



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La influencia de las Artes en David Lynch.
La pintura, la literatura, la fotografía y el cine como
referentes creativos.

Autora

Sara Pilar Cortés López

Directora

Amparo Martínez Herranz

Facultad de Filosofía y Letras

2014/2015

Índice:

0. <u>RESUMEN</u>	2
1. <u>INTRODUCCIÓN</u>	3
1.1. Justificación del tema	3
1.2. Estado de la cuestión	3
1.3. Objetivos	4
1.4. Metodología	5
2. <u>DAVID LYNCH: ARTISTA PLÁSTICO</u>	7
2.1 Particularidades de su obra	7
2.2. Posmodernidad e Indiewood	7
2.3. El proceso creativo: pintar con la cámara. Abstracción y recuerdos	9
3. <u>LAS ARTES EN LA OBRA DE LYNCH</u>	11
3.1. Lynch como pintor	11
3.2. El cine en su cine	13
3.3. Literatura y cine	14
3.4. Fotografía y cine	16
3.5. La deuda con el Surrealismo	18
4. <u>DEL LIENZO A LA GRAN PANTALLA</u>	20
4.1. El espíritu de la pintura en la obra de Lynch	20
4.2. Bacon, Hopper y Pollock	22
4.2.1. Francis Bacon y la deformidad de los cuerpos	22
4.2.2. Edward Hopper: el vaciado del tiempo	24
4.2.3. Jackson Pollock, <i>action-painter</i>	27
4.3. Cuadros en movimiento	29
5. <u>CONCLUSIÓN</u>	31
6. <u>BIBLIOGRAFÍA / FILMOGRAFÍA</u>	34
– ANEXO I: Filmografía de David Lynch	39
– ANEXO II: Fichas técnicas	41
– ANEXO III: Listado de obras pictóricas/fotográficas	54

0. RESUMEN

El presente trabajo pretende revelar la relación del cine de David Lynch con las distintas artes, incidiendo en los vínculos entre su obra cinematográfica y la fotografía, la literatura, el cine y la pintura. Pese a la poca relevancia que Lynch otorga al argumento en sus películas, numerosas son las referencias artísticas que merecen cierta reflexión.

Debido al inicio de su carrera como artista plástico, el director estadounidense confiere gran importancia a la pintura en su cine, especialmente a la producción de Francis Bacon, Edward Hopper y Jackson Pollock.

Uno de los objetivos de este estudio se centra en la necesidad de concebir el cine de Lynch como el resultado de la suma de diversas influencias artísticas. La trascendencia de la interrelación de las artes queda demostrada mediante el análisis de la obra lynchiana, bajo la lupa de la literatura, la fotografía e incluso el propio cine.

Palabras clave: Cine, David Lynch, Pintura, Fotografía, Literatura, Francis Bacon, Edward Hopper, Jackson Pollock, interrelación de las artes

SUMMARY

This dissertation aims to reveal the relation established with the cinema of David Lynch and various art forms, focusing on the links between his film work and photography, literature, film and painting. Despite the lack of relevance given to the argument in Lynch's films, numerous are the artistic references that warrant some reflection.

Since the beginning of his career as an artist, the American director bestows great importance to painting in his films, especially to the production of Francis Bacon, Edward Hopper and Jackson Pollock.

One of the goals of this research focuses on the need to conceive Lynch's films as the cumulative result of many different artistic influences. The significance of the interrelatedness of the arts is demonstrated by analyzing the Lynchian work under the scrutiny of literature, photography and even cinema itself.

Key words: Cinema, David Lynch, Painting, Photography, Literature, Francis Bacon, Edward Hopper, Jackson Pollock, interrelación de las artes, interrelatedness of the arts

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación del tema

La obra de David Lynch se inscribe dentro de la producción del cine independiente americano, ligado a las bases del ejercicio cinematográfico en clave posmoderna. Ha sido considerada como compleja por muchos autores, generando numerosos estudios por parte de escritores y teóricos del cine. Muchos de los autores que han analizado su producción han querido hacerse eco de las referencias e influencias, artísticas y literarias, que subyacen en sus películas.

