Productor.-** Raffaella De Laurentiis.

**Producción.-** Dino De Laurentiis Company para Universal.

**Intérpretes.-** Kyle MacLachlan (*Paul Atreides*), Francesca Annis (*lady Jessica*), Brad Dourif (*Piter De Vries*), José Ferrer (*Emperador Shaddam IV*), Linda Hunt (*Shadout Mapes*), Freddie Jones (*Thufir Hawat*), Virginia Madsen (*princesa Irulan*), Silvana Mangano (*Reverenda Madre Ramallo*), Jack Nance (*Nafud*), Sían Phillips

(*Reverenda Madre Helen Mohiam*), Jürgen Prochnow (*Leto Atreides*), Patrick Stewart (*Gurney Halleck*), Sting (*Feyd Rautha*), Dean Stockwell, (*dr. Yueh*), Max von Sydow (*dr. Kynes*), Sean Young (*Chani*), Richard Jordan (*Duncan Idaho*), Everett McGill (*Stilgar*), Kenneth McMillan (*Baron Vladimir Harkonnen*), Paul L. Smith (*Rabban*). **Estreno.-** (EE.UU.) diciembre 1984 / (Francia) febrero 1985 / España (marzo 1985).

**versión original en inglés con subtítulos en español**

*1 candidatura a los Óscars: Sonido (Bill Varney, Steve Maslow, Kevin O'Connell & Nelson Stoll)*

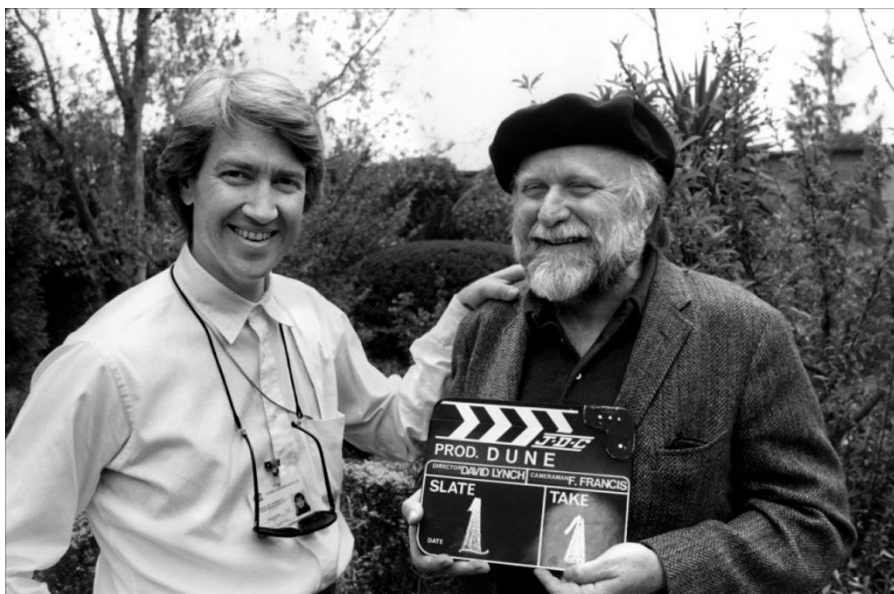
*Película nº 3 de la filmografía de David Lynch (de 12 películas)*

Música de sala:

**Dune** (1984)

Banda sonora original de **Toto & Brian Eno**





*(...) Es cierto que en **DUNE** los adultos pueden liarse un poco con tanta palabra, pero he observado que a los niños pequeños, que no pretenden entenderlo todo, recordarlo todo, la película les funciona un poco como **Cabeza borradora**, es decir, como un film de sensaciones. (...) Me enfrenté al libro de Herbert y traté de comprenderlo, de hallar su esencia, para luego trasladarla, a través de un proceso que implicaba muchos cambios, a la pantalla. El mismo proceso, solo que mucho más largo. El guion de **DUNE** lo escribí yo mismo. Necesité siete versiones diferentes del guion para encontrar el camino, para darle el tono adecuado, para hacerlo comprensible... y para que todo me cupiese en dos horas de película. El libro es muy gordo pero, finalmente, fue muy sencillo: si se es capaz de entender lo que es Dune, se sabe lo que se puede eliminar y lo que hay que conservar para que lo que quede siga siendo Dune. Hay que tener cuidado con no quitar demasiadas cosas y que lo que quede no resulte demasiado comprimido. (...) El argumento es complicado, pero no tanto como parece. Si dejas que todo fluya en torno tuya, es mucho mejor. Hemos descubierto que los niños pequeños, de 10 ó 12 años, lo*



*que hacen es sentarse en su butaca y ver y oír lo mismo que un adulto, pero sin tratar de aprehenderlo todo. Enseguida empiezan a recibir sensaciones en vez de ideas: lo viven como una experiencia. Y cuando salen se muestran satisfechos de este ‘viaje’. (...)*

*(...) La razón por la que los papeles de Sting y Linda Hunt ‘parecen’ tan cortos es porque ahora ambos se han convertido en estrellas. Cuando contratamos a Linda era completamente desconocida, después hizo **El año que vivimos peligrosamente** y todo el mundo se enamoró de ella. Al verla en **DUNE** ahora, piensan que originalmente su papel duraba cuatro horas... Lo mismo pasa con Sting. Cuando le contratamos, hace tres años y medio, era conocido pero ni mucho menos como ahora, gracias al éxito de su grupo, Police. Por otra parte, yo le contraté no por su imagen pop sino porque le había visto actuar en una película llamada **Brimstone & Treacle** y me pareció que tenía una presencia fantástica (...).*

*(...) Me divertí mucho con la corte de los malvados Harkonnen. Hay cuatro mundos diferentes en **DUNE** y el de los Harkonnen es el que se aparta más de la descripción que daba el libro. Era el que más cercano me resultaba y era también el que debía ser, necesariamente, distinto de los demás (...). No hicimos a propósito que los Gusanos de Arena parecieran ballenas sumergiéndose en el desierto...pero un*



*gusano que entra y sale de la arena es muy parecido a una ballena que entra y sale del agua...Es como Moby Dick, pero no hay otra forma de hacerlo. Hay un plano del protagonista aferrado al gusano, visto desde el lomo de éste, que es igual que el plano de Gregory Peck en **Moby Dick**, pero la razón es que hay cosas que solo se pueden filmar de una forma (...).*

*(...) Sabía que no tenía derecho a disponer del montaje final. Siempre existe el temor de que venga alguien y empiece a quitar cosas que has filmado. Pero nadie me ha obligado a hacer ni una sola cosa que yo no quisiera hacer. Los productores sentían tanto aprecio por este proyecto como yo. A veces venían a darme sugerencias y yo decidía si me parecían acertadas o no. Y a lo largo de todo el largo proceso, la película tiende hacia una determinada forma; el material determina el camino a seguir (...).*

**David Lynch, 1985**

*(...) Cuando hice **DUNE** no pude decidir el montaje final. Me provocó una tristeza enorme, porque me sentía como si me hubiera vendido, y encima la película fracasó en taquilla. Si haces aquello en lo que crees y fracasas es una cosa: puedes seguir soportándote. Pero si no, es como morir dos veces. Resulta dolorosísimo. Es completamente absurdo que los cineastas no puedan hacer las películas como quieran. Pero en esta industria resulta bastante habitual. Yo vengo del mundo de la pintura. Y un pintor no tiene esas preocupaciones. Un pintor pinta un cuadro. Nadie viene y le dice: ‘cambia eso a azul’. Es de risa pensar que una película significará algo si todo el mundo mete baza. Si te conceden el derecho de filmar la película, te deben el derecho a rodarla tal y como te parece que debería hacerse. El cineasta debería decidir sobre todos los elementos de la película, sobre cada palabra, cada sonido, cada cosa que se sume a esa carretera que recorre el tiempo. De modo que para mí, **DUNE** significó un gran fracaso. Supe que tendría problemas en cuanto renuncié a decidir el montaje final. Confiaba en que la cosa funcionara, pero no fue así. El resultado final no es el que yo quería y lo lamento (...)*

Texto (extractos):

David Lynch, **Catching the big fish**, Bodkind, 2006  
(**Atrapa el pez dorado**, Reservoir Books, 2022)

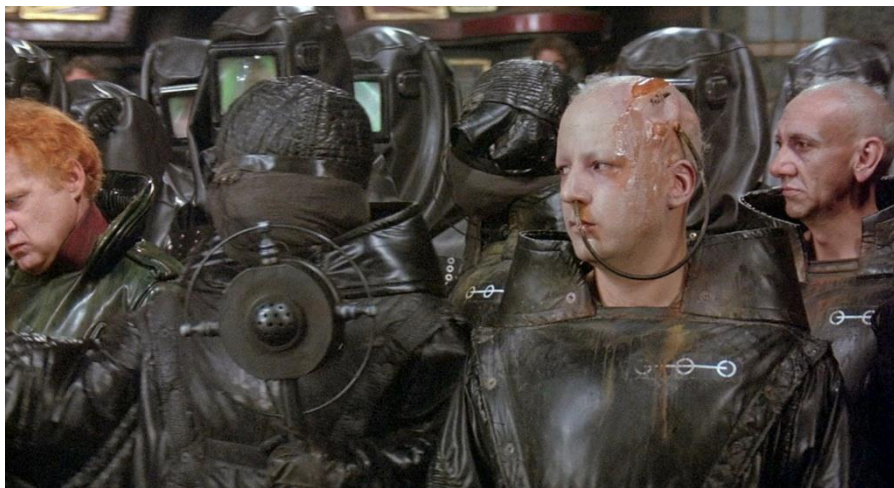




(...) Lo primero que puede sorprender en una película de las características de **DUNE** es que por encima del trabajo de adaptación de la voluminosa obra de Frank Herbert y el esfuerzo de producción llevado a cabo por las huestes de Dino de Laurentiis<sup>10</sup>, se nota con inusitada fuerza el deseo de David Lynch por distanciarse de los esquemas tradicionales del género que maneja. Por ello, el espectador que se acerque a **DUNE** esperando una especie de **La guerra de las galaxias** con más misticismo filosófico, quedara notablemente desconcertado; ésta puede ser una de las causas de la poca aceptación que ha tenido la película en su estreno norteamericano, y coloca en su justo sitio la función de un autor personal como Lynch dentro del engranaje de superproducción que suponen films de estas características, donde el director, sea bueno o malo, casi siempre queda anulado por el trabajo de producción.

---

<sup>10</sup> Huestes que aglutinan a toda la familia de De Laurentiis, al propio Lynch, al excelente operador Freddie Francis, al músico Brian Eno que compuso para el film más temas del que finalmente se escucha, y especialmente a la plana mayor de los efectos especiales, con Carlo Rambaldi y Albert Whitlock a la cabeza.



En una elección sumamente inteligente y coherente de lo que debe ser la relación entre cine y literatura, Lynch se ha acercado a la esencia de la novela de Herbert por lógica omisión. De la misma forma que Vidor sintetizó admirablemente en tres horas **Guerra y paz**, o que Welles realizó un preciso discurso shakespeariano tomando elementos de tres obras diferentes para **Campanadas a medianoche**, Lynch ha intentado, con buenos resultados, captar lo primordial del texto de partida, respetándolo al máximo para, al mismo tiempo, proceder a su propia interpretación. Tras unas obligadas secuencias puramente informativas, sin duda las más prescindibles del film desde un punto de vista estrictamente cinematográfico y destinadas a situar un poco al espectador dentro de la mecánica narrativa que se va a suceder, Lynch compone dos bloques radicalmente diferenciados: por un lado las secuencias que sin duda gustarán a De Laurentiis, las que se desarrollan en el majestuoso palacio del *Emperador Shadram IV*, las que tienen como protagonista al depravado, homosexual, obeso y desagradable *Barón Vladimir Harkonnen* -interpretado de forma demasiado estridente por Kenneth McMillan-, o las que visualizan la presencia de los enormes gusanos del desierto; por otro, todas las secuencias que giran en torno a los *Fremen*, una raza combativa que vive en el desierto y que basa toda su

cultura e ideología en la ausencia del agua y en el estímulo final que puede proporcionar la llamada “Agua de la Vida”; por último, y sabiendo perfectamente que tiene que realizar un producto vendible y espectacular, Lynch se aparta de estos dos bloques y compone una deficiente y acomodada secuencia de lucha final -al son de una música tan enfática como desagradable, una de las concesiones de Lynch a la industria-, en la que los *Fremen* comandados por *Paul Atreides* atacan, a lomos de los gusanos, la corte de *Shadram IV*.

**DUNE** fluctúa constantemente entre estas dos tendencias citadas. Las secuencias de los *Harkonnen* tienen un regusto paródico, una concepción visual desagradable y chirriante que conecta rápidamente con algunas formas visuales de **Cabeza borradora**, primer y mejor film de Lynch; con todo, la mayoría de estas secuencias están filmadas de forma demasiado convencional, como si el cineasta no quisiera defraudar a sus productores. Por su parte, las escenas que corresponden a la relación de *Paul* con los *Fremen* y su formación como ser superior en todos los sentidos, están compuestas magistralmente, con notable precisión y ausencia de efectismos; así, las impresionantes y bellísimas imágenes distorsionadas de la luna, el nacimiento rojizo de una niña -la hermana de *Paul*-, la gota de agua cayendo sobre un azulado remanso, que se suceden durante los ensueños de *Paul*, remiten libremente a las deformaciones visuales del principio de **El hombre elefante**.

Con ello no quiero decir que **DUNE** sea solamente un buen film cuando conecta directamente con las anteriores películas de Lynch. Por el contrario, estamos ante un producto perfectamente autónomo, que el director ha elegido libremente sabiendo que no tendría el poder de decisión final que tuvo en sus anteriores obras, y que, creo, se ha planteado como un riesgo. Desde este punto de vista, **DUNE** me parece un film a reivindicar; es el resultado de dos posturas bien diferentes -nada tiene que ver el cine producido por Dino de Laurentiis con el realizado por Lynch-, cristalizadas en un todo espléndidamente armónico, con algunas deficiencias que no ensucian para nada un resultado global brillante y bello. Hay algunos aspectos que me gustaría destacar, fruto del enfrentamiento de Lynch con el

material de partida. La voz en *off* que se corresponde con las voces interiores de los personajes, cobra un especial relieve dentro de la estructura narrativa. Así, Lynch suaviza, y al mismo tiempo engrandece, la secuencia final de la pelea entre *Paul* y *Feyd Ramtha*<sup>11</sup> cuando, al estar a punto de ser acuchillado por su enemigo, *Paul* piensa “*me doblégaré como un junco al viento*”, para acto seguido revolverse y clavar su arma en el cuello de *Feyd*. Y hay también un regusto admirablemente poético en algunos pasajes del film, como cuando *Paul* bebe del “Agua de la Vida” y de sus ojos manan, como lágrimas, unos hilillos de sangre. Lejos de las concesiones, o asumiéndolas ya que ha aceptado los imperativos de producción que toda película de este tipo suponen, Lynch ha conseguido una gran película, ni peor ni mejor que sus anteriores films, simplemente diferente, sin posible comparación ya que funciona a otros niveles. Sin ánimo de ser triunfalistas, y pensando cómo ha resuelto Lynch escenas tan espectaculares como las luchas de los personajes envueltos en transparentes escudos corporales o las apariciones de los gusanos de arena, **DUNE** supone un gran resultado creativo en la eterna lucha que manifiesta el enfrentamiento entre el director personal y con talento y el productor orgulloso y casi siempre castrador de buenas películas. **DUNE**, por mucho que diga la gente, no es en ningún momento un paso en falso en la trayectoria de David Lynch; es el bello resultado de una disputa en la que ha resultado ganador con ventaja (...).

Texto (extractos):

*Quim Casas*, “Dune”, en *Crítica Estrenos*, Dirigido, abril 1985.

---

<sup>11</sup> Personaje encarnado por el músico Sting, que no aparece en pantalla más de quince minutos. Sin embargo, casi toda la publicidad del film se ha basado en su imagen, vendiéndola como si fuera el auténtico protagonista de la película.



(...) **DUNE** constituyó un aparatoso fracaso de taquilla para el productor Dino de Laurentiis y su compañía, con un film que, según algunas fuentes, pudo haber costado alrededor de 75 millones de dólares. Paralelamente a este desastre financiero, las críticas no fueron excesivamente consecuentes con lo que en realidad ofrecía la película. La opinión dominante mayoritariamente por la cual el film es un fiasco absoluto de gran parte de principios creativos del cineasta -juicio esbozado de antemano al concretarse su vinculación a semejante empresa-, se revela notablemente errónea y desafortunada. Hubo, incluso, quien acusó a Lynch de haber destrozado la novela de Herbert al intentar sojuzgarla a sus intereses cinematográficos. Pero, por encima de todo, sobre **DUNE** gravitó -y gravita- la pesadumbrosa y manida letanía que frecuentemente se increpa contra este tipo de productos, sentenciando dogmáticamente que *“donde hay dinero no hay talento”*. Años después, Lynch reflexionaba: *“simplemente no debería haber hecho nunca **DUNE**, una propuesta demasiado ambiciosa que me llevó tres años, un año y medio haciendo diferentes tratamientos de guion hasta conseguir el más adecuado, mucho tiempo de rodaje; y no salió bien. Pero con **DUNE** aprendí algo fun-*



*-damental, no quiero hacer más superproducciones (...). Resulta muy tenso trabajar con tanto dinero, ejerce una gran presión en todo momento.”.*

Creo conveniente aclarar ya, de entrada, que **DUNE**, sin ser un trabajo plenamente logrado, se opone categóricamente a semejante descalificación. Dentro de los numerosos films de ciencia ficción producidos en el transcurso del último decenio, sin duda es una de las tentativas más arriesgadas y personales realizadas dentro del género, acreedora de los momentos de cine más intensos de la reciente ciencia ficción cinematográfica. Como nuevo eslabón en la filmografía del autor no es, en absoluto, ajena a la cosmogonía plasmada en anteriores -y posteriores- títulos, si bien es justo reconocer su desigual imbricación en la historia y su desarrollo narrativo. **DUNE** naufraga en los instantes en que Lynch no sabe -o no puede- liberarse del lastre que supone la plúmbea novela de Frank Herbert. Urge señalar aquí la escasa calidad literaria de la obra, y su dudoso, amén de petulante y pedestre, intento de orquestar una *space opera* repleta de citas y referencias culturales mal disimuladas -cfr. las influencias de las mitologías nórdica, islámica, y judeocristiana, los soslayados homenajes shakespearianos, los abundantes apuntes psicoanalíticos,



etnológicos... - . Fatuo intento de ennoblecer el género por encima de los escritos totalmente inocuos y mucho más divertidos de Edmon Hamilton, C. L. Moore o Lloyd Biggle Jr.

No era intención del realizador elaborar una *space opera* cinematográfica al uso -su negativa a la propuesta de George Lucas para dirigir **El retorno del Jedi** puede corroborarlo-. En **DUNE** no hay crédito para el tópico y el estereotipo. A lo largo de todo su metraje no encontraremos aburridos viajes interestelares, ni naves de estética Trumbull ni anodinas refriegas con pistolas laser, ni villanos de opereta. Tampoco veremos dudosos combinados de géneros, ni recuperaciones bastardas de los entrañables seriales por entregas. Película de belleza fragmentaria y compulsiva, de tenue atmósfera mística, ya la vez, tétrica, de sombríos personajes y arquitecturas góticas, **DUNE** está provista de un poder de sugestión impensable en este género. Son abundantes los pasajes verdaderamente fascinantes: la pelea de *Paul Atreides* (Kyle MacLachlan) y uno de sus mentores con los pentaescudos, o la del citado con *Feyd Rautha* (Sting); la gota de agua que cae en un extasiante remanso, cuya iluminación lo cincela de sobras azules y negras; la prueba del Gom Jabbar que la *Madre Helen Gaius Mohiam* (Sian Phillips) infringe a *Paul*; *Paul* bebiendo el





“Agua de Vida”, y los sueños y premoniciones que le provoca. También la secuencia en que *Paul* descubre que su nombre *Fremen*, *Muab'did*, es capaz de provocar destrucción, todos los fragmentos desarrollados en el planeta de los *Harkonnen*, y las apariciones de los Gusanos de Arena... Los primeros planos, muy numerosos, denotan la estrecha vinculación entre los personajes, los hechos intuidos, y las controversias espirituales. El devenir de la trama parece evolucionar por unos hilos invisibles, por una certeza que sigue unos pasos preestablecidos. Las voces en *off*, acompañando en todo momento a los actantes de la ficción, contribuyen a resaltar el tono intimista de un film con escasa vocación espectacular. Como ejemplo más clarificador, hay que recalcar con especial insistencia, la planificación desarrollada para filmar la inevitable batalla final entre los *Fremen* y las fuerzas combinadas de los *Harkonnen* y el Emperador *Shaddam IV* (José Ferrer). La confrontación, principalmente, de primeros planos y planos medios de *Paul Atreides* y los líderes *Fremen*, a los planos generales de masas amorfas y vociferantes de guerreros *Harkonnen*, permiten a Lynch concentrarse en los móviles y sentimientos que relacionan a los combatientes. Desprecia, por tanto, desaforados despliegues de efectos especiales, o crasas recreaciones de una violencia hiperbólica y tebeística.

La presencia, esquemática unas veces, otras, más consistente, de sus inquietudes temáticas -su atracción por lo sórdido; el enfrentamiento entre el materialismo tecnológico y la espiritualidad de



la naturaleza; la búsqueda, por parte de un personaje angustiado, de su propia identidad a través de sus incertidumbres y miedos- indican, descartando caprichosas especulaciones, la voluntad del realizador de “interpretar” -como a él le gustaba decir en su momento- la novela de Herbert. No obstante, se puede deducir de las líneas precedentes, todo ello es producto del excelente ejercicio de estilo que ostenta gran parte de la película. Si sometiéramos **DUNE** a cuidadoso análisis de su puesta en escena, de su estructura -algo, por desgracia, irrealizable aquí por imperativos de espacio- , comprobaríamos la existencia del inequívoco marchamo autoral del cineasta en todos sus elementos estéticos. Muy por encima de su deleznable base literaria, **DUNE** alcanza unas sorprendentes cotas de abstracción buscando, prioritariamente, transmitir al espectador “sensaciones en vez de ideas”, de “dejar que todo fluya en torno suyo”. En suma, de convertir el film en “una experiencia” mediante una construcción fílmica de sus imágenes casi fantasmagórica.

La fotografía, el decorado, y el vestuario, siempre en su obra presididos por un doble sentido referido a su impacto visual inmediato y a su significación dramática, bordean, muy intermitentemente, el esteticismo del que siempre ha rehuido con éxito. La causa estriba, posiblemente, en su imponente despliegue de inventiva iconográfica y cromática. **DUNE** es el primer trabajo de David Lynch en color, y su empleo genera la misma sensación de inseguridad, la misma angulosidad visual del blanco y negro. El color es tratado de manera crepuscular, o lo que es lo mismo, los colores se hacen sensibles a nuestro ojo por las diferentes tonalidades lumínicas. Rica en negros, rojos, marrones, verdes, grises azulados, y grises oscuros, les confiere un matiz turbio, desvaído, recurriendo a una iluminación mortecina. Cabe añadir que el color no es un simple revestimiento de formas, no está sujeto a la representación de los objetos. Actúa sobre el espacio, lo modifica y dispone según las relaciones que aquel establece, ritmando el contenido del plano mediante modulaciones cromáticas. El decorado, en simbiosis con la luz, el color, y los movimientos de los actores, adquiere un notable peso específico cómodamente insertado en la descripción de ambientes y psicologías. Trata de aunar



una indagación sensitiva de su concepción visual, y espectacularizar su razón dramática, auxiliado por el vestuario y los objetos: rememoremos la chimenea con forma de boca humana que nos presenta el planeta de los *Harkonnen*; la máquina que segrega un líquido parecido a sangre, bajo la cual revolotea el *Barón Harkonnen* (Kenneth McMillan); el extraño instrumento del que bebe *Rabban the Beast* (Paul Smith), estrujando repulsivamente crustáceos para ingerir los líquidos que segrega.

El montaje, cuya narratividad está reducida a los mínimos exigibles para el seguimiento de la ficción, confeccionado por medio de una dialéctica de continuidad-discontinuidad, con efectos barrocos -fundidos en negro, fundido encadenado, sobreimpresiones... -, potencia las laberínticas conexiones entre personajes y hechos profundos y levemente materiales. La música y el sonido son un hálito de emoción que recorre cada plano con sonos misteriosos y susurrantes. **DUNE** es, en mi opinión, una obra fundamentalmente de formas. A Lynch le interesa muy especialmente la expresión cinematográfica de una aventura en que “*se multiplican los mundos extraños, los sueños, oscuros complots, las miradas de seres diferentes y extraños*”. Creo que no es descabellado considerarla como uno de sus films más influidos por su formación pictórica, en cierto modo,



tanto como **Cabeza borradora**. Su atrayente obsesión por crear imágenes, y a partir de ellas, transmitir su universo, impregna todo su metraje.

**DUNE** no es una película discursiva; no está sometida a la dictadura del mensaje articulado por los “grandes” temas de la novela de Frank Herbert, la parábola ecologista y cierto existencialismo “hippy” *avant la lettre* -no fue casualidad que se convirtiese, durante los años sesenta, en una obra literaria de culto en las universidades norteamericanas, junto con “El señor de los anillos”, de Tolkien-. Aunque es palpable, empero, que comunica algo, a niveles solapadamente filosóficos, casi metafísicos. El film propone la oposición del individuo contra la masa, del futuro al presente, de la Naturaleza a la Máquina; la revuelta del yo en contra de una sociedad industrial, materialista, y belicosa, que sacrifica y humilla valores humanos. La metamorfosis –el desdoblamiento- de *Paul Atreides* le repara una nueva conciencia cósmica, abrazando un conocimiento trágico que se funde no solo con la razón, sino con la pasión y la vida, enfrentado a un universo que se desmorona a su alrededor. El

catalizador de este proceso, Arrakis, el planeta desierto, no admite una lectura topográfica; tiene una cualidad ambivalente, alucinatoria. Mundo en apariencia hostil, posee el equilibrio y serenidad de la naturaleza, ajeno a las intrigas y ambiciones de los villanos tecnócratas que pretenden manipularlo a su antojo. El *Barón Harkonnen*, el representante de “*un género humano totalmente descompuesto*” – parafraseando al genial Hölderlin-, cuya monstruosidad, a la vez física y moral, torturadora y brutal, vinculada a hechos umbríos y macabros, enfatiza el carácter siniestro de su orden tecnológico. Rizando el rizo, deliberadamente, por mi parte, las reflexiones apenas esbozadas por **DUNE**, el film, apuntan a la sensación de desamparo que ahoga al Hombre Moderno, al perder el contacto con las más elementales fuerzas de la Naturaleza; Kafka y Sábato, entre otros pensadores y artistas, lo expresaron mejor que nadie. Puede que algún lector juzgue este comentario demasiado “esotérico”; nada es tan sencillo como, a veces, parece.

Sin embargo, **DUNE** es una película parcialmente fallida. Lynch no consigue coordinar satisfactoriamente la dispersión tonal del relato, las tímidas propuestas del guion, y el tratamiento, excesivamente conceptual, de las mismas. Esto, unido al desmesurado recorte que sufrió su duración por parte de De Laurentiis son, quizás, algunos de los motivos que contribuyeron a su notorio rechazo. Pero no nos engañemos: contiene ecos y texturas qué le confieren un indefinible poder de seducción y una altiva personalidad (...).

#### Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “Dune, el falso fracaso”,  
en dossier “David Lynch: la irresistible atracción del abismo”,  
Dirigido, diciembre 1990.



(...) Contrariamente a lo que suele afirmarse, el arranque de **DUNE** me parece de lo más acertado, y además, visualmente muy bello. Del interior de una imagen del espacio sideral brota, en primer plano, el rostro de la *princesa Irulan* (Virginia Madsen); sus primeras palabras, mirando a cámara y dirigiéndose directamente al espectador, son de lo más sugestivas: “*Toda historia tiene un comienzo...*”. No será la última vez que David Lynch recurra a la imagen de un personaje que emerge de la oscuridad: a poco de empezar el relato, así se aparecerá el monstruoso *Navegante de la Cofradía Espacial*, una especie de babosa gigantesca, ante el emperador *Padishah Shaddam IV* (José Ferrer), emergiendo de la densa atmósfera que contiene el cilindro dentro del cual respira. El cine de Lynch gira alrededor de personajes, o de aspectos ocultos de su personalidad, que de una manera u otra salen de la oscuridad a la luz<sup>12</sup>.

La explicación verbal de la *princesa Irulan* marca desde el principio el tono del relato. Sus palabras dejan paso a los títulos de crédito en los cuales, por cierto, no figuran los nombres de sus intér-

---

<sup>12</sup> También saldrá de la oscuridad *Sandy* (Laura Dern) ante *Jeffrey* (Kyle MacLachlan), la primera vez que la ve, en **Terciopelo azul**, y asimismo brotará de la negrura de un pasillo aparentemente sin fin *Fred Madison* (Sill Campbell), en **Carretera perdida**.



-pretos. De hecho, el reparto del film aparece al final, uno por uno y mirando a la cámara. No me parece casual que esto sea así, habida cuenta de que **DUNE** no pretende crear una relación de empatía entre el espectador y los famosos intérpretes que pueblan su elenco, ni tampoco entre ese público y los personajes que corren a cargo de dichos intérpretes. Coherente con este planteamiento, tras los títulos de crédito iniciales asistimos a una segunda explicación, proporcionada en este caso por la voz en *off* de una grabación computerizada que nos pone en antecedentes sobre la lucha por el monopolio de la especia, la sustancia más valiosa del universo, que se da entre cuatro planetas en liza: Caladan, hogar de la Casa de los *Atreides*; Giedi Prime, hogar de la Casa de los *Harkonnen*; Kaitain, hogar del emperador; y Arrakis, hogar de los misteriosos *Fremen* y principal planeta productor de especia, también conocido como Dune. Por más que ese prólogo, con esas explicaciones verbales y gráficas iniciales, fuera interpretado en su momento como una incapacidad por parte de Lynch (también guionista) para poner en pantalla la intrincada trama de la novela homónima de Frank Herbert, lo que en realidad sugiere -y que el posterior desarrollo del film confirma- es que vamos a asistir, como espectadores del planeta Tierra, a una historia protagonizada por seres de otros planetas que, por descontado, parecen seres humanos pero que, no lo olvidemos, no lo son.





La principal razón por la cual **DUNE**, que fue concebida como una superproducción destinada a lo que suele llamarse (despectivamente) “gran público”, cosechó un importante fracaso comercial fue precisamente esa deliberada carencia de empatía de su planteamiento; todo lo contrario de lo que todavía hoy hace, dentro del género de la *space opera*, la saga de **La guerra de las galaxias**: humanizar a alienígenas, bichos raros y robots con vistas a conectarlos emocionalmente con el espectador. Consciente de que lo que pretendía narrar era una historia protagonizada por extraterrestres que ni son de nuestro mundo, ni piensan ni se comportan exactamente igual que nosotros por mucho que se nos parezcan, Lynch imprimió a **DUNE** de una frialdad y un distanciamiento dramáticos muy interesantes, que erigen la película en uno de los más raros, y caros, experimentos de la historia del cine de Hollywood. A fin de no crear una distancia excesiva entre espectador y personajes, Lynch recurre a determinados estereotipos para caracterizarlos, y hacerlos así mínimamente reconocibles. Por ejemplo, los nobles *Atreides*, el *duque Leto* (Jürgen Prochnow), su concubina *Lady Jessica* (Francesca Annis) y su hijo y



heredero *Paul* (Kyle MacLachlan), están descritos con dignidad y solemnidad shakespearianas, algo que refuerza el tono sombrío de la fotografía (Freddie Francis), el vestuario (Bob Ringwood) y los decorados (Anthony Masters), sobre todo los del castillo de los *Atreides* en Caladan, que recuerdan -salvando las distancias-a la gélida escenografía que seis años después emplearía Franco Zeffirelli en su versión de **Hamlet** (1990). Por el contrario, los líderes *Harkonnen* están dibujados como seres grotescos y repulsivos: el *barón Vladimir* (Kenneth McMillan), sus favoritos *Feyd* (Sting) y la *Bestia Rabban* (Paul L. Smith), hacia los que muestra una nada disimulada inclinación gay (nunca vemos una mujer *Harkonnen*...), y sus esbirros *Piter De Vries* (Brad Dourif) y *Nefud* (Jack Nance). Son famosas al respecto las escenas que describen su *modus vivendi* -su planeta, Giedi Prime, es un mundo pesadillesco cuya superficie está cubierta de máquinas grasientas e interminables tuberías-, y en particular, los detalles escatológicos de las mismas: en una secuencia, el *barón Harkonnen*, a quien un silencioso cirujano (Leonardo Cimino) intenta curar las horribles pústulas que cubren parte de su cara (¿producto de una enfermedad venérea?), usa un cinturón volador para desplazarse, de tan gordo que está, se ducha con placer en un líquido negro y aceitoso, y devora con fruición el fluido negro que sorbe del pecho de un des-





-dichado criado; más adelante, le vemos escupir un espeso salivazo de desprecio sobre el rostro de *Jessica*. Habrá quien vea en esto maniqueísmo; personalmente, veo más bien una extraña poesía macabra que, vuelvo a insistir, se sostiene sobre esa negativa a empatizar con los personajes por parte del realizador. Desde este punto de vista, **DUNE** es una de las más radicales películas fantásticas jamás realizadas.

A la vista del film, y si se ha leído la novela de Herbert, cabe especular que lo que atrajo a Lynch de una adaptación al cine de la misma residía en la posibilidad de ofrecer un relato basado principalmente en las sensaciones. En el libro, y en la película (que es una adaptación muy fiel de aquél), se nos explica que la especia no solo sirve como alimento y combustible para las naves, sino que además es una sustancia capaz de expandir la conciencia del consumidor. Desde este punto de vista, **DUNE** es, entre otras muchas cosas, pues nos hallamos ante un film de una notable densidad, la historia del proceso de madurez de su principal personaje, el joven *Paul Atreides*. “*Hay que despertar al Durmiente...*”, se dice a sí mismo *Paul* hasta que, tras haber bebido el “Agua de Vida”, y alcanzado así la máxima expansión de su conciencia aún a riesgo de



morir en el intento, se alzará en plenitud de facultades, proclamando: *“El Durmiente ha despertado”*.

Lo sensitivo ocupa el primer término del relato. El emperador *Padishah Shaddam IV*—curiosa la nomenclatura musulmana del film, sobre todo a ojos de hoy; en un momento del mismo, se habla de una *Yihad*... - utiliza los servicios de una bruja con capacidad para leer la mente, la *Reverenda Madre Gaius Helen Mohiam* (Sian Phillips), quien también adiestró en la telepatía a su discípula *Jessica*, la cual a su vez ha transmitido esos conocimientos a *Paul*. En diversos momentos, los pensamientos de los personajes se escuchan en voz *over*. Los encuadres buscan con frecuencia expresar lo sensitivo y lo onírico: la mano de *Paul* devorada por el fuego cuando se somete a la prueba mental de la *Reverenda Madre Gaius*; la luz solar que entra por la compuerta y deslumbra a *Leto*, *Jessica* y *Paul* nada más aterrizar en Arrakis; a renglón seguido, el plano general distorsionado por el calor sofocante que les muestra descendiendo de su nave; los gusanos gigantes de Arrakis desplazando montañas de arena a su paso; *Jessica* sintiendo, a distancia, la muerte de su marido; la mano manchada de sangre de *Stilgar* (Everett McGill), tras ungir a los guerreros *Fremen* que conformarán la guardia personal de *Paul*; la lágrima de sangre que cae del ojo de *Paul* tras haber probado el “Agua de Vida”; el plano

picado sobre el cadáver de *Feyd*, destrozándose junto con el suelo que hay debajo suyo cuando *Paul* utiliza el destructivo poder de la voz...

El detalle con el que concluye la película, ausente en la novela de Herbert, también atesora ese carácter: una vez proclamado como el *Kwisatz Haderach*, el “mesías profetizado”, *Paul* desata un gigantesco aguacero sobre Arrakis, el planeta donde nunca llovía. Acaso lo más endeble del film sean sus escenas de acción, que para Lynch son un mero trámite que resuelve insertando planos de batalla porque se ve obligado a hacerlo, por más que solvente con sentido de la belleza las tres mejores: la lucha cuerpo a cuerpo de *Paul* contra su instructor *Gurney* (Patrick Stewart) y contra una máquina de entrenamiento; el momento en que *Paul* enseña a los *Fremen* cómo usar los gusanos gigantes como cabalgaduras; y el ataque final de las tropas de *Paul* contra el ejército *Harkonnen*, que concluye con el hermoso encuadre ralentizado de la pequeña bruja *Alia* (Alicia Witt), hermana del protagonista, saboreando la victoria con un puñal en su infantil mano (...).

**Texto (extractos):**

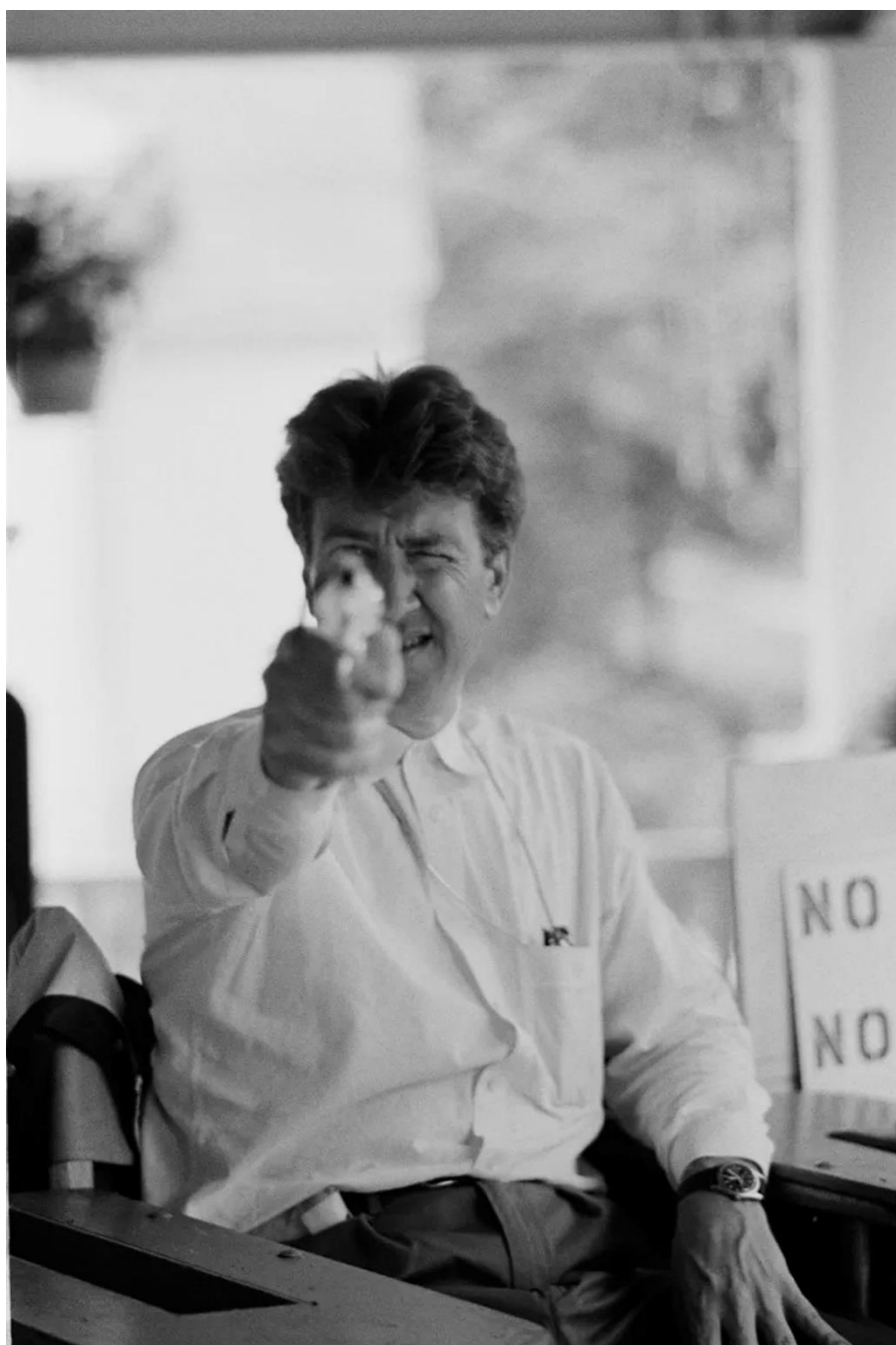
Tomás Fernández Valenti, “Dune: imágenes de otros planetas”, en dossier “David Lynch, mundos extraños”, Dirigido, febrero 2016.











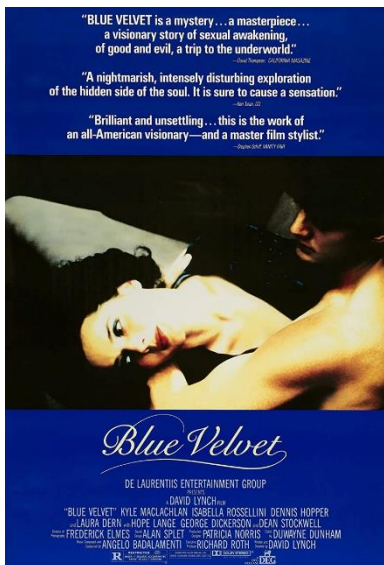
**Martes 20**

**21 h**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

**TERCIOPELO AZUL • 1986 • EE.UU. • 120'**



**Título orig.-** Blue velvet. **Director.-** David Lynch. **Guion.-** David Lynch. **Fotografía.-** Frederick Elmes (2.35:1 – Technicolor). **Montaje.-** Duwayne Dunham. **Música.-** Angelo Badalamenti. **Canciones.-** “Blue velvet” de Lee Morris y Bernie Wayne, interpretada por Bobby Vinton; “Blue star” de Angelo Badalamenti & David Lynch, interpretada por Isabella Rossellini; “Love letters” de Victor Young & Edward Heyman, interpretada por Ketty Lester; “Living for your lover” y “Gone ridin” de Chris Isaak; “Mysteries of love” de A.Badalamenti & D.Lynch, interpretada por Julee Cruise; “In dreams” de Roy Orbison; “Honky Tonk” de Bill Doggett; “Blue velvet” de Lee Morris & Bernie Wayne, interpretada por Isabella Rossellini. **Productor.-** Fred C.