Por otra parte, también son muy numerosos los detractores de su obra, críticos de cine y espectadores que no llegan a comprender su valor artístico y/o narrativo. La influencia de la posmodernidad en el cine trajo consigo la ruptura de la linealidad en la narración tradicional, provocando el desconcierto en una fracción del público.

Si bien es cierto que las películas de Lynch se alejan de las fórmulas tradicionales, muchos de los elementos que las conforman nacen del estudio de la obra de diversos artistas y literatos por parte del realizador. Este trabajo trata de justificar la importancia del arte en toda la producción lynchiana.

1.2. Estado de la cuestión

El trabajo más destacado acerca del tema a tratar es el realizado por Quim Casas en su libro *David Lynch* (Cátedra, 2007). Tras su colaboración en *Universo Lynch* (Calamar, 2006) junto a autores como Iván Pintor Iranzo, Casas abarca la obra de Lynch por completo —llega a dedicar un solo apartado al mobiliario diseñado por el director—, prestando atención a las relaciones entre sus films y la obra de distintos pintores y fotógrafos, haciendo además hincapié en la cuestión pertinente al Surrealismo. También incluye información relativa al cine y a la literatura que han ejercido cierta influencia en el universo del realizador. Cabe destacar la ya citada obra *Universo Lynch*, en la que distintos teóricos atienden a diferentes cuestiones sobre el director, siendo muy importante la relación establecida en el libro entre la literatura de Franz Kafka y las películas de Lynch.

Entre un sinfín de material, entre el que encontramos artículos de autores de la talla de Foster Wallace ("David Lynch Keeps His Head", *Premiere*, 1996) o Bob Woodward ("A Dark Lens on America", *The New York Times*, 14 de enero de 1990), encontramos también el libro de Michel Chion: *David Lynch* (Ediciones Paidós Ibérica, 2003). Cabe destacar todo el material localizable en la red gracias a las comunidades de aficionados a la obra de Lynch, destacando el trabajo de páginas web como *Universo David Lynch* (<http://davidlynch.es>) o *Welcome to Twin Peaks* (<http://welcometotwinpeaks.com>), que recopilan un gran número de artículos, entrevistas y ensayos sobre el director.

La obra fundamental para el estudio de la obra del director se encuentra en la entrevista a David Lynch, publicada por Chris Rodley en *Lynch on Lynch* (Faber and Faber, 1999). Más de 200 páginas recogen la vida y obra del realizador, contada por él mismo. Esta recopilación de entrevistas ha sido utilizada por todos los autores que han escrito sobre el director, de manera directa o indirecta, ya que nos cuenta cómo concibe Lynch su cine. El realizador le explica a Rodley en esas entrevistas cómo las pinturas de Bacon o Hopper siempre le han fascinado, dando testimonio también de su fascinación por Federico Fellini o Stanley Kubrick entre otros.

1.3. Objetivos

Como ya apuntábamos, David Lynch merece cierta consideración por encima de lo meramente estético y visual en su producción. Así, el presente trabajo intenta establecer las conexiones de las diferentes artes con las películas de este director. Dentro de estos vínculos entre las artes, merecen especial atención las cuestiones que atienden a:

- Estudiar la obra pictórica de David Lynch.
- Vincularla con el cine de autores como Wilder, Fellini o Kubrick.
- Establecer relaciones entre el cine de Lynch y la literatura de Kafka, Foster Wallace, Pynchon o Cortázar.
- Comparar la fotografía del propio Lynch, así como la de Diane Arbus y Walker Evans con sus películas.
- Analizar la deuda del director con el movimiento surrealista: Duchamp, Ernst, Dalí y

Buñuel.