Caruso. **Producción.-** Dino De Laurentiis Entertainment Group. **Intérpretes.-** Kyle MacLachlan (*Jeffrey Beaumont*), Isabella Rossellini (*Dorothy Vallens*), Dennis Hooper (*Frank Booth*), Laura Dern (*Sandy Williams*), Hope Lange (*sra. Williams*), Dean Stockwell (*Ben*), George Dickerson (*John Williams*), Priscilla Pointer (*sra. Beaumont*), Frances Bay (*tía Bárbara*), Jack Harvey (*Tom Beaumont*), Brad Dourif (*Raymond*), Jack Nance (*Paul*). **Estreno.-** (EE.UU.) septiembre 1986 / (España) noviembre 1986 / (Francia) enero 1987.

**versión original en inglés con subtítulos en español**

*1 candidatura a los Óscars: Director*

*Película nº 4 de la filmografía de David Lynch (de 12 películas)*

Música de sala:

**Terciopelo azul (1986)**

Banda sonora original de **Angelo Badalamenti**





(...) Sería estupendo que la película entera se te ocurriera de una vez. Pero, en mi caso, me llega a fragmentos. El primero es como la piedra Rosetta. Es la pieza del rompecabezas que indica dónde va el resto. Es una pieza esperanzadora. En **TERCIOPELO AZUL** fueron primero unos labios rojos, unos jardines verdes y la canción (...). La idea básica surgió de una canción de Bobby Vinton titulada igual, "Terciopelo azul" (Blue velvet). Escuchándola empezaron a surgir conceptos, imágenes, fue un momento propicio para dar forma a una película. Después llegó una oreja tirada en un campo. Y ya está. Te enamoras de la primera idea, de una piececita minúscula. Y en cuanto la tienes, el resto llega con el tiempo. (...) Me encanta la lógica de los sueños; sencillamente me gusta cómo funcionan los sueños. Pero rara vez he obtenido alguna idea de los sueños. Saco más ideas de la música o simplemente de salir a pasear. Sin embargo, el guion de **TERCIOPELO AZUL** me planteó muchos problemas. Escribí cuatro versiones diferentes. Y hacia el final me encontré con ciertas dificultades. Entonces, un día, estaba en una oficina y se suponía que debía entrar y reunirme con alguien de la oficina de al lado. En la oficina había una secretaria y le pedí un papel porque de pronto había recordado un sueño que había tenido la noche anterior. Ahí estaba. El



*sueño contenía tres pequeños elementos que solventaban todos los problemas del guion. Es la única vez que me ha pasado (...).*

*(...) Para esta película, De Laurentiis me ofreció un pacto muy sencillo: rebajarme el sueldo y rebajar el presupuesto de la película a cambio de poder tener yo un control artístico absoluto sobre la misma. Una buena solución... Sé que hay mucha gente que no llega a comprender por qué ocurre el asesinato, pero todas las pistas para ello están en la película. Siempre me ha interesado mucho esa tensión de lo que está debajo de la superficie, esa tensión que crea el thriller. (...)*

*(...) En la película hay un fetichismo explícito que recorre la historia, una especie de obsesión fetichista... Los personajes principales están conducidos, son conducidos desesperadamente hacia una dirección concreta, es una obsesión (...). En este sentido, la escena en la que Dennis Hopper le dice a Kyle McLachlan que ambos son iguales, da la clave del sentido del film, los dos, aunque opuestos, padecen las mismas obsesiones. (...) En **Terciopelo azul** trabajé con la directora de casting Johanna Ray. Y habíamos elegido a Dennis*

*Hopper. Pero todo el mundo decía que no se podía trabajar con Dennis porque estaba en muy mala forma y solo iba a darnos problemas. De modo que continuamos buscando otros actores. Pero un día telefoneó el agente de Dennis y nos aseguró que el actor estaba limpio y sobrio y que ya había rodado otra película, que hablase con el director si quería verificarlo. Después llamó Dennis y me dijo: 'Tengo que interpretar a Frank porque yo soy Frank'. Lo cual me estremeció y me asustó. (...) A veces tienen lugar accidentes felices. Puede incluso que sean las últimas piezas del rompecabezas que consiguen que el conjunto encaje. Y te sientes muy agradecido: '¿cómo ha pasado?'. Durante el rodaje ocurrió que estábamos grabando una escena en el apartamento de Ben, el personaje interpretado por Dean Stockwell. En un momento determinado, Dean debía cantar 'In dreams' de Roy Orbison. Iba a imitar el movimiento de los labios cantándosela a Dennis Hopper. Según el guion debía coger una lamparilla de una mesa y usarla de micrófono. Pero justo delante de él había una lámpara de trabajo, aunque Patricia Norris, la diseñadora de producción, asegura que ella no la había puesto allí. La lámpara tenía un cable largo y la bombilla quedaba oculta al espectador pero iluminaba el rostro de Dennis y Dean la agarró. Pensó que la habíamos puesto allí para él. Pasan muchas cosas así (...). En la secuencia inicial, después del ataque al corazón que sufre el padre del protagonista, hay un travelling muy inquietante, casi microscópico, a través de la hierba que, solo aparentemente, parece no tener demasiada relación con el resto del film y mucha gente puede pensar que es un efecto gratuito, mi marca de fábrica... pero esa escena es toda la película. Hay que mirarlo de otra manera, puede no tener relación a primera vista, pero está en el film (...).*

**Texto (extractos):**

David Lynch, **Catching the big fish**, Bodkind, 2006  
(**Atrapa el pez dorado**, Reservoir Books, 2022)

Quim Casas y Carlos Aguilar,  
"Entrevista con David Lynch", Dirigido, noviembre 1986.



(...) Hay una secuencia de **TERCIOPELO AZUL** en la que *Jeffrey Beaumont* (Kyle MacLachlan) está hablando con *Sandy* (Laura Dern) dentro de un automóvil aparcado y exclama “*¡qué mundo este tan extraño!*”. La película de Lynch no está resumida en esa frase pero sí clarifica su principal intención: *Jeffrey* exterioriza su perplejidad ante el descubrimiento de la extrañeza de un mundo que, aparentemente, no encierra ningún misterio. En la primera secuencia del film, Lynch insinúa la afloración de anormalidades en el marco de una apacible población norteamericana: después del plano de unas rosas, inserta varios planos fijos de escenas cotidianas en la vida de la ciudad, que concluyen con un pequeño accidente: en un jardín, un hombre que está regando se enreda con la manguera; una panorámica a ras del suelo del jardín muestra en primerísimo plano unos insectos. El retrato cotidiano, voluntariamente parsimonioso, se quiebra de repente; acercando la cámara a las personas y a las cosas pueden descubrirse monstruosidades..., como cuando, a continuación, *Jeffrey* se encuentra una oreja humana cortada, y llena de hormigas, mientras vuelve de visitar en el hospital a su padre enfermo; o como cuando, unos planos más adelante, la cámara de Lynch penetra en el conducto auditivo de la oreja.



Ambos detalles anticipan que en **TERCIOPELO AZUL** lo extraño, lo morboso y lo monstruoso –entendido como deformación moral- aparecerán en primer término con solo rascar un poco en la corteza de la vida cotidiana, al modo de algunos cuentos de Faulkner y de Raymond Carver. Para ello, David Lynch ha hecho una combinación, tan arriesgada como inteligente, de tres esquemas de géneros: el de la nueva película norteamericana con adolescentes, el del thriller y el del fantástico. Pero lo más interesante de la película no está en la astuta distorsión de los ingredientes sino en el extraño sabor del combinado. A partir del hallazgo de la oreja cortada, *Jeffrey* inicia una investigación de detective aficionado que, haciendo descubrimiento tras descubrimiento, le conduce hasta una cantante, *Dorothy Vallens* (Isabella Rossellini), que vive una vida enigmática entre un confuso club nocturno -“The Show Club”- y su sórdido apartamento, decorado con colores de tono avinagrado e iluminado con turbiedad, en el que suceden algunas cosas insólitas. Puede que, para muchos, lo que más llame la atención de **TERCIOPELO AZUL** sea el curioso tratamiento que da David Lynch a la película de ado-



-lescentes, dándole la vuelta a sus planteamientos y jugando descaradamente la baza del mal gusto (tómese como ejemplo la relación entre *Jeffrey* y *Sandy*, o la secuencia de la fiesta juvenil que, en mi opinión, podía haberse suprimido en el montaje sin que el film se resintiera por ello); mas lo que le da a la película ese tono personalísimo, que a veces atrae hasta fascinar y otras inquieta hasta repeler, es la asombrosa atmósfera que se crea en ella y la inquietud que provocan los detalles dispersos a lo largo de su desarrollo, en ocasiones destacados, otras veces simplemente vistos de pasada. Esa atmósfera, esa inquietud, son el resultado del trabajo de profundización que hace Lynch de cada secuencia para extraer de ella, como en una labor de destilación, lo más inquietante, turbador y patógeno de cada momento. En este sentido, la secuencia en que *Jeffrey* se introduce por primera vez en el apartamento de *Dorothy* resulta modélica: la relación que se establece entre la mujer desnudándose y el hombre espiándola a través de la rendija de la puerta del armario va mucho más allá de un acto de “voyeurismo”, pues lo que *Jeffrey* está observando -lo que tiene delante de él- no es una desnudez corporal sino la desnudez moral de una mujer angustiada. Lynch pone en escena el malestar. No hay exhibicionismo ni excitación: solo una punzante desazón. Lo que molesta a *Dorothy* no



es haber sido sorprendida desnuda sino haber sido espiada en un aparte con su dolor. En el desarrollo de esa secuencia, *Dorothy*, a punta de cuchillo, obliga a *Jeffrey* a desnudarse; la tensión de los gestos, el sucio y obsesionante color del decorado, la bata de terciopelo azul de *Dorothy* que contrasta con la forzada desnudez de *Jeffrey*, impregnan la situación con un toque de perversidad, que la llegada de *Frank Booth* (Dennis Hopper), villano de la historia, secuestrador y psicópata sexual, exacerba hasta límites insospechados.

En las otras secuencias desarrolladas en el apartamento de *Dorothy* -siempre las más atractivas del film-, Lynch llega al extremo de sugerir esa perversidad en detalles aparentemente anodinos, sin dudar en forzarlos a salir fuera del relato, como cuando dedica dos planos al movimiento de las cortinas mecidas por el viento, cuando destaca el efecto de unos labios rojos en el incompleto primer plano de un rostro, o cuando muestra el juguete del niño secuestrado, lo que hace nacer un sentimiento de sorda inquietud. *Jeffrey* comienza su investigación por capricho y la termina por necesidad, fascinado por lo que encuentra en su camino y asombrado por la malignidad de las



conductas humanas, reconociendo incluso sus observaciones en las obsesiones del psicópata *Frank*: son dos personajes que se reconocen... Su gran hallazgo, empero, es detectar que está viviendo dentro de un misterio y comprobar que la vida es una cadena de misterios: que él mismo es “otro” misterio, otro eslabón de esa cadena de sorpresas que comienza con el hallazgo de una oreja cortada y concluye con la imagen de un tordo con una cucaracha en la boca. Y aunque ni *Dorothy* ni *Frank* pueden ser llamados estrictamente personajes misteriosos -el dolor de una y la perversidad del otro son demasiado contingentes-, lo que les hace misteriosos es la mirada con que Lynch les observa, su tratamiento cinematográfico como personajes: el lúgubre “striptease” de *Dorothy* en su apartamento o el primerísimo plano en el que Lynch muestra parcialmente su rostro, con un ojo azulado, la nariz y la boca roja, provocan un desasosiego indefinible, como lo que supone un espejo empañado para un enfermo; *Frank* inquieta más por la mascarilla con la que aviva su avidez sexual que por su brutalidad, mucho más también pintándose los labios a la luz de una linterna y besando a *Jeffrey* que por sus amenazas verbales.





David Lynch utiliza con frecuencia en la película un método de trabajo que le da muy buenos resultados: componer una secuencia en función tanto de la narración directa como de la sugerencia del acecho de lo insólito; cuando, por ejemplo, *Jeffrey* y *Sandy* pasean por la noche bajo los árboles, Lynch inserta a veces en medio de su conversación algún travelling por las ramas de los árboles, sin que los personajes miren hacia éstos; los movimientos de las cortinas en el apartamento de *Dorothy* –siempre en plano aislado– son como estremecimientos de una ficción que respira febrilmente, tensiones. y contracciones nerviosas. Así también, las secuencias que en apariencia no tienen conexión con el relato, como la visita al padre enfermo, contribuyen a la creación de una atmósfera turbia y enfermiza que coloca al espectador en una situación de indefensión y total receptividad. El retrato de esa crueldad exhibida entre líneas –el padre de *Jeffrey* no puede hablar ni respirar– se combina extrañamente con fragmentos de refinada elegancia –el citado paseo nocturno– y con momentos excesivamente explicativos –abundantes en la redada final, con fondo de canción–; es decir, el tono de **TERCIOPELO AZUL** viene

dado por la dispersión tonal y por las diferentes inflexiones que someten cada secuencia a un vertiginoso remolino de sensaciones. A veces, esas inflexiones funcionan en un sentido distinto al esperado: así, el inicio de la secuencia de la primera visita de *Jeffrey* al apartamento de *Dorothy* está construida en función del paso del tiempo, con las convenciones de una película de suspense (*Sandy* tiene que avisarle desde la calle tocando cuatro veces el claxon cuando vea que *Dorothy* entra en la casa), y sin embargo ni la llegada de *Dorothy*, ni el hecho de que *Jeffrey* no escuche el claxon por culpa del agua de la cisterna del water, ni la idea de un posible peligro crean sensación alguna de suspense, sin que eso quiera decir que el movimiento está desdramatizado; el ejemplo más evidente de que las intenciones de Lynch son muy otras está en el abandono inmediato del personaje de *Sandy* y en el curioso desarrollo de la secuencia a base de ritmos internos.

Creo que **TERCIOPELO AZUL** es, hasta el momento, la película más intensa, trabajada e interesante rodada por David Lynch, lo que no impide que tenga algunas debilidades, como hacer que la joven pareja vaya dos veces al mismo restaurante (la parodia del cine juvenil se muerde la cola), o la ya indicada escena de la fiesta, o la extraña secuencia protagonizada por Dean Stockwell. Pero, dada la peculiaridad de la propuesta y a la vista de sus características personales, nada de eso molesta demasiado desde el momento en que irregularidad, exceso y el juego con distintas intensidades son elementos asumidos por David Lynch en esta lucha de la inteligencia contra el estereotipo (...).

**Texto (extractos):**

*José M<sup>a</sup> Latorre*, “Terciopelo azul: una pesadilla con música de fondo”,  
en *Crítica Estrenos*, Dirigido, noviembre 1986.



*“Existe cierto tipo de ficciones mediante las cuales el autor intenta liberarse de una obsesión que no resulta clara ni para él mismo”.*

**Ernesto Sábato**

(...) Desde su primera y antológica secuencia, circunspecta pintura de lo cotidiano sometido a la distorsionadora inflexión de lo turbio y enfermizo que subyace bajo su superficie; de la crueldad que soterradamente anida en algunos de sus matices -cfr. la angustiosa visita de *Jeffrey* a su padre en el hospital, hallándose éste inmovilizado con hierros y tubos, sin poder hablar, profiriendo solo guturales sonidos-, **TERCIOPELO AZUL** se erige, sin ningún tipo de cortapisas, en un auténtico viaje a las tinieblas. Combinación de “*love story, thriller, murder, mystery, sexuality explicit and violent*”, según su propio autor, con **TERCIOPELO AZUL** asistimos a un verdadero descenso al abismo –patente en ese alucinante momento en que la cámara se introduce dentro del pabellón auditivo de la oreja encontrada por *Jeffrey*-, donde los sueños más recónditos del protago-



-nista del film, *Jeffrey Beaumont* (Kyle MacLachlan) -cuya similitud física y en sus modos de vestir, con David Lynch, invita a sugestivas reflexiones... - toman cuerpo. Si “lo siniestro”, como definió Freud, es la realización absoluta de un deseo, siempre oculto, prohibido, y semicensurado; cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado, se hace, de forma súbita, realidad, el film constituye al respecto una ajustada representación de este sentimiento vital y estético, objeto físico y moral.

A partir del fortuito hallazgo, en un descampado, de una oreja cercenada semioculta por cuantiosas y viscosas hormigas, *Jeffrey* inicia una investigación amateur, primero espoleado por la curiosidad, fruto, posiblemente, del bucólico tedio que proporciona tan normal comunidad. Luego impelido por una urgente e hiriente necesidad. El mismo admitirá que no sabe si es, en realidad, “*un detective o un perverso*”, ante la pregunta de su amiga *Sandy* (Laura Dern). No únicamente prosigue sus pesquisas fascinado por los insólitos descubrimientos que van jalonando las mismas. No solo por los estremecedores personajes que pueblan el mundo tan extraño en el que



se sumerge. Para él, significa la materialización de sus deseos -de amor, de sexo, de ternura, de sentirse necesario para alguien, de emociones fuertes, de aventura-; en suma, la consecución de un sentido para una vida carente de ello, búsqueda largo tiempo reprimida reconociéndose asimismo parte del misterio que pretende desentrañar. Su trayecto catártico y circular - en el epílogo del film, la cámara saldrá de otra oreja, esta vez la suya propia- se saldará con un pretendido final feliz, simbolizado por un tordo con un agonizante insecto en el pico. *Jeffrey* obtendrá en la experiencia una cierta estabilidad espiritual frente al conocimiento de sus ansiedades. Pero, al retornar a una inocencia inexistente y mal asumida, perderá los anhelos que le confieren la aprehensión de su verdadera identidad. La realidad vence al sueño, integrándolo en la cegadora luz del bien: el orden absurdo que rige una existencia absurda<sup>13</sup>. Lo verdadero, es decir, lo que ex-

---

<sup>13</sup> **TERCIOPELO AZUL** nos retrae a la memoria el cine de Douglas Sirk. (...) Los personajes escapan de aquello que, en trance irremediable, hallarán al final de su huida; marchan como ciegos y, por ello, no consiguen su meta; ceden al espejismo de haber luchado cuando, ya desde un principio, la lucha está decidida. El poso trágico que alienta la mayoría de sus films, un nítido sentido de la fatalidad del destino y la existencia, y la estructura circular del relato, presentes en la obra del autor de **Dune**, lo emparentan



-pande y vivifica el alma y el cuerpo, y lo bueno, admitido de forma unánime por la mayoría de los hombres, trazado bajo sus leyes y normas, no tienen por qué ser coincidentes; nunca lo son.

**TERCIOPELO AZUL** es la película que más ha contribuido a cimentar la irritante fama de morboso acarreada por Lynch. Emmanuel Kant afirmaba que el arte puede tratar cualquier asunto, y promover cualquier sentimiento, independientemente de su moralidad y el horror que pueda despertar. A la sensación de inseguridad alcanzada por el

---

delicadamente, en el espíritu, no en la práctica, con el genial cineasta alemán. Y ya que estamos, si nombres como Fellini, Bergman, Kubrick, Browning, Kafka, Sábato, Caspar Friedrich, Ferdinand Oehme y Edvard Munch acaparan las influencias, referencias, ecos, y reverberaciones del trabajo de Lynch, otros no menos importantes, como Hitchcock, Von Stroheim, o el exquisito Jois-Karl Huysmans se suman a las eclécticas raíces culturales de su cine.



contraste entre el Lumberton diurno, y su Némesis, el Lumberton nocturno, hay que añadir la punzante crudeza descriptiva de ambientes, personajes y situaciones, que conforman la oscuridad. Los mejores instantes de la obra son, precisamente, los que transcurren en esa zona de sombras, especialmente, en el apartamento de *Dorothy Vallens*. Citemos, por ejemplo, la primera -y furtiva- intrusión de *Jeffrey* en el mismo: la mórbida relación establecida entre observada y observador, mediante un magnífico plano fijo por el cual Lynch obliga al espectador a adoptar el punto de vista de *Jeffrey*, escondido en el interior de un armario. **TERCIOPELO AZUL** homenajea visiblemente a Edward Hooper. En el film, al igual que en su obra, hay siempre un sujeto mirando que, lejos de limitarse a registrar lo dado, ha de crearlo, seleccionando, descubriendo la capacidad del ojo para figurar, para construir. Aparte del importantísimo papel desempeñado por el falsamente voyeurístico punto de vista, el tétrico cromatismo del decorado, y la excelente iluminación de Frederick Elmes, lo que contribuye en gran parte a escenificar las angustias y zozobras de *Dorothy* son los detalles que dotan de densidad la secuencia: los gestos y miradas lánguidas de *Dorothy*; sus desplazamientos dentro del decorado, ocultando parcialmente sus actividades; el instante en que se despoja brevemente de su peluca; el fúnebre striptease; la extraña conversación mantenida por teléfono; el contraste entre su pálida piel





y la ropa interior negra; la bata de terciopelo azul... Y, lo más sorprendente de dicha secuencia, son las sucesivas e inesperadas distorsiones a que es sometida. La primera, al ser descubierto *Jeffrey* por *Dorothy*; la segunda, con la llegada del psicópata *Frank Booth* (Dennis Hooper). *Dorothy*, cuchillo en mano, pasa, de la sorpresa inicial de su encuentro y de la rabia contenida por haber sido espiada en su personal drama, a una situación insospechadamente turbia. Después de obligar a *Jeffrey* a desnudarse, de forma forzada, lo seducirá sexualmente, transformándose este acto, posteriormente, en una desesperada demanda de ayuda. La irrupción de *Frank Booth* en el apartamento, y el pormenorizado ritual de posesión de *Dorothy* que lleva a cabo es, sin duda, lo más cruento de todo el film.

No obstante, resulta mucho más inquietante la violencia acontecida fuera del relato, que no vemos, y dada solamente a través de sus consecuencias. He aquí algunos ejemplos:

- La oreja hallada por *Jeffrey* que, según el forense, ha sido cortada con unas tijeras.
- Durante el enfrentamiento entre el novio de *Sandy* y *Jeffrey*, la aparición de *Dorothy*, desnuda y con el cuerpo lleno de contusiones, resulta más terrible que la contemplación directa de las vejaciones y torturas padecidas.





- La última entrada de *Jeffrey* en el apartamento, con el hombre de la chaqueta amarilla y el marido de *Dorothy*, muertos.

Película esencialmente nocturna, como todas las de su autor - según Oswald Spengler, la noche disuelve los cuerpos y los objetos, los límites físicos por el día desaparecen, y prevalece lo interior, el espíritu-, **TERCIOPELO AZUL** indaga con singular lucidez en la pavorosa dualidad moral del ser humano, y su predisposición a dejarse tentar por los indudables atractivos del Mal. El Bien y el Mal, a primera vista, parecen fáciles de diferenciar; nada más falaz, ambos se encuentran unidos por lazos inescrutables y tortuosos. Rezumando una notable ambigüedad, el film establece una suerte de dialéctica existencial entre la luz y las tinieblas, desechando posiciones moralistas, e incluso, dudosos simbolismos. Admitiendo una lectura polivalente, alejado de cualquier maniqueísmo, el personaje interpretado por Kyle MacLachlan es depositario de considerables dosis de corrosiva ironía. El Mal es el único camino posible para hacer tangibles sus fantasmas o sus miserias, para su constitución en sujeto. Plantea el problema, no solo de la entidad del yo, sino de la misma



existencia, mediante la implícita transgresión/subversión de un quebradizo orden social. El Mal muestra la verdad interior como definitivo revulsivo del orden, burgués e hipócrita, que aturde los sentidos y mediocriza las mentes. Deslumbra en la medida que promete respuesta a los interrogantes de la conciencia; es la nueva caja de Pandora que libera fuerzas ligeramente entrevistas, con dificultad, por la imaginación.

En **TERCIOPELO AZUL**, Lynch da rienda suelta, con una visceralidad y contingencia no vistas desde **Cabeza borradora**, a todo el arsenal de obsesiones personales que forman su universo cinematográfico. Su atracción por lo subterráneo; su predilección por atmósferas malsanas y enfermizas; su inclinación hacia personalidades perversas, poseedoras de una monstruosidad interiorizada pero manifiesta en sus actos y en determinados detalles periféricos -cfr. la máscara de oxígeno de *Frank*-: todo recorre febrilmente la ficción. Sin embargo, resulta especialmente atractivo el sinuoso paralelismo establecido entre el malvado de la ficción, y el supuesto héroe, *Jeffrey*. Siendo un film de dualidades -amor/violencia, día/noche, *Sandy/Dorothy*... -, *Frank* y *Jeffrey* son las dos caras de una misma moneda. Dominados por los mismos deseos y pesadillas, pero apercibidas desde mundos opuestos y posiciones diferentes, los dos se tocan, se reconocen, y se repelen. *Frank* es la proyección física de un



*Jeffrey* definitivamente devorado por las tinieblas. *Jeffrey* es para *Frank* la fantasmagórica proyección de lo que, en el pasado, pudo haber sido, o simplemente, soñó ser. Su tenebrosa semejanza tiene una continua vibración maligna a lo largo de todo el film. *Dorothy*, el oscuro objeto del deseo de ambos, es la caja de resonancia de esa vibración: ella quiere liberarse de *Frank*, recuperar a su hijo y a su esposo, y necesita la ayuda y el amor de *Jeffrey*, pero también aspira a ser sojuzgada y dominada por éste -mientras hacen el amor, *Dorothy* le pide a *Jeffrey* que le pegue, cosa a cual, evidentemente, accede-.

Pero lo que convierte **TERCIOPELO AZUL** en una de las mejores películas de la década de los ochenta, tan parca en celuloide que merezca la pena recordarse, es su extraordinaria puesta en escena. Todo a lo que hemos hecho alusión anteriormente no tendría la menor lógica si no estuviera apoyado por la manera de construir y contar la historia, por su ejemplar combinación de imagen y sonido. Siendo la obra del autor de **Corazón salvaje** proclive a evolucionar hacia lo complejo, mejorando sistemáticamente sus temas y recursos estilísticos, la magnífica interrelación de los diferentes elementos estéticos culminantes de su estilo, más allá de un evidente virtuosismo

técnico, deviene la verdadera generadora de la grandeza del film. El decorado, observando la dualidad que preside el film, define y opone personajes y atmósferas, marca el movimiento de los actores en los planos largos y sus entradas y salidas de campo, utilizándolo frecuentemente para el *off* visual, destinado a sembrar la inquietud en el espectador. Parte de su densidad dramática es determinada en profundidad por el color y la excelente iluminación de Frederick Elmes, aquí más expresionista que nunca. El scope permite unas composiciones con ritmos y proporciones muy estudiadas para los planos generales, los planos donde hay más de tres o cuatro actores en campo, y el primerísimo primer plano, transformado en violento inserto. Sobre el particular, el montaje no admite divagaciones desdramatizadas: sus ya conocidos planos aislados crean el sentimiento adecuado en cada secuencia. Los efectos sonoros y la heterogénea música de Angelo Badalamenti -mezcla de música sinfónica, blues, y algunas gotas de jazz, incluidas sendas canciones compuestas por Badalamenti y Lynch, “Blue Star” y “Mysteries of Love”, así como las interpretadas por Bobby Vinton, Roy Orbison y Kitty Lester, “Blue Velvet”, “The Sandman” y “Love Letters”, respectivamente-, se adhieren a las imágenes del film, muy compenetrados con los silencios -muy importantes- y los diálogos. La música crea atmósfera, apuntala con fuerza secuencias muy concretas, y presenta a los personajes. Música y sonido nunca se anulan, siempre se complementan -cfr. el primer paseo nocturno de *Jeffrey* y *Sandy*-.

Lynch consigue en este título, de sorprendente vocación estructural, una plenitud de su estilo no superada por ningún otro de su filmografía. Probablemente, **TERCIOPELO AZUL** no sea una obra maestra, pero, en mi opinión, se parece mucho a ello. Elaborada con un sinfín de innegables aciertos y unos pocos -muy pocos- deliciosos excesos -la extraña secuencia en la guarida de *Ben* (Dean Stockwell)-, se revela como la mejor y más severa obra de David Lynch (...).

#### Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “Terciopelo azul: el corazón de las tinieblas”,  
en dossier “David Lynch: la irresistible atracción del abismo”,

Dirigido, diciembre 1990.



(...) 40 años después de su estreno, **TERCIOPELO AZUL** sigue siendo una de las películas que más literatura cinematográfica han ocasionado. Desde el mismo momento de su estreno, su singularidad, su extrañeza, su “ambigüedad”, su supuesto simbolismo, su juego con diferentes temas y géneros y su trabajo visual, han dado pie a todo tipo de interpretaciones o acercamientos. Desde la crítica cinematográfica del momento, en la que se imponía la inmediatez, pasando por la crítica posterior, con el apoyo de la perspectiva temporal para el análisis, hasta los acercamientos desde los llamados “estudios culturales”, que han analizado la cuarta película de Lynch desde todas las posturas existentes, en ocasiones rizando el rizo de manera excesiva y casi ridícula, han dado habida cuenta de ello. Por ejemplo, al poco tiempo de su estreno fue considerada como una película fantástica, categorización que muchos no compartieron, sobre todo porque tienen en cuenta, cómo no, la categorización genérica desde un punto de vista simplemente argumental y no tanto formal – puesta en escena-; tampoco ayudó el aspecto retro de la película, ni el juego de Lynch con el melodrama -básico en gran parte de su cine-, el thriller, el drama familiar, el cine de adolescentes... Porque **TERCIOPELO AZUL** es un compendio de ideas, temas y géneros pasados por la mente de un creador que, en su cuarto largo, mostró una



desbordante madurez creativa que dio como resultado una película que, en efecto, ha propiciado todo tipo de acercamientos, mostrando su riqueza.

Lynch llega a **TERCIOPELO AZUL** tras haber rodado una película de corte surrealista y experimental, **Cabeza borradora**, una obra de aparente clasicismo pero muy expresionista, **El hombre elefante**, y una frustrada superproducción de ciencia ficción, **Dune**, así como un puñado de cortometrajes cercanos en texturas a su primera, y esencial película. Es posible ver en todas ellas, en conjunto y por separado, algunas de las señas de identidad del cine ulterior de Lynch, pero **TERCIOPELO AZUL** es realmente el punto de arranque de lo que estaba por venir. En cierto sentido, es posible que así fuera porque Lynch tuvo un control absoluto sobre el material -teniendo eso tan querido como el montaje final-, como, por otro lado, ya lo tuviera en **Cabeza borradora** -aunque, en este caso, la película, aunque magnífica, resulta demasiado incipiente, adherida a un planteamiento experimental en forma y en narración-, pero que, en el caso de **TERCIOPELO AZUL**, resultó esencial para que Lynch pudiera tomar todas las decisiones, como la de abandonar el blanco y negro con el que quería rodar la película para pasar al color.





Escribía Michel Chion en su libro sobre el cineasta acerca de **TERCIOPELO AZUL** que *“visualmente el autor se arriesgó a presentar por primera vez una obra cuyas imágenes se parecían a las de cualquier película americana”*. De este modo, Chion marca **TERCIOPELO AZUL** como el inicio de lo que denomina “Lynchtown” y que tiene que ver no solo con una cuestión de estilo personal, también sobre la imposibilidad de introducir a Lynch dentro del marco del cine norteamericano hasta aquel momento; no al menos de una manera tan coherente y unitaria como sería a partir de entonces, por supuesto, teniendo en cuenta que el cine de Lynch, siempre condicionado por el contexto en el que ha rodado, se presenta como una cierta isla dado su muy particular mundo. Aunque no se debe obviar el camino ya transitado por Lynch hasta **TERCIOPELO AZUL**, asumamos ese punto de partida como el inicio de algo.

Hace unos años, en un cine de Londres, se llevó a cabo una retrospectiva llamada “Blue America, Pink America”, en la que, a partir de un conjunto de películas norteamericanas de los años ochenta, lanzaba una doble mirada basada, en teoría, en el antagonismo de ambas categorías. El *blue*, por supuesto, correspondía a **TERCIOPELO AZUL**, mientras que el *pink*, a **La chica de rosa** (*Pretty in Pink*, 1986, Howard Deutch). La idea era contraponer dos visiones de la Norteamérica de los “neo-con”. Lo interesante era que



la parte correspondiente al *pink*, y que era, en teoría, la mirada blanda, acababa lanzando una visión francamente desoladora sobre aquello que había ido construyéndose, a nivel social, en la Norteamérica que salía de la crisis económica de finales de los setenta y se enfrentaba a las nuevas formas del capitalismo de los ochenta.

Mientras que el *blue*, con la película de Lynch en la cabeza, lanzaba una visión, también en teoría, más amarga, más siniestra, pero también más codificada. Porque **TERCIOPELO AZUL**, en este sentido, resulta, como más de un analista ha evidenciado, algo ambigua dependiendo del prisma con el que se mire debido, precisamente, a una de sus características más importantes. La creación de un espacio visual, sobre todo en lo concerniente a los interiores de las casas, en el que los años cincuenta-sesenta se cuelan en una realidad, en una actualidad – los ochenta-, creaba un cierto desconcierto en tanto a que se ha llegado a ver como un signo de nostalgia por un tiempo pasado perdido -y, por supuesto, mejor- que Lynch intentaba recuperar -visual, musicalmente- en un tiempo más sombrío. Claro que esta lectura puede tener, a partir de los mismos elementos, una lectura totalmente contraria. Pero es en esa irrealidad, que en muchos aspectos recupera





en **Twin Peaks** -tanto serie como película- y en otros totalmente diferentes en **Corazón salvaje**, en donde aparece esa sensación irreal y fantástica. Lynch violenta la realidad, o mejor dicho, su representación, para crear una alternativa que mantiene un aspecto reconocible a la vez que posee las suficientes variaciones para conducir al espectador, y a los personajes, hacia otros derroteros. Y esa irrealidad, que en **Cabeza borradora** acaba imponiéndose en la narración hasta desfigurar los contornos de lo real, o que en **El hombre elefante** surgía de una era victoriana cuya superficie de normalidad no era más que la máscara de una sociedad enferma, en **TERCIOPELO AZUL** asume un aspecto mucho más rutilante, con un Lynch que muestra una gran madurez cinematográfica y un control sobre sus ideas absoluto, que asentará en gran medida las bases de su cine posterior en tanto a que, junto a **Twin Peaks** –serie y película- y **Corazón salvaje**, crea un itinerario de iniciación que, después, variará sutilmente hacia la mente a partir de **Carretera perdida** (1997).

Pero antes de llegar ahí, en **TERCIOPELO AZUL**, y en las tres obras siguientes, hablamos de largometrajes, plantea relatos en los que surge la pérdida de la inocencia frente a una realidad, escondida, oculta



y para acabar mostrar el mal desde diferentes vertientes. Es la mirada de Lynch hacia la realidad, sobre todo en aquella época, razonablemente inquietante en cuanto a cómo la percibe y la manipula para, al final, transmitir no tanto su fisonomía física como un estado anímico. Su combinación de referencias a las pinturas de Rockwell o Hopper, en feliz y casi imposible comunión, crean un paisaje, tanto en exteriores como en interiores, inquietante, lúgubre. Una realidad que nace de una irrealidad y, a su vez, conduce a ese sentido onírico, pesadillesco, que conlleva que pueda verse **TERCIOPELO AZUL** como el sueño de *Jeffrey*, quien harto de una vida y unos padres anodinos, sueña (crea en su mente) un posible mundo paralelo habitado por dos padres, más peligrosos, pero francamente más interesantes que los suyos. Su iniciación en el Mal, es entonces, un viaje para descubrir la verdad que anida bajo una realidad de impoluta superficie, idea que Lynch trabajará en sus siguientes películas hasta que decida, como hemos apuntado antes, introducirse directamente en

la mente. Admirador de **El mago de Oz**, la cual reescribirá parcialmente en **Corazón salvaje**, Lynch toma su carácter onírico de aceptación de una realidad cuando las apariencias cambian. Jeffrey, a través de las calles de Lumbertom, ciudad maderera como **Twin Peaks**, irá descubriendo cómo hay reglas diferentes que rigen otros espacios, otros lugares, a otras personas.

En su película más simétrica, más perfecta, Lynch obvió algunos elementos de coherencia de guion, sobre todo en lo referente a la investigación y a ciertos motivos relacionados con los actos de los personajes, que, sin embargo, ayudan a enfatizar ese sentido onírico: acciones que suceden sin una justificación aparente más allá de las propias reglas que, desde el comienzo, rigen en una narración que parte de unos elementos narrativos prefijados que Lynch se encarga de subvertir y convertir en algo diferente, nuevo. A partir de entonces, el cine de Lynch irá configurando sus propias normas, tendrá un mundo propio basado, entre otras cosas, en invitar al espectador a introducirse por nuevos caminos que culminarán, por ahora, en el terreno del largometraje, en **Inland Empire** (2006), película que absorbe de manera maestra todo lo planteado por Lynch hasta ese momento e, incluso, en el terreno del audiovisual contemporáneo. Pero para llegar allí, Lynch fue trazando, desde **Cabeza borradora**, cierto, pero con más personalidad desde **TERCIOPELO AZUL**, una visión que conduce de lo real a lo irreal, del cuerpo a lo etéreo, de lo narrativo a la abstracción; o puede que al revés. En cualquier caso, en su cuarta película, Lynch inició uno de los itinerarios más estimulantes y geniales del cine contemporáneo que, por fortuna, sigue abierto (...).

**Texto (extractos):**

*Israel Paredes Badía*, “Terciopelo azul: la *blue* América”,  
en dossier “David Lynch, mundos extraños”, Dirigido, febrero 2016.











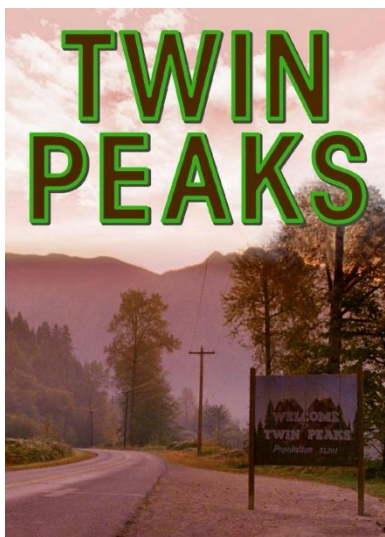
**Viernes 23**

**21 h**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

**ASESINATO EN TWIN PEAKS • 1990 • EE.UU. • 113'**



**Título orig.-** Twin Peaks. **Director.-** David Lynch. **Guion.-** Mark Frost & David Lynch. **Fotografía.-** Ronald Víctor García (1.33:1 – color CF1). **Montaje.-** Duwayne Dunham. **Música.-** Angelo Badalamenti. **Productor.-** David J. Latt. **Producción.-** Lynch/Frost Productions – Spelling Entertainment – Worldvision para ABC. **Intérpretes.-** Kyle MacLachlan (*agente especial Dale Cooper*), Michael Ontkean (*sheriff Harry S. Truman*), Mädchen Amick (*Shelly Johnson*), Dana Ashbrook (*Bobby Briggs*), Richard Beymer (*Benjamin Horne*), Lara Flynn Boyle (*Donna*

*Hayward*), Sherilyn Fenn (*Audrey Horne*), Warren Frost (*dr. Will Hayward*), Everett McGill (*Ed Hurley*), Jack Nance (*Pete Martell*), Ray Wise (*Leland Palmer*), Joan Chen (*Jocelyn Packard*), Piper Laurie (*Catherine Martell*), Sheryl Lee (*Laura Palmer*), Russ Tamblyn (*dr. Lawrence Jacoby*), Mary Jo Deschanel (*Eileen Hayward*). **Estreno.-** (EE.UU.) octubre 1991.