- Entender cómo la pintura de Kokoschka, Rothko, Kahlo y, en especial, Bacon, Hopper y Pollock, afecta al proceso de creación cinematográfico de David Lynch.
- Dar un enfoque distinto en cuanto a la relación tradicional entre pintura y cine.

1.4. Metodología

El estudio de la influencia de las artes en la obra de David Lynch surge del visionado de una amplia producción cinematográfica, plagada de películas —destacando también series de televisión como la famosa *Twin Peaks*— que nunca dejan indiferentes al espectador. Gracias a la activa colaboración del director y los actores y técnicos que trabajan con él ocasionalmente, el material que podemos encontrar es muy amplio, siendo muy numeroso en las redes. Además, esa fascinación que logra despertar en algunos teóricos el cine de David Lynch ha facilitado la elaboración de diversos textos y ensayos acerca de su obra.

El estudio de las fuentes bibliográficas es fundamental, dada la importancia que alcanzó la producción de Lynch hacia los años noventa. Estas fuentes han sido consultadas en la Biblioteca de Humanidades María Moliner, de la Universidad de Zaragoza, aunque también en parte mediante libros y documentos de mi propiedad —como el estudio realizado por Antonio José Navarro para la revista *Dirigido por*, presente en el apartado dedicado a la bibliografía. Considero fundamental para cualquier estudio sobre el realizador la obra de Chris Rodley, anteriormente nombrada, en la que recopila una serie de entrevistas a David Lynch. Se trata de una fuente fundamental, que en mi caso he tenido la oportunidad de consultar en su inglés original, ya que la adquirí años atrás, cuando comencé a interesarme por el cine de este director. Debido a la oportunidad que el pasado año tuve de cursar una beca Erasmus en la universidad de Oxford Brookes, en el Reino Unido, pude matricularme en la asignatura “Cine independiente americano”. En sus clases adquirí valiosos conocimientos acerca del cine de David Lynch, y comencé a consultar libros relativos al cine independiente americano y especialmente sobre este director en la biblioteca de dicha universidad, en el campus de Headington, Oxford.

No solo debemos atender a las fuentes bibliográficas, fundamentalmente al tratarse del análisis de la producción de un director de cine. En este caso, además de las películas del

propio Lynch y de sus maestros cinematográficos, constituye un documento excepcional el documental *Edward Hopper, el pintor del silencio* (Canal + España y Museo Thyssen-Bornemisza, 2012) o la conferencia —que puede visualizarse en *YouTube*— que el francés Jean Foubert dedicó a la relación entre la pintura de Hopper y el cine de Lynch, con motivo de la exposición que el Museo Thyssen albergó sobre el pintor en 2012.

Durante la consulta de los materiales de estudio me dediqué a cotejar toda la información consultada, siendo de gran relevancia el documental citado acerca del pintor Edward Hopper, el libro de Quim Casas sobre David Lynch publicado por Cátedra y las entrevistas de Chris Rodley. En inicio el trabajo iba a consistir en analizar las relaciones entre la pintura y el cine de Lynch pero, conforme fui estudiando nuevos textos descubrí que los vínculos creativos entre las Artes y sus películas iban mucho más allá del nexo con la pintura.

Un vez centrado el tema, decidí estructurar el trabajo en tres bloques, concediendo una mayor importancia a la pintura por encima del resto de las manifestaciones artísticas. Así, un primer bloque trata de acercarse a la obra cinematográfica de David Lynch y sus peculiaridades, mientras que el segundo se dedica a analizar la influencia de la pintura de David Lynch, la fotografía, la literatura y el cine. Por último, un apartado mayor engloba todo lo referente a la pintura.

2. DAVID LYNCH: ARTISTA PLÁSTICO

2.1. Particularidades de su obra

David Lynch nació el 20 de enero de 1946, en el seno de una familia de clase media, en la localidad de Missoula, Montana. Este fue el primero de sus destinos en una infancia concebida como idílica al mismo tiempo que nómada. Interesado por las Bellas Artes desde su adolescencia, el artista estadounidense asistió al Corcoran School of Art en Washington, D.C., y más tarde al School of the Museum of Fine Arts de Boston, iniciando después una peregrinación artística a Europa, estancia que pronto se vio truncada al no cumplir sus expectativas con respecto al continente.