*Episodio piloto de la serie,  
remontado por Lynch para su explotación en Europa.*

**versión original en inglés con subtítulos en español**

*Película nº 5 de la filmografía de David Lynch (de 12 películas)*

Música de sala:

**Twin Peaks** (1990-1991)

Banda sonora original de **Angelo Badalamenti**





(...) Las ideas surgen del modo más extraño en cuanto prestas atención. Y a veces en el plató de rodaje ocurren cosas que te incitan a soñar. Cuando estábamos rodando el piloto de **TWIN PEAKS** teníamos un ayudante de decoración llamado Frank Silva. No estaba previsto que Frank apareciera en **TWIN PEAKS**, ni por asomo. Pero estábamos filmando en casa de Laura Palmer y Frank estaba trasladando muebles de un lado a otro de la habitación. Yo estaba en el pasillo, debajo de un ventilador. Y una mujer dijo: 'Frank, no coloques el vestidor debajo de la puerta. Te quedarás encerrado en la habitación'. Y me vino a la mente la imagen de Frank en la habitación. Corrí a la habitación y le pregunté a Frank si era actor. 'Pues da la casualidad de que sí', me dijo. Porque en L. A. todo el mundo es actor. Y puede que también en el resto del planeta. De modo que le dije: 'Frank, saldrás en esta escena'. Grabamos un plano panorámico del dormitorio, dos veces sin Frank y una vez con Frank quieto a los pies de la cama. Pero yo no sabía para qué ni qué significaba. Esa tarde bajamos a la primera planta a filmar a la madre de Laura Palmer en



*el sofá. Estaba tumbada triste y atormentada. De repente veía algo en su mente, se levantaba de un brinco y se ponía a chillar. Sean, el operador de cámara, tuvo que girar para seguir su cara al levantarse. A mí me pareció que había hecho un trabajo perfecto. De modo que grité: ‘Corten: ¡perfecto, precioso!’ y Sean me replicó: - ‘No, no, no. No está bien’. – ‘¿Qué pasa?’ – ‘Había alguien reflejado en el espejo’. – ‘¿Quién?’ - ‘Frank se reflejaba en el espejo’. Pasan muchas cosas así que te incitan a soñar. Y una cosa lleva a la otra y, si lo permites, se abre algo totalmente nuevo. (...)*

*(...) Me gusta la sensación de descubrir. Creo que es una de las cosas buenas de una historia por entregas: que puedes adentrarte en ella y profundizar cada vez más. Empiezas a sentir el misterio y comienzan a ocurrir cosas. La popularidad de los seriales en televisión va y viene. Periódicamente, las cadenas realizan encuestas de opinión. Y llegan a diferentes conclusiones: una de esas veces determinaron que la gente no ve la serie todas las semanas. La gente la ve un par de veces al mes más o menos y, en consecuencia, pierde el hilo de la historia y abandona la serie. Obviamente, las cadenas no quieren que los espectadores dejen de ver la serie y durante un tiempo*



*renegaron de las historias continuadas y optaron por los finales cerrados. No sé muy bien por qué la cadena permitió que se rodara el piloto de **TWIN PEAKS**. Pero solo por el hecho de que permitan que algo se convierta en piloto no significa que vayan a rodar la serie. Así que se llegó hasta el piloto. Y ni siquiera entonces sabían lo que hacer con él. Esa clase de cosas las envían a un sitio, creo que está en Filadelfia. Y allí tienen gente que las ve y las puntúa. No se sabe cómo, **TWIN PEAKS** obtuvo una buena puntuación, aunque no espectacular. Y tampoco sé lo que pasó entre entonces y la fecha de emisión, pero la noche del estreno **TWIN PEAKS** consiguió una cuota de pantalla altísima. Así que tuvimos mucha suerte (...).*

*(...) Estábamos montando el piloto de **TWIN PEAKS** y habíamos concluido el trabajo del día. Serían las seis y media de la tarde y había salido fuera. Había varios coches en el aparcamiento. Apoyé las manos en el techo de uno de ellos y lo noté muy caliente, aunque no quemaba; era un calor agradable. Estaba apoyado así y, ¡zas!, apareció la Habitación Roja. Y el fondo, y luego parte del diálogo. De modo que tuve una idea, se me ocurrieron unos fragmentos. Y me enamoré de ellos. Así es como empieza. La idea te dice que construyas la Habitación Roja. De manera que reflexionas. 'Un momento -dices-, las paredes son rojas pero no sólidas'. Luego*

*piensas un poco más. ‘Son cortinas. Y no son opacas, sino traslúcidas’. A continuación, pones las cortinas. ‘Pero el suelo... necesita algo.’ Y regresas a la idea y allí había algo en el suelo: todo estaba en la idea. Así que haces lo del suelo. Y comienzas a recordar mejor la idea. Pruebas algunas cosas y te equivocas, pero las arreglas, añades otras cosas y al final el conjunto produce la misma sensación que la idea original (...).*

**Texto (extractos):**

David Lynch, **Catching the big fish**, Bodkind, 2006

**(Atrapa el pez dorado**, Reservoir Books, 2022)





*“...la imagen solo debe insinuar, y, ante todo,  
excitar espiritualmente, y entregar a la fantasía  
un espacio para su libre juego”.*

**Caspar David Friedrich**

(...) Posiblemente, por lo poco habitual de los antecedentes creativos de Lynch, garantes, apriorísticamente, de la atipicidad del producto, **TWIN PEAKS** ya tenía ganado, de entrada, bastantes enteros para una acogida nada indiferente. Si a ello le agregamos el alto nivel artístico del telefilm -dentro del medio en el que se inscribe-, a años luz de cualquier serie o estrenos TV de curso legal, la polémica y su calificación de “acontecimiento” estaba en marcha. No obstante, que nadie se llame a engaño ante el sibilino imperativo programático de la expectativa creada. **TWIN PEAKS**, telefilm de lujo en suma, por su plasmación y resultados estéticos, así como por el recatamiento y mesura de sus rasgos diegéticos, concilia sus virtudes y errores -insuficiencias- yuxtaponiendo ambas en difícil armonía. Los valores que otorgan carta de nobleza a la cinta, son los mismos que la limitan, la desequilibran, para, al final, proporcionarle un ambivalente aire insatisfactorio. Si, por un lado, dinamita los mohosos, pueriles, y



aburguesados, patrones televisivos, con un trabajo transgresor, a caballo entre el thriller y el “whodunit”, capaz de inquietar al telespectador menos dormido y conformista, en relación con la obra del autor de **Dune**, se muestra en exceso cauteloso, previsible, amanerado, y por el contrario de la arriesgadamente magnífica **Corazón salvaje**, repetitivo. Mis reparos no provienen del persistente – y hasta cierto punto lógico- amansamiento de la ominosa atmósfera que lo preside; de la exposición nada agresiva de la cosmogonía ética y estética de Lynch; de la falta de una mirada escabrosa para un material que rebosa y requiere morbidez - no morbosidad-.

Surgen de su repliegue nada original, y sí demasiado convencional, sobre los siniestros territorios de ambigüedad moral, violencia física, y perversa, y vital sexualidad, de la inolvidable **Terciopelo azul**. De la innecesaria reformulación de los enunciados de aquella, transparentando intenciones y esquematizando logros. Del

mismo modo que **Corazón salvaje** apostaba por un manierismo temático y estilístico enriquecedor de unas determinadas parcelas del relato, imprescindibles para su viabilidad como tal, **Twin Peaks** opta por un complaciente autoafirmación. Es probable que el móvil subyacente tras ello sea consensuar la fama de perverso que goza su autor. En otras palabras, dar al público lo que espera de él, convirtiendo su proyecto artístico en un formularlo guiño. A mi juicio, Lynch ha cedido a las exigencias del medio televisivo para paliar el evidente choque de un vehículo expresivo incompatible con su intransferible universo fílmico. No es un asunto que revista mucha gravedad, pero desdibuja sus palpables méritos ante este lamentable error de planteamiento.

Sin embargo, sería injusto por mi parte no destacar los matices positivos que atesora **TWIN PEAKS**. Personalmente, creo que el más importante reside en sus notorias formas visuales, de gran belleza y sobriedad. El film opera anímicamente en el espectador, cumpliendo esa primera exigencia conspicua en todo el cine de Lynch: conduciendo su sensibilidad a afecciones estremecedoras, misteriosas, opresivas. Acogiéndose a su cristalino sentido de turbar, sumergiendo los sentimientos en un remolino de maliciosos signos. El intrigante rostro oriental de la *viuda Packard*, moviendo lánguidamente la cabeza mientras se pinta los labios frente a un espejo; el rostro de *Laura Palmer* emergiendo del plástico que la cubre; el angustioso baile del padre de *Laura* con su retrato entre las manos a los acordes de Glenn Miller; la conversación que mantienen Kyle MacLachlan y Michael Ontkean en el depósito de cadáveres bajo la titubeante luz de los focos..., son ilustrativos de los acertados procedimientos visuales de Lynch. Incluso cuando hace concesiones, su talento brilla con intensidad (...).

**Texto (extractos):**

*Antonio José Navarro, "Twin Peaks",  
en dossier "David Lynch: la irresistible atracción del abismo",  
Dirigido, diciembre 1990.*





(...) El universo materializado por Lynch de una propia geografía vital y artística, una especie de “Lynchtown” definida en sus elementos clave por **Terciopelo azul** necesitaba una expansión y complejidad que el formato de la televisión le permitía desarrollar de forma exhaustiva. De esta forma, **TWIN PEAKS**, la serie, puede considerarse como un peldaño lógico y esperado en la filmografía de David Lynch, quien pareció utilizar las ventajas del medio televisivo en favor de sus propias necesidades narrativas y psicológicas a la vez que pervertía con la excusa de una involuntaria innovación los esquemas existentes hasta ese momento en el formato del serial para la pequeña pantalla. No es extraño que Lynch aprovechara en cierta forma las bases de una obra clave del género como es la novela “Peyton Place”, de Grace Metalious, adaptada con gran éxito (y sin aprovechar sus lecturas más oscuras) al cine en 1957 por Mark Robson y a la televisión por el productor Paul Monash en 1960.

De igual forma, Lynch desentierra el formato del serial radiofónico, en especial el del mítico “The phantom of Crestwood” emitido por la NBC en 1932, que giraba en torno al asesinato de una





prostituta llamada Jenny Wren, un misterio que obsesionó a la Norteamérica de la Gran Depresión y que fue llevado al cine ese mismo año por J. Walter Rubens. Tampoco hay que olvidar que Lynch tenía especial admiración por **River's Edge** (Tim Hunter, 1987), una película poco difundida pero convertida poco a poco en título de culto que giraba en torno al descubrimiento de un cadáver por un grupo de adolescentes en la orilla de un río. La cita es obligada más cuando el propio Lynch encargó a Hunter la dirección de tres episodios de **TWIN PEAKS**, configurando un curioso bucle, ya que **River's Edge** es una película muy influenciada, según su propio director, por **Terciopelo azul**.

**Twin Peaks**, como concepto y en su desarrollo, es, principalmente, una versión corregida y aumentada de lo que Lynch experimentó en **Terciopelo azul**. Si allí el viaje hacia el lado oscuro de Lumberton se producía a través del descubrimiento de una oreja cortada, aquí es el cadáver de *Laura Palmer* el conductor del misterio



y la puerta que abre un universo oscuro, bizarro, absurdo y surrealista ocultado tras una pátina de bucólico aburrimiento. Lynch pasa de la parte (la oreja) al todo (el cuerpo) para examinar un universo más complejo con asombrosos paralelismos con el que desarrolló en su película de 1986. Es evidente que el agente *Dale Cooper* (Kyle MacLachlan) es una versión profesional y madura del *Jeffrey Beaumont* interpretado por el mismo actor, como también lo es el *link* entre imágenes y atmósferas. Así, Lumberton y Twin Peaks son ciudades dominadas por el negocio maderero, las escenas que se desarrollan en locales nocturnos como “el Slow Club” en **Terciopelo azul** o “el Road House” en **Twin Peaks** tienen una misión de *cliffhanger* íntimo con composiciones musicales tan personales como el de la canción “Blue Velvet” de Bobby Vinton (interpretado por Isabella Rosellini) o las composiciones de Julee Cruise, respectivamente. Incluso momentos como la aparición de una magullada y desorientada *Ronette Poulaski* caminando por las vías del



tren en la serie tienen evidentes puntos de referencia con la escena en que *Dorothy Vallens* aparece desnuda y herida en el barrio residencial de *Jeffrey Beaumont*.

Lynch deconstruye en **TWIN PEAKS** de manera definitiva su obsesión por la imagen de lo femenino que impregna gran parte de su filmografía desde **Terciopelo azul** hasta **Inland Empire** (2006), sin olvidar que ciertas películas alejadas en su desarrollo del protagonismo femenino, incluyen la imagen de la mujer como catalizadora inicial (el prólogo de **Dune** a cargo de la princesa interpretada por Virginia Madsen) o final (las palabras de la madre de *Merrick* en el epílogo de **El hombre elefante**). **TWIN PEAKS** sublimiza esa idea, siendo un catálogo de historias de tipo coral, que circula desde la imagen del cadáver envuelto en plástico de *Laura Palmer* al inicio de la serie hasta esa fotografía engañosa de la joven como reina de su curso. Y en el curso de todo ese caudal de historias y misterios encontramos diversas metamorfosis de la propia imagen de *Laura Palmer*, como la enfermiza identificación de *Donna* (Lara Flynn Boyle) con ella (casi una posesión) hasta la aparición de su



*prima Madeleine* (interpretada por Sheryl Lee, la misma actriz que presta el rostro a *Laura Palmer*), idéntica a *Laura*, que provoca una especie de *déjà vu* múltiple generando una especie de bucle en la propia serie y que puede considerarse como una clara cita a otra de las obligadas paradas en la imagen de la mujer en el cine como es **Vértigo** (Alfred Hitchcock, 1958). Es evidente que Lynch tiene en mente otra de los grandes estudios de la fascinación por lo femenino como **Laura** (1944), la obra maestra de Otto Preminger en la que se construye un mito en torno a un falso cadáver, una mujer cuya fascinación, como ocurre con *Laura... Palmer*, procede de su imagen inerte en un retrato. **TWIN PEAKS**, la serie, toma desde aquí otro camino en el que Lynch se auto define en una nueva referencia como es la de su obsesión por el clásico **El crepúsculo de los dioses** (Billy Wilder, 1950), contada por un personaje que ha fallecido.

Así, la(s) historias(s) de **TWIN PEAKS** pueden estar contadas por la propia *Laura Palmer*, siendo la serie un proceso de búsqueda de la identidad *post mortem* en la que la fallecida utiliza como conexión con el mundo la antena que representa el personaje del *agente Cooper*



y que culminará con la recomposición de la imagen resucitada, retroactiva y entre dos mundos en **Twin Peaks: Fuego, camina conmigo** (1992), engañosa precuela donde Lynch encauza el universo de la serie al formato cinematográfico reconociendo él mismo una imposibilidad, renunciando al habitual formato en cinemascope e introduciendo interferencias catódicas en el metraje.

Y en todo ello, no olvidemos que **TWIN PEAKS** surge como proyecto tras el abandono de “Venus Descending”, un intento de biopic sobre Marilyn Monroe (en colaboración también con Mark Frost) basado en la biografía de la actriz escrita por Anthony Summers bajo el título de “Goddess. The secrets lives of Marilyn Monroe”, otro cadáver exquisito que siempre ha fascinado a Lynch al igual que el famoso caso de “la Dalia Negra”.

Desde el comienzo de la serie, **TWIN PEAKS** es un producto eminentemente de autor, no un simple encargo de prestigio donde un director con trayectoria aporta un piloto y poco más, como ocurre en muchas de las series actuales de éxito. Lynch se reservó la dirección





de seis episodios (el piloto, 2,8,9,14 y 29), eligiendo con Frost de forma cuidadosa a los responsables del resto de las entregas. Así, Uli Edel había destacado en su retrato de la adolescencia traumática en **Yo, Cristina F.** (1981) o su mirada a los bajos fondos en la peculiar **Última salida: Brooklyn** (1989); Tim Hunter, como ya he señalado, había destacado con **River's Edge**, pero también tenía experiencia en seriales televisivos que conectaban colateralmente con ciertos elementos de **TWIN PEAKS** como **Falcon Crest** (1988-1990) o **Sensación de vivir** (*Beverly Hills, 90210*, 1990); Diane Keaton, la exmusa de Woody Allen, había debutado como realizadora con un curioso documental sobre la vida más allá de la muerte titulado **Heaven** (1987) y que había llamado la atención de Lynch; Graemme Clifford estaba en el radar de Lynch gracias a su notable retrato femenino en **Frances** (1982), un biopic en torno a la malograda actriz Frances Farmer, una historia que el realizador de **Terciopelo azul** intentó hacer suya sin éxito; James Foley había demostrado su

capacidad para retratar el medio rural y profundo de los estados Unidos en la estupenda **De hombre a hombre** (*At close range*, 1986) así como conjugar los acentos del neo-noir en **After Dark, My Sweet** (1990).

Es curioso cómo la significación más íntima y completa de **TWIN PEAKS** como obra de Lynch pasa no solo por analizar de forma categórica su estilo y derivaciones inusuales en los capítulos de la serie que dirigió, sino en un hecho en cierta manera circunstancial como es la existencia de un montaje independiente del episodio piloto para su comercialización previa en *home video* en Europa. A través de este montaje, explotado en España como **ASESINATO EN TWIN PEAKS**, y que incorpora una secuencia que ya hace referencia al demonio *BOB* y a la famosa Habitación Roja, Lynch reduce la historia al absurdo a través de texturas surrealistas, alejándose lo más posible del “whodunit” típico, sin dar resolución racional al enigma y estando en consonancia total con su filmografía y, en especial, con su peculiar precuela de la saga televisiva, la citada **Twin Peaks: Fuego camina conmigo**. En cierta manera, el verdadero significado de la serie se encuentra encriptado en este producto casi olvidado (...) que desarrolla un perfecto itinerario por una “Lynchtown” sacada de una lectura de “Alicia en el país de las maravillas” de Lewis Carroll a cargo de un seguidor de Aleister Crowley.

En cierta manera, Lynch acabó atrapado en un plástico, como el cuerpo de *Laura Palmer*, con la evolución posterior de la serie, la necesidad de codificar elementos de culto que al comienzo habían surgido de manera espontánea (como las conversaciones del *agente Cooper* con su grabadora, por ejemplo) y que luego se convirtieron en elementos de cita y referencia que acabaron por fagocitar a la propia serie. La prueba de todo ello es que el éxito de la misma se produjo más en un territorio de la superficie, haciendo que el fan de **TWIN PEAKS** tradujera los elementos *bizarre* y vanguardistas del producto en clave de notas chocantes, sin profundizar realmente en la propia dimensión artística de la propuesta. Y cuando Lynch cambia el formato seriado de la idea y lo traslada de manera algo artificial a una textura cinematográfica, dejando fuera las citas y el misterio más apa-



-rente, el resultado fue el fracaso absoluto de **Twin Peaks: Fuego camina conmigo**, quizá porque tras la creación de un concepto pueril y explotado hasta la saciedad como fue “lo lynchiano”, este, saturado y engordado artificialmente (además de mal imitado), acabó devorando al autor.

**TWIN PEAKS**, la serie, queda de esta manera como un curioso experimento de televisión deseada pero no aceptada en sus registros, un lienzo donde Lynch amplía exponencialmente las ideas dibujadas en **Terciopelo azul** y que plasmará más adelante en otras de sus excelentes propuestas. Así, **TWIN PEAKS** no deja de ser un juego de imágenes, reflejos, espejos, donde el desdoblamiento (*doppelganger*) resulta fundamental para comprender el supuesto misterio, algo que se tomaría después por parte del realizador de modo radical en **Carretera perdida** (1997), **Mullholland Drive** (2001) e **Inland Empire**, esta última ejemplo de la saturación estilística y conceptual del autor y causa (brillante) de su bloqueo durante años. De manera profética (una de las muchas premoniciones internas y externas que contiene la serie), en la parte final de la serie, una *Laura Palmer*



internada en esa isla de espacio y tiempo que es la Habitación Roja, avisa al *agente Cooper* de que se volverán a ver en 25 años. Esta frase, fuente de rumorología sin fin durante años en internet se hace realidad ante el rodaje de una supuesta tercera temporada de **TWIN PEAKS** por parte de Lynch y que se estrenará en 2017. Suponemos que el enfoque del realizador no tendrá mucho que ver con el estado actual de la ficción televisiva, dominada por una calidad objetiva y subjetiva, multimediática y millonaria, en cuya cúspide se sitúan series que mucho o todo tienen que ver con la obra de Lynch y, sobre todo, **TWIN PEAKS**, como han sido las dos temporadas de **Fargo** o la primera de **True Detective**.

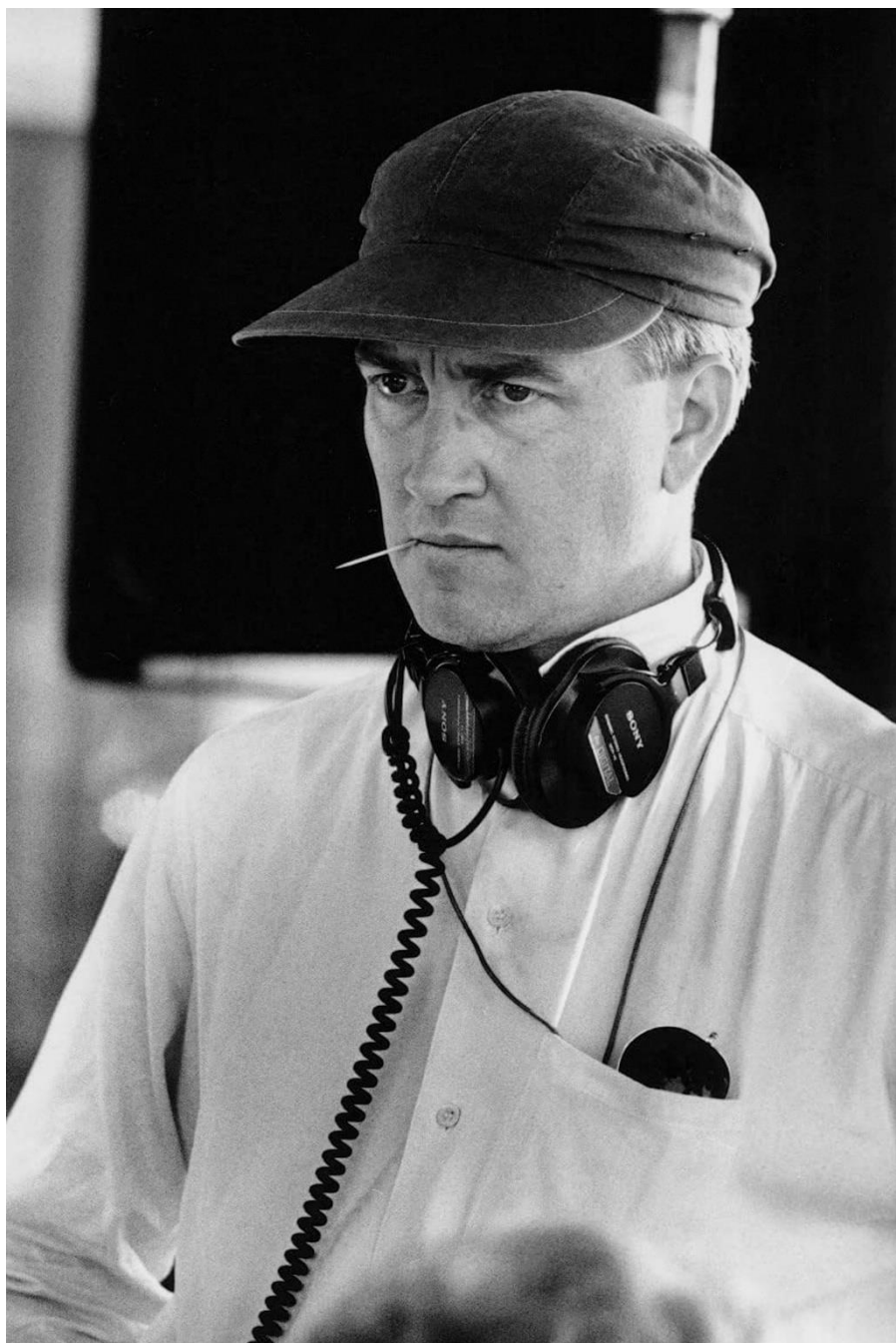
La aproximación del director de **Carretera perdida** a ese nuevo territorio de la ficción televisiva hipermoderna es un enigma, posiblemente dentro de otro enigma y envuelto en una bolsa de plástico. Y, posiblemente, así seguirá siendo tras haber consumido esa virtual tercera temporada que se someterá al bombardeo de un *fandom* reciclado y descontextualizado en su mayor parte y a un momento de la ficción audiovisual que remite a Habitaciones Rojas capaces de crear *BOBS* en serie dispuestos a romper nuestra percepción de la narración seriada (...).

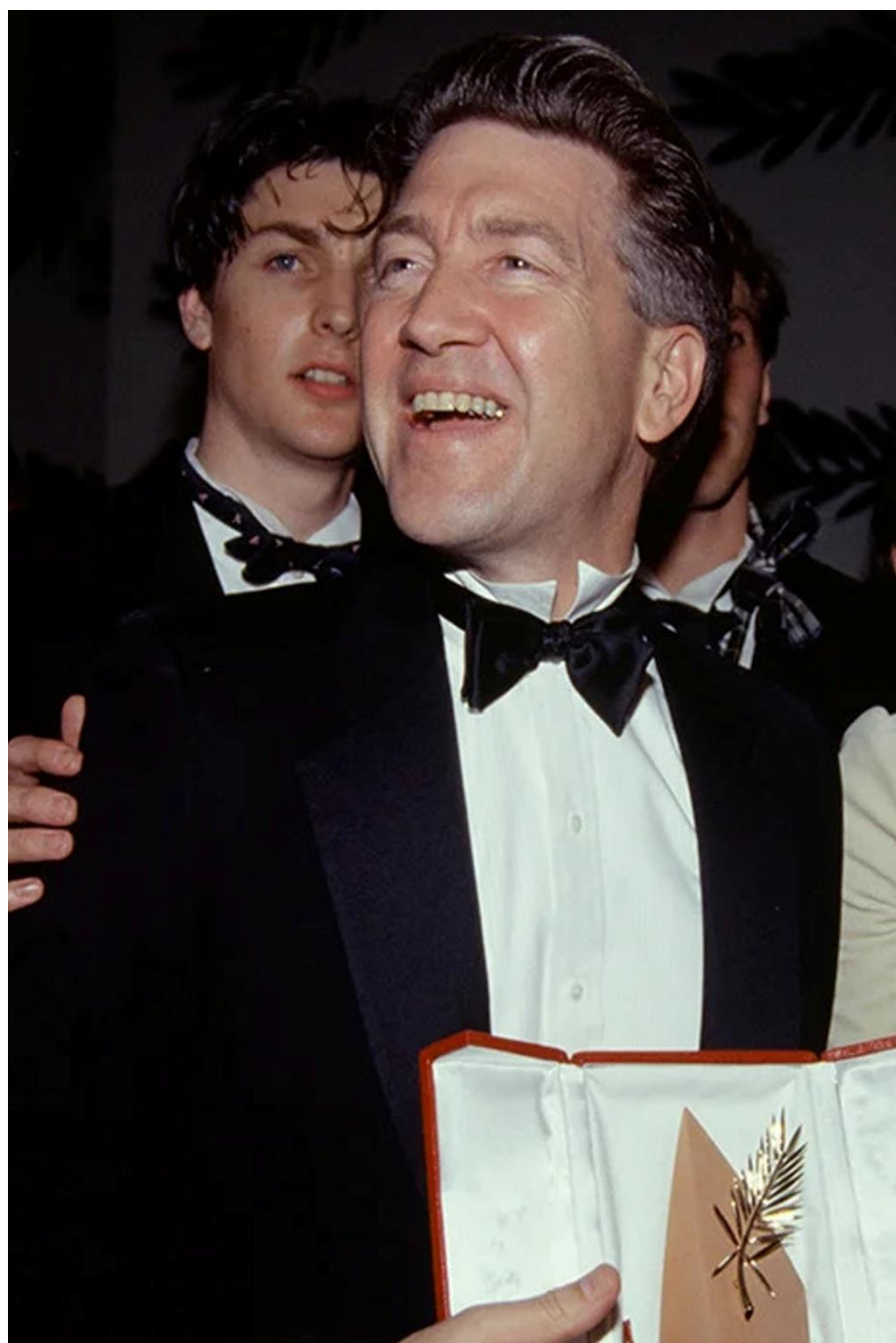
**Texto (extractos):**

Ángel Sala., “Twin Peaks: Lumberton reloaded”,  
en dossier “David Lynch, mundos extraños”, Dirigido, febrero 2016.









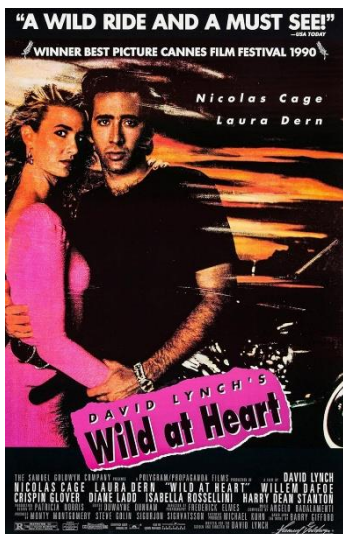
**Martes 27**

**21 h**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

**CORAZÓN SALVAJE • 1990 • EE.UU. • 125'**



**Título orig.-** Wild at heart. **Director.-** David Lynch. **Argumento.-** La novela homónima (1989) de Barry Gifford. **Guion.-** David Lynch. **Fotografía.-** Frederick Elmes (2.35:1 – color CF1). **Montaje.-** Duwayne Dunham. **Música.-** Angelo Badalamenti. **Canciones.-** “Slaughter house” de Powemad; “In the mood” de Glenn Miller; “Love me” de Jerry Leiber & Mike Stoller; “First movement” de Duke Ellington; “Love me tender” de Elvis Presley & Ken Darby. **Productor.-** Steven Golin, Sigurjon Sighvatsson y Monty Montgomery. **Producción.-** Propaganda Films – Polygram Filmed Entertainment. **Intérpretes.-** Nicolas Cage (*Sailor Ripley*), Laura Dern (*Lula Fortune*), Willem Defoe (*Bobby Perú*), Crispin Glover (*Dell*), Diane Ladd (*Marietta Fortune*), J.E.Freeman (*Marcello Santos*), Calvin Lockhart (*Reggie*), Isabella Rossellini (*Perdita Durango*), Harry Dean Stanton (*Johnnie Farragut*), Grace Zabriskie (*Juana Durango*), Sherilynn Fenn (*la chica del accidente*), Freddie Jones (*George Kovich*). **Estreno.-** (EE.UU.) agosto 1990 / (Francia) octubre 1990 / (España) febrero 1991.  
**versión original en inglés con subtítulos en español**

**In memoriam DIANE LADD (1935-2025)  
Centenario HARRY DEAN STANTON (1926-2017)**

*1 candidatura a los Óscars: Actriz de reparto (Diane Ladd)  
Palma de Oro del Festival de Cannes*

*Película nº 6 de la filmografía de David Lynch (de 12 películas)*

Música de sala:

**“Wicked game” (1991) Chris Issak**



(...) A primera vista, en un film de las características de **CORAZÓN SALVAJE**, lo que más llama la atención es la soterrada contención del conjunto, por cuanto se refiere a la atmósfera, a la falta que denotan las propuestas del relato de una clara y virulenta mirada mórbida. Efectivamente, sobre el plano estilístico, se muestra, aparentemente, como un trabajo menos abstracto y arriesgado, más narrativo, que sus predecesoras. Tal vez por esta razón, **CORAZÓN SALVAJE** sorprende y desconcierta al unísono. Sin embargo, esto no significa que se trate de un film fácil; como todos los de Lynch ofrece al espectador pocas oportunidades de asimilar ordenadamente sus variados y apasionantes matices. Y aunque no hay ningún delirio formal que perturbe la serena cadencia rítmica de sus imágenes, **CORAZÓN SALVAJE**, barroca y ascética al mismo tiempo, es la lógica consecuencia, el siguiente paso a dar, en la dinámica evolutiva de su cine. Al igual que en el desarrollo de un movimiento o estilo artístico, ya sea colectivo o personalizado, después de **Terciopelo Azul**, obra de plenitud temática y estilística, el presente título propone una elaboración deliberadamente arbitraria de estructuras de su par-



-ticular cosmogonía fílmica. Sin ánimo peyorativo podríamos afirmar que **CORAZÓN SALVAJE** dentro de la filmografía de Lynch es una realización decididamente manierista. Y quiero dejar bien sentado que ello no presupone que el cineasta no sea dueño de sus medios y técnica, que no domine el juego de formas que incansablemente se afana en construir. Todo responde a un manifiesto deseo de señalar su acusada personalidad como creador, que comporta, indistintamente, cierta renovación y un latente amaneramiento de su escritura cinematográfica, a través de un inesperado requiebro de su estilo. Su apagado dinamismo no es fruto de la fascinación e inquietud que ejercen en él sus fantasmas sino producto de su desolación ante la realidad que le circunda, servido por una puesta en escena de delicado lirismo. Su obvia perfección plástica aprisiona a las acciones, a las emociones, y los personajes, en una captación del espacio dramático y el tempo narrativo casi estático. La vida que la puesta en escena logra insuflarles, desde el inicio de la proyección, se resiste a cualquier



alarde estético a cambio de un intimismo que alimenta y compone esa desolación. Se obstina en recrearse en pequeños detalles, en las manifestaciones más irrisorias, en los afluentes que serpentean la intriga, reclamando una cuidadosa visión. Son múltiples los pormenores que se relacionan mediante numerosos e insidiosos vínculos, quedando para el espectador la tarea de descubrirlos. Una vez presentado cada personaje, expuesta cada acción, sugestionada cada emoción, opone lo primordial de sí mismos a la primacía del sonido, el encuadre, o la iluminación. Por ejemplo, en las conversaciones que mantienen *Lula* (Laura Dern) y *Sailor* (Nicholas Cage) —sin duda, lo mejor de la cinta—, dentro de las diversas habitaciones de motel que van ocupando a lo largo de la ficción, ambos se confiesan cosas relacionadas con su tormentosa vida anterior, de un pasado que parece perseguirles, ambicionando exorcizar en aras de su amor aquello que les angustia; intentando adivinar los oscuros acicates que mueven a las fuerzas adversas que se les oponen, buscando uno en la mirada del otro el necesario estímulo para seguir adelante, para luchar por sus esperanzas. La belleza de esas secuencias reside en el frágil equilibrio entre ellos y el propio relato. Entre la esencia de lo representado y los mecanismos de la representación; sus gestos, sus actitudes, sus miradas, crean en cada plano la necesidad de su plasmación en la pantalla. El uso del scope, el decorado, la planificación, los movimientos de cámara..., se convierten en signos concretos, sin ensimismarse en su figuración expresiva. El autor olvida el volátil egocentrismo que genera el dominio de su arte rindiéndose a sus personajes, a sus contornos tangibles de tristeza, pasión, sueño, y miedo. Hay algo en esta notable película, a ratos excelente, que no se presta al análisis, que se escapa como el agua entre los dedos, algo vital, e intenso. Inaprensible a la fría elucubración pero no al calor de la sensibilidad. Es la convicción y sinceridad que impregnan las obras de arte asumidas a fondo y hasta sus últimas consecuencias. Lynch efectúa así una grave reflexión sobre la existencia y fragilidad de los sentimientos. Sobre la necesidad de amar, y por qué no, de odiar, y los inescrutables móviles que nos empujan a vivirlos y sentirlos. En



**CORAZÓN SALVAJE**, más que de contenido dramático cabe hablar de contenido trágico...

...Si la tragedia tiende a presentar el enfrentamiento de un personaje individualista y libre contra el medio en que se desenvuelve, **CORAZÓN SALVAJE** es un film trágico. La propensión y fin último de la tragedia consiste en inclinarse a la resignación, a la negación de la voluntad de vivir, bajo esta mira profunda las faltas expiadas por los héroes no son las faltas propias, sino las hereditarias, el error mismo de existir. *Lula* y *Sailor* son dos personajes individualistas -*Sailor* exclama en varias ocasiones que su chaqueta de piel de serpiente es el símbolo de su fe en la libertad individual-, que viven de espaldas al mundo y de cara a su pasión. La pasión es implícitamente lo que la individualidad es explícitamente. Arrastrados por un nomadismo romántico, escapan del odio que emana de un pasado pesadillesco, enrarecido por un tenebroso ambiente familiar, recortado por la sombra de un crimen y acomodado en un mundo violento que solo huyen de *Marietta*, la madre de *Lula*, y de sus secretas conspiraciones con el hampón *Marcello Santos* para separarlos, eliminando a *Sailor*;



también de ellos mismos, de sus íntimos terrores y odios, desterradas de sus almas la posibilidad de lograr la paz entre la monstruosidad material que les rodea. *Lula* sigue obsesionada con la muerte, aún no esclarecida, de su padre en un incendio supuestamente accidental, y con la violación que sufrió a los trece años a manos de su tío. *Sailor*, huérfano a muy temprana edad y caminando casi siempre al filo de la delincuencia, su continuo vagar le ha recubierto de un sólido escepticismo y una vehemente furia interior. Todo deseo nace de una privación, de un sufrimiento. En su huida a México, tierra idílica no física sino existencial, se agita una elección circunspecta y pertinaz de satisfacer y culminar su necesidad de amor. El amor-pasión de *Sailor* y *Lula* es real y consistente, no una mera entelequia idealizada. Posee carne y sangre, sabor a saliva y a cuerpos desnudos abrazados sobre las sábanas revueltas de un lecho. Por su violencia puede superar todas las demás pasiones, dejar de lado cualquier consideración, y vencer todos los obstáculos con gran perseverancia, hasta el extremo de arriesgar la propia vida para satisfacer su deseo. No obstante, el deseo dura largo tiempo, las exigencias son grandes, y el goce es corta y mezquinamente tasado. Hasta ese placer que al fin se consigue no es más que aparente; otro le sucede, y si el primero es una ilusión desvanecida, el segundo es una ilusión que dura temporalmente. *Sailor* será detenido y encarcelado por la policía durante el atraco-encerrona que le tienden dos esbirros de *Santos*, *Bobby Perú* (Willem Dafoe) y *Perdita Durango* (Isabella Rossellini), en la “Ramos Feed Store”. *Lula*



se verá forzada a volver con su madre y a tener al hijo de ambos sola, volcándose en la educación del niño durante los años que *Sailor* cumple su condena. *Sailor*, al salir de la cárcel, se halla condicionado por sentimientos de culpabilidad y miedo a fracasar de nuevo, por la certeza de haber lastimado a *Lula*, y por la intención de no defraudarla una vez más. En una amalgama de atracción y recelo frente a la definitiva consecución del amor que tanto tiempo perseguido, lo comunicará a *Lula* su decisión de no volver con ella. Renunciará a aquello que los dos querían -y quieren- con ansia; en suma, negará el sentido de su propia vida. Pero, por supuesto, en una historia de amor tan desgarrada y hedonista a la par, de una belleza casi desesperada, se impone un final feliz, mezcla de triunfo y esperanza. Durante la secuencia final -una de las más irreales y mejores de la película-, *Sailor*, sin sentido y tendido en el suelo tras ser golpeado por una pandilla de jóvenes a los que previamente ha provocado, tendrá la extraordinaria visión de un hada de rubios cabellos que le empujará a “no renunciar al amor, a la vida”. Consciente, al fin, de que sus sentimientos por *Lula* y su misma existencia son indisolubles, *Sailor* correrá en su busca para reconciliarse bajo los acordes de la canción “Love me tender”, cantada por el propio *Sailor* a modo de declaración de amor. Lo que hay de íntimo e inexpressable en esta inolvidable se-



-cuencia, la magia que destila el momento, nos pone de relieve que, para Lynch, el interior del hombre poco tiene que ver con la razón o la lógica...

... **CORAZÓN SALVAJE** no es un film fantástico -a diferencia de la anterior obra de Lynch-, pero sí una fantasía romántica con un cierto gusto amargo. Tal reflexión nos suministra dos de los puntos de interés más importantes del film: el sombrío y deprimente retrato que compone el autor del mundo actual y el curioso tratamiento maravilloso de la historia. El primer aspecto corresponde con exactitud al espíritu de la cinta que es, sintéticamente, la búsqueda del amor en el infierno de la vida moderna -como bien señalaría el cineasta-. Hay continuas alusiones al poder autodestructivo del tabaco -¿es por ello que *Lula* y *Sailor* fuman constantemente?, ¿inconscientemente buscan, tal vez, en su huida, la huida definitiva de la muerte?-, a la desintegración de la capa de ozono, y a los altos niveles de contaminación. *Lula* conecta la radio de su automóvil y solo oímos atroces noticias sobre el asesinato perpetrado por un hombre contra su mujer e hijos, descuartizándolos, o un surrealista proyecto de soltar en aguas del Ganges a miles de cocodrilos para que lo limpien de cadáveres. Tanto los decorados como los exteriores ostentan una asfixiante suciedad, contrapunteados por atascos de tráfico, un terrible accidente en una autopista, carreteras desérticas y asquerosos moteles. Un hediondo caldo de cultivo para la sordidez, el odio y la muerte, donde lo subterráneo y siniestro, con sus criaturas -*Marietta*, *Marcello*





*Santos, sr. Reideer, Bobby Perú, Perdita Durango* - ya no permanece oculto, está entre nosotros. **CORAZÓN SALVAJE** adopta, a pesar de sus elementos realistas, el ropaje de un cuento de hadas, en su significado más amplio. Postergando el cuestionable ingrediente almibarado de alguna de sus soluciones dramáticas, el film no elude, todo lo contrario, se asienta, en la solapada crueldad y horror de lo maravilloso. Si la aparición de un hada buena nos remite de forma evidente a este universo ficcional, con la cita explícita de la novela de L. Frank Baum, “El mago de Oz” -y más concretamente, a su versión cinematográfica firmada por Víctor Fleming-, el protagonismo de la “bruja” perversa -*Marietta*, la madre de *Lula*- corrobora lo antes reseñado. Una bruja capaz de grandes arrebatos histéricos, de mostrar sus larguísimas y repugnantes uñas rojas abriendo y cerrando sus manos como si fuera una fiera, mientras traga un Martini con sonora avidez, o de vomitar en una crisis de rabia, para después colorear de rojo su cara y brazos con un pintalabios, bufando de furor.

Ante un film tan estimulante como **CORAZÓN SALVAJE**, de visionado obligado, la obra de David Lynch renueva su extraordinario valor y coherencia. (...) Del autor de **Cabeza borradora** cabe esperar todo, menos la mediocridad o el adocenamiento (...).