Conocido fundamentalmente por su labor cinematográfica, el artista cultiva de manera paralela inquietudes en el ámbito pictórico, fotográfico, musical –es tanto músico como compositor y letrista– escultórico, del cómic y la ilustración. También se ha convertido en diseñador de mobiliario, escritor y, en los últimos años, gurú de la meditación.

Pese a encontrar tan diversas ocupaciones a lo largo de su carrera, las particularidades de gran parte de su obra son en muchos casos comunes en lo que a su concepción y proceso creativo se refiere, haciéndose especialmente notable esta unión en la relación de su cine y su pintura.

2.2. Posmodernidad e Indiewood

La Posmodernidad, propia del siglo XX y llegando hasta la actualidad, puede ser descrita en oposición a la Modernidad y su pensamiento filosófico, como causa del desencanto con sus ideas. Con tolerancia y diversidad por bandera, el posmodernismo rechaza “la razón”, siendo la única Verdad posible la subjetividad. El cine de David Lynch ejemplifica esa primacía de la subjetividad. Como comprenderemos más tarde, el argumento de sus obras no es lo más trascendente.

En cine fue de gran importancia la huella de la nouvelle vague francesa, corriente que asimiló muchas de las características propias del cine posmoderno. Algunas de ellas son la alteración

de la estructura temporal clásica, la libre interpretación –subjetividad– del mensaje, la mezcla de géneros, la suspensión de incredulidad, la libertad en la estructura narrativa, una visión nostálgica del pasado en tono pesimista, el uso de un montaje no convencional, o la superrealidad/hiperrealidad¹.

Todos estos elementos aparecen en la obra de Lynch, así como la moralidad propia del cine posmoderno –relativización, distanciamiento... sin tapujos–, el protagonismo de lo cotidiano o la importancia de la estética, junto al uso del pastiche o del metalingüismo en películas como *Inland Empire* (2006).

Uno de los rasgos definitorios del cine de David Lynch es su pertenencia al llamado Indiewood, al margen de la Industria y el “establishment”. Su obra es ante todo independiente, pese al coqueteo esporádico con la industria de Hollywood. Más allá del Sistema de Estudios, prefiere dotar a su producción de aspectos inconcebibles en la Industria. No obstante, *Dune* (1984) fue concebida como una superproducción, pero el fracaso que supuso fue proporcional al descontento del autor con el modo de trabajar de Hollywood.

David Lynch ha declarado en numerosas ocasiones considerarse alejado de los métodos de la industria hollywoodiense, prefiriendo producir sus películas con un equipo lo más reducido posible y en un entorno en el que poder trabajar sin sentirse incómodo.

Sin embargo, uno de sus trabajos más destacados y posiblemente el más recordado por el público, *Twin Peaks* (1990 – 1991), supuso una importante reflexión en torno a los límites entre la Industria y la producción independiente. El serial televisivo no fue distribuido en pequeñas salas o festivales independientes, sino que millones de espectadores siguieron las aventuras del agente Cooper por aquella extraña localidad. Con su retransmisión para el gran público, Lynch y *Twin Peaks* consiguieron acercar los códigos del cine independiente y el posmodernismo cinematográfico a un mayor número de personas, abriendo un nuevo camino por explorar en la ficción televisiva de los 90. La capacidad de Lynch para trabajar con la industria sin renunciar a su sello personal, siempre independiente en lo creativo, llegó ya a su consagración con el estreno de *Terciopelo Azul* (1986).

1 Para Baudrillard la hiperrealidad ha sustituido, por medio del simulacro, a la realidad (BAUDRILLARD, J., *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Editorial Kairós, 1978).