**Texto (extractos):**

*Antonio José Navarro, “Corazón salvaje: entre el amor y el odio”, en Críticas Estrenos, Dirigido, noviembre 1990.*



(...) El 8 de abril de 1990, **TWIN PEAKS** se estrena en la emisora estadounidense ABC, dejando asombrados a crítica y público. Apenas un mes más tarde, el jurado presidido por Bernardo Bertolucci entrega la Palma de Oro del Festival de Cannes a **CORAZÓN SALVAJE**. La película, pues, llega a las pantallas en el momento de mayor aclamación de David Lynch (al menos, hasta que las redes sociales redimensionaron el sentido del término *hype*). Sin embargo, hoy en día **CORAZÓN SALVAJE** ocupa un lugar un tanto extraño en el corpus lynchiano, ya que no la podemos contar entre sus obras de consenso (**Terciopelo azul**, **Mulholland Drive**), pero tampoco entre las divisorias y periódicamente reivindicadas (**Twin Peaks: Fuego, camina conmigo**, **Carretera perdida**, **Inland Empire**). Por supuesto, no pertenece al culto seminal de **Cabeza borradora**, y posee demasiados detalles inconfundibles para que la englobemos entre aquellos títulos que, a priori, señalaríamos como más ajenos al imaginario de Lynch (**El hombre elefante**, **Dune**, **Una historia verdadera**). Pese a esta dificultad de encaje, la pa-



-sión de *Sailor y Lula* sigue estando muy presente para cualquier espectador mínimamente atraído por el director de Missoula, Montana, así que no sería apropiado decir que el film ha caído en el olvido. De algún modo, parecería que la bonanza de las circunstancias que rodearon su presentación fuera un marchamo cuyo brillo soporta el paso de los años, por lo que resulta prioritario hacer foco en los méritos de otras obras que quizá lo necesiten más; particularmente, la traslación cinematográfica de **Twin Peaks**, que sufrió un vapuleo histórico en el mismo certamen que había respaldado a Lynch con su máximo galardón. Y quizá fuera ese, justamente, el mayor pecado de **CORAZÓN SALVAJE**: ser el símbolo de la confirmación ¿prematura? de un autor con el que muchos aún se estaban familiarizando; decidiendo si les gustaba o no, y si había una voz legítima tras la impactante ocurrencia de arrojar una oreja cercenada en el patio trasero de la América idílica.

En relación a esto, no debemos olvidar que **CORAZÓN SALVAJE** fue la primera película de David Lynch en destacar de manera prominente el nombre del director en su promoción, dando pie a que algunos empezasen a hablar del cineasta como “marca”, afilando los cuchillos que, unos meses después, asestarían en la Croisette la





cruel puñalada a los últimos días de *Laura Palmer*. Incluso Andrés Hispano, que no se cuenta entre los detractores del film, dice de ella que parece “*un largometraje creado para definir de un gran trazo a su autor y a su público*”. Pero, ¿podemos estar de acuerdo con semejante afirmación? En opinión de este crítico, solo parcialmente: pasados veintiséis años de su estreno, el film se nos aparece al mismo tiempo como una recopilación de filias que reconocemos como típicamente lynchianas, contestada por algunas notables excepciones. La mayor de todas ellas se encuentra en el centro de la película, y no es otra que su pareja protagonista, *Sailor*/Nicolas Cage y *Lula*/Laura Dern, los únicos amantes en todo el cine de Lynch que no mantienen una relación tóxica (por más que su romance esté puntuado por un reguero de cadáveres).

“*Sailor y Lula eran unos personajes grandiosos. Sailor era muy masculino y, sin embargo, respetaba a Lula sin dejar de ser fuerte. En su cerebro, la trataba de igual a igual. Y ella era totalmente femenina y, como sabes, respetaba a Sailor y lo trataba de igual a igual. Así que avanzaban codo con codo en este extraño mundo, siendo ellos mismos y sintiéndose cómodos con la otra persona, sin que esta dejara de ser ella misma. Así que me pareció que era una historia de amor realmente moderna*”. Con estas palabras le contaba David Lynch a Chris Rodley lo que más le atrajo de la novela de Barry Gi-



-fford que inspiró el film<sup>14</sup>. El director llegó a ella a través de su amigo Monty Montgomery (el cowboy albino de **Mulholland Drive**), quien planeaba dirigirla con Lynch como productor. Pero este quedó absolutamente arrebatado por el trabajo de Gifford, y tomó las riendas del proyecto, que entró en fase de producción en tiempo récord. Esta celeridad, unida al flechazo que Lynch sintió por el material, explica por qué **CORAZÓN SALVAJE** funciona eminentemente en su superficie, como un impulso irresistible y desmesurado. “*Fue como una de esas cosas que, en cuanto arranca, es como un incendio. Surgió como de un estallido*” recordaba Lynch en la conversación antes citada. Y así es justamente como se abre el film: con unas preciosas

---

<sup>14</sup> Editada en España por Alianza en 1990 con el título de “La historia de Sailor y Lula”. Gifford daría continuación a la saga de estos personajes con los relatos compilados en “La vida desenfundada de Sailor y Lula” (Anagrama, 1995). Asimismo, también convirtió a la secundaria *Perdita Durango*, encarnado en **CORAZÓN SALVAJE** por Isabella Rossellini, en personaje principal de otra novela, que llevaría al cine Álex de la Iglesia, con Rosie Perez como protagonista.



llamaradas sobre las que impacta (literalmente) el título, mientras suena el “Im Abendrot” de Richard Strauss. Como en **Terciopelo azul**, los créditos marcan el tono, textura y cromatismo de lo que está por venir. La morbosidad aterciopelada da paso a una incontinenencia flamígera, que permite a Lynch creer por vez primera en la épica. El azul de su anterior película y el verde de **Twin Peaks** desaparecen por completo, y la fotografía de Frederick Elmes hace reinar tonos rojos, naranjas y amarillos, secos de puro cálidos. Por su parte, la huida hacia adelante de *Sailor* y *Lula* tras la excarcelación del primero acerca el film a la mitología de las *road movies*, a los grandes espacios abiertos y a los recorridos diurnos; algo que Lynch solo volvería a encontrar, en un registro muy distinto, en **Una historia verdadera**. De hecho, hay pocas escenas relevantes que transcurran de noche: el siniestro encuentro de los protagonistas con un coche estrellado, del que emerge una aturdida y moribunda Sherilyn Fenn, y la reunión de *freaks* (entre los que se hallan John Lurie y Jack Nance) en la que *Sailor* y *Lula* conocen al “ángel negro” Bobby Perú (Willem Dafoe). Como mucho, se podría añadir a esta lista la absoluta tiniebla que envuelve la tortura y ejecución del desdichado *Johnny Farragut*, al que da (breve) vida Harry Dean Stanton, y el *flashback* que muestra la noche en que murió el padre de *Lula*, en un incendio provocado por



su esposa *Marietta* (Diane Ladd) y el amante de esta, *Santos* (J.E. Freeman). Esta rendición a la luz solar repercute en la superficialidad que antes hemos señalado como rasgo distintivo de **CORAZÓN SALVAJE**: en ella no puede haber misterio, pues todo queda a la vista. Si otras películas de Lynch funcionan a partir de una sustracción de elementos que siembra los principios de incerteza en la narración (un proceso que tiene lugar, fundamentalmente, durante el montaje), la adaptación del libro de Gifford se construye, fundamentalmente, como una acumulación de situaciones y personajes. Su noción de la extrañeza no surge de la ausencia o la opacidad, sino de la insistente salpicadura de guiños a **El mago de Oz** (que convierten a *Marietta* en una bruja malvada, y hacen aparecer una providencial Hada), las asociaciones simpáticas del montaje (el frenético movimiento de los pies de *Lula*, fundido con la pista de una discoteca), o la repentina aparición de criaturas digresivas (como las que interpretan Freddie Francis y Crispin Glover), cuya vistosa presencia suma notas estridentes sin conducir la partitura hacia un clímax claro.

Ni siquiera el final feliz con que Lynch corrige el desenlace original de Gifford (en la novela, a *Sailor* y *Lula* se les rompe el amor) funciona como catarsis, sino que resulta una muesa más en un conjunto permanentemente paroxístico, igual de noticiable que el

rostro de *Marietta* embadurnado con pintalabios, los orgasmos de *Lula* o el cráneo reventado de *Bobby Perú*. Sexo, violencia... todo forma parte de un único estallido que **CORAZÓN SALVAJE** identifica con el hecho de estar vivo en un mundo “*salvaje de corazón y mentalmente insano*” (en ese sentido, es harto revelador que, en una obra que juega claramente la carta de lo explícito, los pasajes más turbios sean aquellos que quedan en *off* o que no llegan a consumarse, como la muerte de *Farragutt* y la “violación oral” de *Bobby* a *Lula*). En definitiva, todo en el film es al mismo tiempo esencial y accesorio. Prescindir de cualquiera de sus partes sería como arrancarle el alma. O como quitarle a *Sailor* esa chaqueta de piel de serpiente que, según él, es “*un símbolo de individualidad y de fe en la libertad personal*”. Al igual que sus protagonistas, **CORAZÓN SALVAJE** trata de ordenar la realidad en base a una fe literal en lo icónico. Y al respaldarse en el “Oz” de Baum/Fleming para articular un significado, se convierte en la más cándida de las películas postmodernas (...).

**Texto (extractos):**

*Gerard Casau*, “Corazón salvaje: amor moderno”,  
en dossier “David Lynch, mundos extraños”, Dirigido, febrero 2016.













**Viernes 30**

**21 h**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

## **TWIN PEAKS: FUEGO, CAMINA CONMIGO**

• 1992 • EE.UU. • 136'



**Título orig.-** Twin Peaks: Fire walk with me.

**Director.-** David Lynch. **Argumento.-** La serie televisiva (1990-1991) de David Lynch & Mark Frost. **Guion.-** David Lynch & Robert Engels. **Fotografía.-** Ronald Víctor García (2.35:1 – color CF1). **Montaje.-** Mary Sweeney. **Música.-** Angelo Badalamenti.

**Canciones.-** “She would die for love” de A.Badalamenti & D.Lynch; “Questions in a world of blue” de A.Badalamenti & D.Lynch interpretada por Julee Cruise; “A real indication” y “The black dog runs at night” de A.Badalamenti & D.Lynch interpretada por Thought Gang; “Sycamore trees” de A.Badalamenti & D.Lynch interpretada por Jimmy Scott. **Producción.-** Twin Peaks Productions – CIBY Pictures para New Line Cinema.

**Intérpretes.-** Sheryl Lee (*Laura Palmer*), Ray Wise (*Leland Palmer*), Kyle MacLachlan (*agente especial Dale Cooper*), Chris Isaak (*Chester Desmond*), Mädchen Amick (*Shelly Johnson*), Moira Kelly (*Donna Hayward*), Dana Ashbrook (*Bobby Briggs*), David Bowie (*Phillip Jeffries*), Miguel Ferrer (*Albert Rosenfeld*), Heather Graham (*Annie Blackburn*), David Lynch (*Gordon Cole*), Harry Dean Stanton (*Carl Rodd*), Kiefer Sutherland (*Sam Stanley*). **Estreno.-** (EE.UU.) agosto 1992 / (Francia) junio 1992 / (España) julio 1998 (tv).

**versión original en inglés con subtítulos en español**

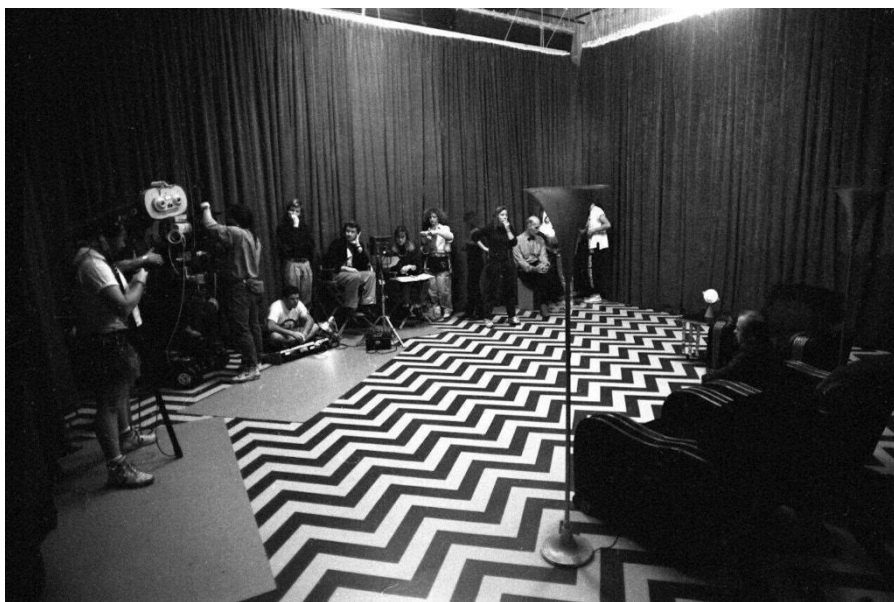
**Centenario HARRY DEAN STANTON (1926-2017)**

*Película nº 7 de la filmografía de David Lynch (de 12 películas)*

Música de sala:

**Twin Peaks: Fuego, camina conmigo (1992)**

Banda sonora original de **Angelo Badalamenti**



(...) Demasiado a menudo se obvia la realidad de que **Twin Peaks** no fue una obra absoluta procedente, en su globalidad, de la mente de David Lynch. Tras esbozar su universo, su atmósfera, su imagen idiosincrásica, el director fue desentendiéndose de un sistema de producción, por aquel entonces, demasiado rígido para un autor que necesita libertad expresiva para encontrar su propia voz. De ahí que fuera aumentando cada vez más la tensión creativa existente con Mark Frost, pues Lynch veía la serie como un grupo de películas individuales exhibidas de forma secuencial, mientras Frost destacaba la importancia de la continuidad argumental y los arcos cuidadosamente planificados. Esa excentricidad natural, esa querencia por la sugerencia inquietante, que transmitió a sus incursiones a lo largo de la serie, se transformaba en su ausencia en mera pose imitativa, desabrida. De ahí que afrontara el episodio 22 de la segunda temporada, que acabó siendo además el último de la serie -a la espera de la nueva tanda de episodios que está produciendo Showtime-, como una especie de puñetazo en la mesa, una oportunidad de recuperar un



pedazo de su imaginación de un barrizal de tramas convencionales de culebrón y de filosofía cerebral, prosaica y racionalista.

Su clímax, desconcertante, marcadamente lynchiano, supone, de hecho, un primer esbozo de la exploración libérrima, personalísima, de su propia creación televisiva que llevó a cabo en **TWIN PEAKS: FUEGO, CAMINA CONMIGO**. Un largometraje que no es tanto una extensión argumental del producto original (que también) como un ajuste de cuentas con aquél, al reivindicar el universo expresivo en bruto de su autor, sin condicionantes, sin pactismos, sin renunciaciones cara al espectador. Atendiendo solamente a la versión estrenada en cines no resulta tan evidente, pero, al revisar las secuencias eliminadas de aquella que Lynch montó en **Twin Peaks: The Missing Pieces** (2014), salta a la vista que su intención inicial era la de construir una trama -mano a mano con Robert Engels, uno de los guionistas habituales de la serie, que introduce cierta normalidad en el dibujo de los personajes- que contribuyera a darle a la serie una forma cíclica, reescribiéndola como una cinta de Moebius que convierte a **FUEGO, CAMINA CONMIGO** tanto en una precuela como en una secuela del original. Y si resulta así es sencillamente porque, como ocurre con otras obras de su autor, no podemos interpretar su metraje de forma literal, sino como una especie de territorio onírico en el cual los límites



temporales se desdibujan, y si el destino de sus protagonistas está predeterminado es porque, en realidad, ya lo han sufrido: desde esa perspectiva, lo que Lynch nos está narrando no son los últimos días de *Laura Palmer* (Sheryl Lee) -o al menos, no exclusivamente-, sino que, en realidad, nos está mostrando el purgatorio personal en el que está atrapada, sea porque está reviviendo su existencia al borde de la muerte, sea porque se ha convertido en una de las almas perdidas de la Logia Negra. Detalles como que el *agente Cooper* (Kyle MacLachlan) sea capaz de hacer una descripción perfecta de la joven antes de conocerla, o la plena conciencia de esta de la existencia de *Bob* (Frank Silva), sugieren que, en realidad, no estamos frente a un universo lineal, uniforme -como pretendía Frost en su visión de la serie-, sino caótico, desordenado y pesadillesco –en sintonía con el resto de la obra de Lynch-.

La propia idea, así como la personalidad y los rasgos definitorios de Laura Palmer, surgieron de una colaboración previa de Lynch y Frost, un guion llamado “Venus Descending” en el que, adaptando una biografía de Anthony Summers, detallaban los últimos días de la vida de Marilyn Monroe, y seguían la vinculación romántica que se conjeturaba con John y Robert Kennedy, y sugerían una conspiración homicida que había extinguido su vida. Y si, a lo largo de la serie, ambos habían incidido en los paralelismos entre actriz





(real) y personaje (ficcional), el director lleva esas sugerencias a un nuevo nivel en **FUEGO, CAMINA CONMIGO**, que, más allá de su insobornable libertad expresiva, de su reticencia a la claridad expositiva, narra el descenso a los infiernos de una joven herida, rota por dentro, incapaz de escapar del bucle autodestructivo en el que se ha sumido.

La hipersexualidad, el abuso de estupefacientes e incluso el historial de abusos sexuales de *Laura* parecen convertir el proyecto, en manos de Lynch, en algo así como una inmersión en la psique de una mujer tan hipersensible y tan desequilibrada como Monroe, y en un intento de comprenderla, que no disculparla ni justificarla. De ahí las dudas, las contradicciones y los giros tonales que se dan en el retrato que el largometraje hace del personaje de Sheryl Lee: el director no pretende dejar nada claro al respecto, sino que deja que sea el espectador quien saque conclusiones a partir de esa visión caleodoscópica, en continua mutación de un ser complejo, inaprensible. Un trayecto inverso al que lleva a cabo al perfilar la figura de su progenitor, *Leland* (Ray Wise), respecto a la cual, siendo



ya todos plenamente conscientes del papel que juega dentro de la trama global, no caben ambigüedades. Prácticamente desde su primera aparición, bien avanzado el metraje, Lynch evidencia las grietas de su fachada pública, de su imagen de patriarca intachable, para dibujarle como un padre terrible -no tan alejado como pudiera parecer de la perversión del *Frank Booth* (Dennis Hopper) de **Terciopelo azul** que, ocultándose tras su (falsa) afabilidad, en realidad, asfixia, aplasta y maltrata a los que le rodean. *Leland* es un monstruo -sea o no por culpa de estar poseído por *Bob*: en esta relectura del universo **Twin Peaks**, no queda claro-, y como tal, le niega cualquier atisbo de humanidad. Incluso cuando, en determinada secuencia, se echa a llorar, pidiéndole perdón a su hija por su agresividad hacia ella, Lynch lo rueda en contrapicado para seguir conservando su aspecto amenazante, para nada tranquilizador- algo a lo que contribuye, claro está, la propia interpretación de Wise-, a pesar de la dulzura que le aporta a su gesto la música de Angelo Badalamenti.

Siendo Lynch un autor con una tendencia natural hacia lo incómodo, hacia lo inquietante, algo que impregna su obra desde el primer hasta el último trabajo, sorprende hasta qué punto en **TWIN PEAKS: FUEGO, CAMINA CONMIGO** sintoniza, aunque sea de forma inconsciente, con los tropos de determinado cine de terror.



Desde luego, no parece casual que ruende a Laura paseando con su amiga *Donna* (Moirá Kelly, sustituyendo aquí a Lara Flynn Boyle) por los suburbios de Twin Peaks con una cadencia -y una inquietante sensación de vacío- similar a la que empleaba John Carpenter en **Halloween** (1978), ni tampoco que, durante el asesinato del personaje, emplee un efecto estroboscópico que se asemeja al que utilizaba Richard Brooks en el escalofriante clímax de **Buscando al Sr. Goodbar** (1977). Son ideas visuales que se integran a la perfección dentro de su propio discurso narrativo, pero que evidencian una cierta afinidad estética hacia el cine de género que marca, hasta cierto punto, la forma en la que, al menos en esta ocasión, retrata lo terrible del proceso de degradación mental del personaje de Sheryl Lee.

Desde el momento en que la pareja de agentes del FBI que interpretan Chris Isaak y Kiefer Sutherland levantan la uña del cadáver de *Teresa Banks* (Pamela Gidley) para recuperar la letra que yace ahí escondida, el director va enrareciendo cada vez más el tono de un largometraje que, hasta entonces, había estado empleando un sentido del humor muy lynchiano -como al que da pie ese personaje que ya interpretaba en la serie, Gordon Cole, y a través del que recupera el gag de la sordera que ya explotaba en el cortometraje **The Cowboy**





**and the Frenchman** (1988)-. Y esa imagen inicialmente idílica del pueblo en el que se sitúa la acción, y que Lynch retrata como una especie de cápsula del tiempo que agrupa varias estéticas distintas, va pudriéndose a golpe de detalle inquietante hasta revelarse, bajo su corrupta y supurante superficie, como una antesala natural hacia ese infierno que es la Logia Negra en la que reina *Bob* (...).

**Texto (extractos):**

*Tonio L. Alarcón*, “Twin Peaks: Fuego, camina conmigo: la pasión de Laura Palmer”, en dossier “David Lynch, mundos extraños”, Dirigido, febrero 2016.





**DAVID LYNCH**  
David Keith Lynch

Missoula, Montana, EE.UU., 20 de enero de 1946  
Los Ángeles, EE.UU., 15 de enero de 2025

**FILMOGRAFÍA** (como director)

- 1967**    **Seis hombres enfermos** (*Six men getting sick*) [corto]  
          **Sailing with Bushnell Keeler** [corto]  
          **Fictitious Anacin Commercial** [corto]  
          **Absurd encounter with fear** [corto]
- 1969**    **The alphabet** [corto]
- 1970**    **La abuela** (*The grandmother*) [corto]
- 1974**    **The amputee** [corto]
- 1977**    **CABEZA BORRADORA** (*Eraserhead*)
- 1980**    **EL HOMBRE ELEFANTE** (*The elephant man*)
- 1984**    **DUNE** (*Dune*)
- 1986**    **TERCIOPELO AZUL** (*Blue velvet*)
- 1988**    **The cowboy and the frenchman** [corto]
- 1989**    **TWIN PEAKS** [serie de tv]:  
          **“Northwest passage”** (1989) [T1/E1]  
          **“ASESINATO EN TWIN PEAKS”** (*Twin Peaks*, 1990)  
          [T1/E1, extendido y remontado para Europa]  
          **“Zen, or the Skill to catch a killer”** (1990) [T1/E3]

**“May the Giant be with you”** (1990) [T2/E1]

**“Coma”** (1990) [T2/E2]

**“Lonely souls”** (1990) [T2/E7]

**“Beyond life and death”** (1991) [T2/E22]

**1990 CORAZÓN SALVAJE** (*Wild at heart*)

**1992 TWIN PEAKS: FUEGO, CAMINA CONMIGO**  
(*Twin Peaks: Fire walk with me*)

**1993 Hotel Room** [serie de tv]:

**“Tricks”** [T1/E1]

**“Blackout”** [T1/E3]

**1995 Premonition following an evil deed**  
[episodio del film colectivo **Lumière & Co.**]

**1996 CARRETERA PERDIDA** (*Lost highway*)

**1999 UNA HISTORIA VERDADERA** (*The Straight story*)

**2001 MULHOLLAND DRIVE**

**2002 Rabbits** [corto]

**2006 INLAND EMPIRE**

**2007 Absurda**  
[episodio del film colectivo **Chacun son cinéma**]



Para más información sobre **sus otros cortometrajes, videoclips, spots publicitarios y producciones para television e internet**, consultar

[https://www.imdb.com/es-es/name/nm0000186/?ref\\_=fn\\_t\\_1](https://www.imdb.com/es-es/name/nm0000186/?ref_=fn_t_1)



Selección y montaje de textos e imágenes:  
Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine  
“Eugenio Martín”. 2026

Agradecimientos:  
Ramón Reina / Manderley  
Imprenta Del Arco  
Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario  
(Antonio Ángel Ruiz Cabrera)  
Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón,  
Esperanza Gallardo y Melisa Tejero)  
Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)  
Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)  
Redes Sociales (Isabel Rueda)  
Alejandro Roldán  
M<sup>a</sup> José Sánchez Carrascosa

*In Memoriam*  
Miguel Sebastián, Miguel Mateos,  
Alfonso Alcalá, Juan Carlos Rodríguez,  
José Linares, Francisco Fernández,  
Mariano Maresca & Eugenio Martín



En anteriores ediciones del ciclo  
**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO**  
han sido proyectadas

**(I) MARTIN SCORSESE** (enero 2009)

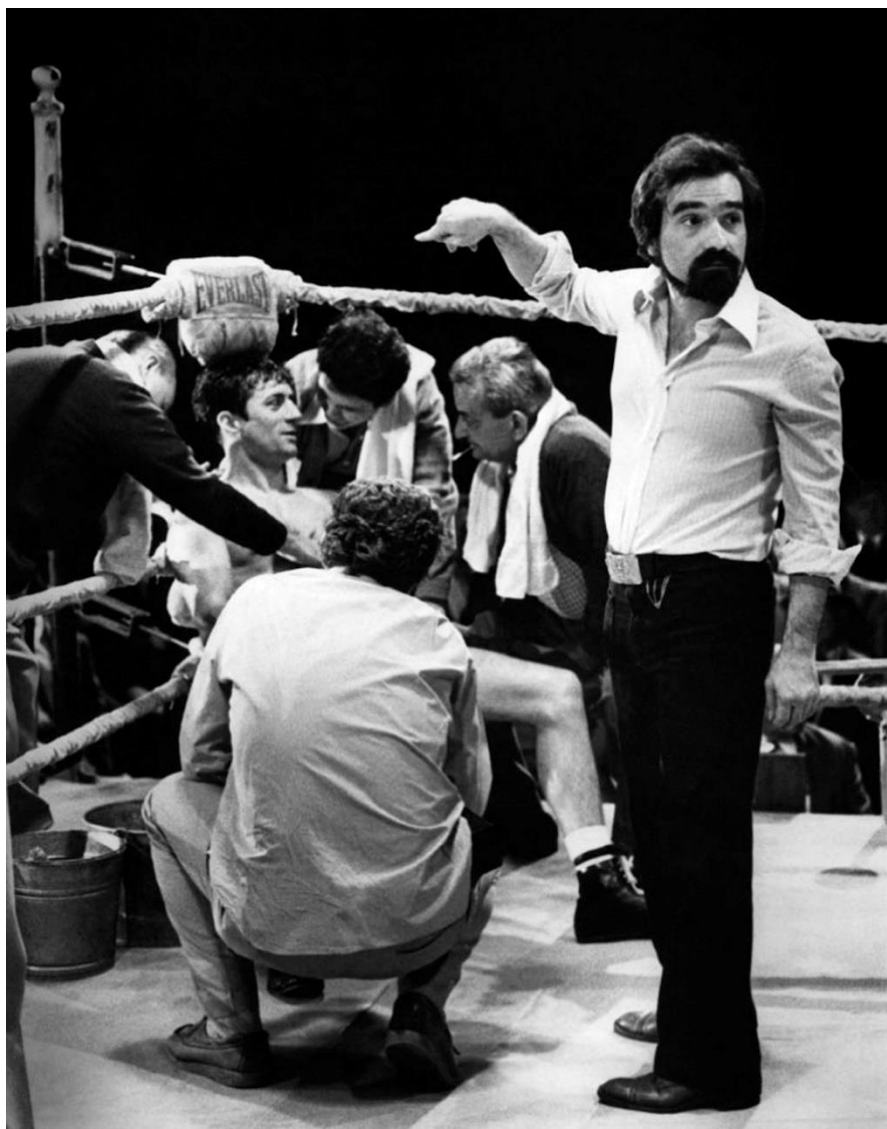
**Taxi driver** (*Taxi driver*, 1976)

**El último vals** (*The last waltz*, 1978)

**Toro salvaje** (*Raging bull*, 1980)

**El color del dinero** (*The color of money*, 1986)

**La edad de la inocencia** (*The age of innocence*, 1993)



**(II) JOEL & ETHAN COEN** (enero & febrero 2010)

**Sangre fácil** (*Blood simple*, 1984)

**Muerte entre las flores** (*Miller's crossing*, 1990)

**Barton Fink** (1991)

**El gran salto** (*The Hudsucker proxy*, 1994)

**Fargo** (1995)

**El gran Lebowski** (*The big Lebowski*, 1997)

**El hombre que nunca estuvo allí**

(*The man who wasn't there*, 2001)



**(III) WOODY ALLEN** (octubre, noviembre & diciembre 2010)

**Toma el dinero y corre** (*Take the money and run*, 1969)

**Annie Hall** (1977)

**Manhattan** (1979)

**Zelig** (1983)

**Broadway Danny Rose** (1984)

**La Rosa Purpura de El Cairo**

(*The Purple Rose of Cairo*, 1985)

**Hannah y sus hermanas** (*Hannah and her sisters*, 1986)

**Días de radio** (*Radio days*, 1987)

**Otra mujer** (*Another woman*, 1988)

**Delitos y faltas** (*Crimes and misdemeanors*, 1989)

**Balas sobre Broadway** (*Bullets over Broadway*, 1994)

**Poderosa Afrodita** (*Mighty Aphrodite*, 1995)

**Desmontando a Harry** (*Deconstructing Harry*, 1997)

**Todo lo demás** (*Anything else*, 2003)



**(IV) MICHAEL HANEKE** (noviembre 2013)

**Funny games** (*Funny games*, 1997)

**La pianista** (*La pianiste*, 2001)

**El tiempo del lobo** (*Le temps du loup*, 2003)

**Escondido** (*Caché*, 2005)

**La cinta blanca**

(*Das Weisse band, Eine Deutsche kindergeschichte*, 2009)

**Amor** (*Amour*, 2012)



**(V) WONG KAR-WAI** (noviembre & diciembre 2014)

**Cuando pasen las lágrimas** (*Wangiiiao kamen*, 1988)

**Días salvajes** (*A fei zhengzhuan*, 1991)

**Las cenizas del tiempo** (*Dongxie xidu*, 1994-2008)

**Chungking Express** (*Chongqing senlin*, 1994)

**Ángeles caídos** (*Duoluo tianshi*, 1995)

**Happy together** (*Chunguang zhaxie*, 1997)

**Deseando amar** (*Huayang nianhua*, 2000)

**2046** (*2046*, 2004)

**Eros** (*Eros*, 2004)

Michelangelo Antonioni, Wong Kar-Wai y Steven Soderberg

**My blueberry nights** (*My blueberry nights*, 2007)





## **(VI) CLINT EASTWOOD**

(noviembre & diciembre 2015 / marzo 2017 / abril 2018)

**Escalofrío en la noche** (*Play Misty for me*, 1971)

**Infierno de cobardes** (*High plains drifter*, 1973)

**El fuera de la ley** (*The outlaw Josey Wales*, 1976)

**Ruta suicida** (*The gauntlet*, 1977)

**El aventurero de medianoche** (*Honkytonk man*, 1982)

**El jinete pálido** (*Pale rider*, 1985)

**Bird** (1988)

**Cazador blanco, corazón negro**

(*White hunter, black heart*, 1990)

**Sin perdón** (*Unforgiven*, 1992)

**Un mundo perfecto** (*A perfect world*, 1993)

**Los puentes de Madison**

(*The bridges of Madison County*, 1995)

**Poder absoluto** (*Absolute power*, 1997)

**Medianoche en el jardín del bien y del mal**

(*Midnight in the garden of good and evil*, 1997)

**Space cowboys** (2000)

**Mystic river** (2003)

**Million dollar baby** (2004)

**Banderas de nuestros padres** (*Flags of our fathers*, 2006)

**Cartas desde Iwo Jima** (*Letters from Iwo Jima*, 2006)

**Gran Torino** (2008)

**Más allá de la vida** (*Hereafter*, 2010)

**Jersey boys** (2014)

**El francotirador** (*American sniper*, 2014)

**Sully** (2016)



## **(VII) STEVEN SPIELBERG**

(marzo & octubre & noviembre 2016 / marzo 2017 /  
marzo 2018 / enero 2019)

**El diablo sobre ruedas** (*Duel*, 1971)

**Loca evasión** (*The Sugarland express*, 1974)

**Tiburón** (*Jaws*, 1975)

**Encuentros en la tercera fase**

(*Close encounters of the third kind*, 1977/1980)

**1941** (*1941*, 1979)

**En busca del Arca Perdida** (*Raiders of the Lost Ark*, 1981)

**E.T.** (*E.T. The extra-terrestrial*, 1982)

**Indiana Jones y el Templo Maldito**

(*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984)

**El color púrpura** (*The color purple*, 1985)

**El imperio del sol** (*Empire of the sun*, 1987)

**Indiana Jones y la Última Cruzada**

(*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989)

**Para siempre** (*Always*, 1989)

**Hook** (1991)

**Parque Jurásico** (*Jurassic Park*, 1993)

**La lista de Schindler** (*Schindler's list*, 1993)

**Amistad** (1997)

**Salvar al soldado Ryan** (*Saving private Ryan*, 1998)

**Inteligencia Artificial** (*Artificial Intelligence, A.I.*, 2001)

**Minority Report** (2002)

**Atrápame si puedes** (*Catch me if you can*, 2002)

**La terminal** (*The terminal*, 2004)

**La guerra de los mundos** (*War of the worlds*, 2005)

**Munich** (*Munich*, 2005)

**Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal**

(*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008)

**Las aventuras de Tintín** (*The adventures of Tintin*, 2011)

**Caballo de batalla** (*War horse*, 2011)

**Lincoln** (2012)

**El puente de los espías** (*Bridge of spies*, 2015)

**Mi amigo el gigante** (*The BFG*, 2016)

**Los archivos del Pentágono** (*The Post*, 2017)



**(VIII) PETER WEIR** (noviembre & diciembre 2017)

**Picnic en Hanging Rock** (*Picnic at Hanging Rock*, 1975)

**La última ola** (*The last wave*, 1977)

**Gallipoli** (*Gallipoli*, 1981)

**El año que vivimos peligrosamente**

(*The year of living dangerously*, 1982)

**Único testigo** (*Witness*, 1985)

**La costa de los mosquitos** (*The Mosquito coast*, 1986)

**El club de los poetas muertos** (*Dead Poet society*, 1989)

**El show de Truman** (*The Truman show*, 1998)

**Master and Commander: Al otro lado del mundo**

(*Master and Commander: The far side of the world*, 2003)

**Camino a la libertad** (*The way back*, 2010)



## **(IX) WERNER HERZOG**

(marzo 2019 / enero 2020 / marzo 2024 / marzo 2025)



**Heracles** (*Herakles*, 1962)

**Últimas palabras** (*Letzte Worte*, 1968)

**Signos de vida** (*Lebenszeichen*, 1968)

**También los enanos empezaron pequeños**

(*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970)

**Los médicos voladores de África Oriental**

(*Die fliegenden Ärzte von Ostafrika*, 1970)

**Fata Morgana** (1971)

**El país del silencio y la oscuridad**

(*Land des Schweigens und der Dunkelheit*, 1971)

**Futuro limitado** (*Behinderte Zukunft*, 1971)

**Aguirre, la cólera de Dios** (*Aguirre, des Zorn Gottes*, 1972)

**El gran éxtasis del escultor Steiner**

(*Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, 1974)

**El enigma de Gaspar Hauser**

(*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974)

**Cuánta madera podría roer una marmota...**

*(How much Wood would a Woodchuck chuck... -*

*Beobachtungen zu einer neuen Sprache, 1976)*

**Corazón de cristal** *(Herz aus Glas, 1976)*

**Stroszek** (1977)

**La Soufrière –**

*Warten auf eine unausweichliche Katastrophe (1977)*

**Nosferatu, vampiro de la noche**

*(Nosferatu: Phantom der Nacht, 1979)*

**Woyzeck** (1979)

**Fitzcarraldo** *(Fitzcarraldo, 1982)*

**Donde sueñan las verdes hormigas**

*(Wo die grünen Ameisen träumen, 1984)*

**La balada del pequeño soldado**

*(Ballade vom kleinen Soldaten, 1984)*

**Cobra Verde** *(Cobra Verde, 1987)*

**Ecos de un reino oscuro**

*(Echos aus einem düsteren Reich, 1990)*

**Campanas desde lo profundo: fe y superstición en Rusia**

*(Glocken aus der Tiefe – Glaube und Aberglaube in Russland)*

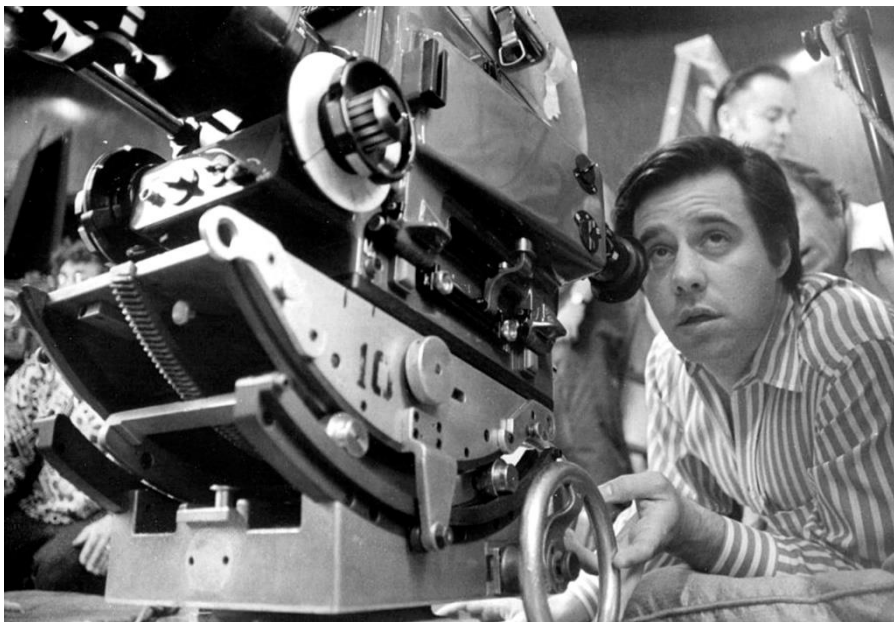
**Lecciones de oscuridad** *(Lektionen in Finsternis, 1992)*

**El pequeño Dieter necesita volar**

*(Little Dieter needs to fly, 1997)*

**Mi enemigo íntimo** *(Mein liebster Feind – Klaus Kinski, 1999)*

**(X) PETER BOGDANOVICH** (octubre 2022 / noviembre 2023)



**El héroe anda suelto** (*Targets*, 1968)

**La última película** (*The last picture show*, 1971)

**Dirigido por John Ford** (*Directed by John Ford*, 1971-2006)

**¿Qué me pasa, doctor?** (*What's up, doc?*, 1972)

**Luna de papel** (*Paper moon*, 1973)

**Una señorita rebelde** (*Daisy Miller*, 1974)

**Por fin, el gran amor** (*At long last love*, 1975)

**Nickleodeon** (*Nickleodeon*, 1976)

**Saint Jack, el rey de Singapur** (*Saint Jack*, 1979)



**(XI) ROBERT ALTMAN (antología)**  
(septiembre & octubre 2025)



**M.A.S.H.** (*M.A.S.H.*, 1970)

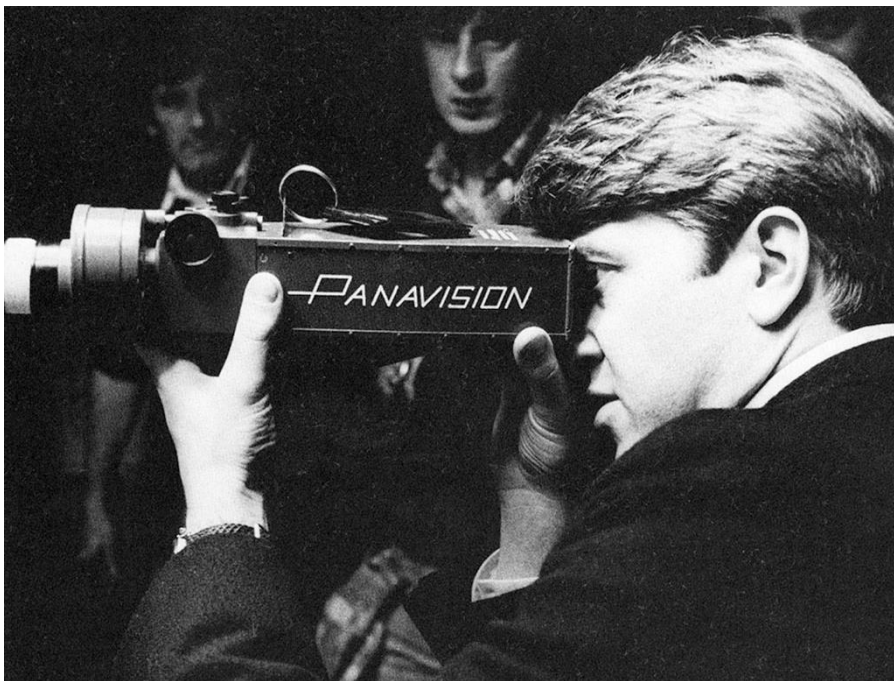
**El volar es para los pájaros** (*Brewster McCloud*, 1970)

**Los vividores** (*McCabe & Mrs. Miller*, 1971)

**Nashville** (*Nashville*, 1975)

**Vidas cruzadas** (*Short cuts*, 1993)

**(XII) DAVID LYNCH (in memoriam)** (enero & febrero 2026)



**Cabeza borradora** (*Eraserhead*, 1977)

**El hombre elefante** (*The elephant man*, 1980)

**Dune** (*Dune*, 1984)

**Terciopelo azul** (*Blue velvet*, 1986)

**Asesinato en Twin Peaks** (*Twin Peaks-Tv Pilot*, 1990)

**Corazón salvaje** (*Wild at heart*, 1990)

**Twin Peaks: Fuego, camina conmigo**

(*Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992)

**Carretera perdida** (*Lost highway*, 1996)

**Una historia verdadera** (*The Straight story*, 1999)

**Mulholland Drive** (2001)

**Inland empire** (2006)



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

LA MADRAZA  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

Organiza:

**CineClub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín.**

*Síguenos en Facebook, X (Twitter) e Instagram*

LAMADRAZA.UGR.ES