2.3. El proceso creativo: pintar con la cámara. Abstracción y recuerdos.

Una de las claves para entender el proceso creativo de la obra de Lynch reside en su faceta de artista. Tras interesarse por el ámbito de las Bellas artes, en 1966 asistió a la Pennsylvania Academy of Fine Arts en Filadelfia, donde dio el salto al mundo audiovisual. Fue entonces cuando realizó *Six Figures Getting Sick* (1966), un cortometraje creado a partir de imágenes en movimiento:

"La razón de hacer mi primer film fue dotar de movimiento a mis pinturas, reinterpretando mis sentimientos. Cuando contemplaba los cuadros hechos en la escuela, oía una especie de sonido en la cabeza. Quería recobrar ese sonido y dotar de movimiento lo inmóvil en la tela. Hacer películas es como ver mis cuadros en movimiento, con sonido y música."².

El director siempre quiso realizar una película, pese a no haber hecho antes nada parecido a su primer corto. En palabras de Lynch,

"Nunca antes había rodado una película, pero lo había deseado desde siempre. No me refiero a una verdadera película, sino a una película 'pintada'. Quería derramar en el cine la atmósfera de la pintura, hacer una especie de pintura en movimiento"³

Esta declaración del autor nos sirve para apreciar la estrecha relación existente entre la pintura y el cine de David Lynch, quien, ante todo, considera que él "siempre es pintor"⁴.

Lynch trata de "pintar con la cámara" en todo momento, entendiendo sus películas como una obra de arte. Por ello, en ocasiones se ha relacionado la ejecución de David Lynch con la de Jackson Pollock, como comentaremos más adelante. La realización de sus llamados *film paintings*, esas imágenes que dota de movimiento, será el eslabón clave entre la pintura y el cine del autor. Además, la obra cinematográfica de David Lynch se conforma mediante un proceso de abstracción, plagada de recuerdos y sentimientos. Pese a haber reconocido que sus películas no tienen necesariamente un significado y que las ideas saltan en su imaginación como si de un tostador se tratase, sus películas dejan ver cómo los recuerdos de la infancia y los diferentes entornos en los que ha vivido también han influido en ellas. De esa idea nos habla Juan Miguel Payán⁵:

2 CASAS, Q., *David Lynch*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 106.

3 PAYÁN, M. J., *David Lynch*, Madrid, Ediciones JC, Colección Directores de Cine (número 39), 1991, p. 30.

4 CASAS, Q., *David Lynch* op. cit., véase nota nº 2.

5 PAYÁN, M. J., *David Lynch*, op. cit., p. 20.

Kubrick, al tiempo que se lamentaba de no ser el autor de *Cabeza Borradora*, dijo de él que era el 'cineasta de lo inconsciente'. Por su parte, el propio Lynch define sus películas como 'una oportunidad suplementaria de explicar las zonas de sombra que me fascinan', y si alguien tiene la osadía de preguntarle cómo funciona su proceso creativo, el director sonríe y afirma que su imaginación 'es como un tostador de pan automático del que saltan ideas'

La infancia será otra de las fuentes de inspiración de David Lynch, quien a menudo utiliza una estética propia de los años cincuenta en sus personajes y en sus pueblecitos típicos americanos, como vemos en la pequeña localidad de Lumberton, Carolina del Norte, en *Terciopelo Azul*.

3. LAS ARTES EN LA OBRA DE LYNCH

3.1. Lynch como pintor

Como ya hemos advertido, la primera y más evidente de las relaciones pintura-cine en la obra de David Lynch tiene lugar entre su pintura y su cine. La familiaridad de ambas manifestaciones es evidente a primera vista, tanto temática como estéticamente. De nuevo debemos hablar de la inspiración en la infancia a la hora de llevar a cabo su obra plástica, poniendo de manifiesto sus temores como vemos en la pintura *Sombra de una mano retorcida a través de mi casa* (1988). También lleva a cabo un proceso creativo de abstracción, rasgo común a los *action painters* que desarrollaron su obra con anterioridad a Lynch, como Jackson Pollock, Franz Kline o Jack Tworkov.

En la pintura del Lynch pintor encontramos temas recurrentes a lo largo de toda su producción cinematográfica como la dualidad, claramente patente en la obra titulada *Me veo a mí mismo* (1992).



Sombra de una mano retorcida a través de mi casa (1988)



Me veo a mí mismo (1992)

Quim Casas señala una serie de motivos comunes a estas dos manifestaciones artísticas de Lynch, pintura y cine, haciendo hincapié en la apariencia de cotidianidad con sentido del humor –lo extraño en lo cotidiano, siempre con ese toque cómico en el horror–, que podemos advertir en *Oh Dios, mamá, el perro me mordió* (1988). Al mismo tiempo, Casas señala su relación con el Surrealismo en *De repente mi casa se convirtió en un árbol de llagas* (1990).

También la obsesión del autor con Kafka, de la que hablaremos más adelante, está presente en su obra pictórica con cuadros como *Un bicho sueña con el Paraíso* (1992).



Oh Dios, mamá, el perro me mordió (1988) *De repente mi casa se convirtió en un árbol* *Un bicho sueña con el Paraíso* (1992)
de llagas (1990)

Los elementos comunes a su pintura y cine son numerosos, haciéndose notable la presencia del fuego en ambos –especialmente visible en la serie *Twin Peaks* y su precuela en el cine, *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* (1992)–, como ocurre en una de sus obras pictóricas más recientes, *Chico enciende fuego* (2010). Este último ejemplo nos sirve para señalar diferentes rasgos característicos en su obra: la misma presencia del fuego —tanto en sus títulos como en la iconografía—, el uso continuado de unos motivos iconográficos concretos y la utilización de texturas.

Veremos también cómo películas y pinturas son protagonizadas por personajes deformes y monstruosos, insertos en lo cotidiano. Es por ello palpable la influencia de Francis Bacon en este aspecto. Así, obras como *Pájaro de carne de rata* (1996) pueden remitirnos al monstruoso bebé de *Cabeza Borradora* (1977).



Chico enciende fuego (2010)

Pájaro de carne de rata (1996)

Bebe de Cabeza Borradora (1977)

Por lo tanto, se producen constantes transferencias entre la pintura y el cine durante toda la obra de David Lynch. Además, a continuación entenderemos cómo el resto de las artes han influido en el cine –y la pintura– del artista, como el cine, la literatura o la fotografía.

3.2. El cine en su cine

El director de *Cabeza Borradora* nunca se consideró a sí mismo un cinéfilo, pese a que la influencia que determinados directores han ejercido en sus películas sea indiscutible:

“Me gusta trabajar en el cine pero no veo películas. Martin Scorsese es un cinéfilo, yo no lo soy. A mí me gusta trabajar en el cine.”⁶

El propio Lynch reconoce ser un gran admirador de Federico Fellini –a quien llegó a conocer–, apreciando en sus películas similitudes con la obra del italiano.

“Admiro profunamente a Fellini. Me siento muy cercano a él, aunque él sea muy italiano... pero su obra hubiera podido ser concebida en cualquier país.”⁷

Sus semejanzas tienen lugar en la utilización de ese sentido oculto de lo raro, la suspensión de incredulidad, generada por el constante viaje de lo real a la fantasía y el sueño –presente en obras como *Mulholland Drive* (2001) y el *8 1/2* de Fellini (1963)– y en algunos de sus personajes, desde los más grotescos y evidentes hasta la Gelsomina de *La Strada* (1954) de Fellini, una mujer desdichada que hallará su homóloga tanto en algunas de las protagonistas de Lynch como en las del artista del silencio: Edward Hopper. Lynch otorga un importante papel a las mujeres en sus películas, que se muestran trastornadas y melancólicas, al mismo tiempo que poseen una gran fortaleza. De ahí su comparación con la protagonista de *La Strada* de Fellini y las chicas que protagonizan los cuadros de Hopper.



Los personajes de Laura Palmer y su prima, interpretados por la misma actriz en *Twin Peaks*. Conforme vamos descubriendo rasgos negativos de la primera, aparecerá el segundo personaje en contraposición, una joven llena de bondad y luz.

En el cine de Lynch también son muy importantes figuras como Billy Wilder –cuya visión decadente de Hollywood en *El Crepúsculo de los Dioses* (1950) podemos encontrar en el

⁶ MARTOS, D., "David Lynch: «No soy un cinéfilo»", *Hoy Cinema* (<http://hoycinema.abc.es/noticias-cine/20131016/david-lynch-cinefilo-752938.html>), ABC, 16 de octubre de 2013.

⁷ CHION, M., *David Lynch*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2003, p. 44.

pensamiento de Lynch y en la propia *Inland Empire*– o el director sueco Ingmar Bergman con sus cambios de ritmo en *Persona* (1966). Otra de sus referencias se halla en Hitchcock, con cuyo voyeurismo y dualidad –en *Vértigo* (1958) encontramos algo parecido a lo que ocurre con los personajes de Laura Palmer y su idéntica prima (*Twin Peaks*)– están muy ligados al cine de David Lynch.

Por último cabe hablar de uno de los directores favoritos de Lynch: Stanley Kubrick. El cine de Kubrick utiliza de nuevo temas como la dualidad o la presencia de lo extraño en lo cotidiano, elementos palpables en *El Resplandor* (1980). Todos estos realizadores –a los que podríamos sumar nombres como Jacques Tati, uno de los favoritos de Lynch, e incluso el desafortunado Ed Wood– han marcado al director más allá de lo meramente formal o temático, pudiendo construir gracias a sus obras algunas de las pesadillas y sueños que protagonizan la producción lynchiana. De nuevo nos remitimos al proceso de abstracción que lidera su desarrollo creativo, el mundo del subconsciente que llega a estar presente tanto en el cine de Lynch como en el de algunos de estos directores.

3.3. Literatura y cine

No solo el cine ha influido en la obra cinematográfica de David Lynch: la literatura también ha tenido un papel que merece ser destacado. Más allá de autores como Poe, R.L. Stevenson o el pensamiento romántico en literatura, es preferible entender las relaciones existentes entre Lynch y algunos escritores más cercanos a su tiempo. Por ejemplo, comprendemos muchos aspectos del universo de Lynch al conocer la obsesión del director por Franz Kafka, de cuya *Metamorfosis* (1915) llegó incluso a plantearse el realizar una adaptación. Todo ese mundo propio del realizador puede definirse como kafkiano, aunque sin duda el mejor ejemplo para entender cómo la obra del escritor se plasma en la ficción de David Lynch se encuentra en *Carretera Perdida* (1997). El film aúna dos de las más conocidas obras de Kafka: *La Metamorfosis* y *El Proceso* (1925)⁸.

Debemos hablar también del fallecido David Foster Wallace, quien se adentró en el rodaje de *Carretera Perdida* con el fin de llevar a cabo un artículo para la revista *Premiere*⁹. Foster

⁸ CASAS, Q., NAVARRO, A. J., SALA, A., PINTOR, I., VIDAL, N. Y ZAPATER, J., *Universo Lynch*, Madrid, Calamar ediciones, 2006, p. 117.

⁹ FOSTER WALLACE, D., “David Lynch Keeps His Head”, *Premiere*, nº 112, Nueva York, Hachette Filipacchi,

Wallace nunca negó la influencia de la obra de David Lynch en su literatura, ensalzando la figura del director y compartiendo numerosas características con su producción. Ambos nos sumergen en el mundo del absurdo, al mismo tiempo que sus historias contienen pequeñas dosis de verosimilitud que no terminan por suspender del todo el contrato de credibilidad con el público. Escritor y director son capaces de elaborar una historia coherente, sin romper el orden argumental y con un sentido –ejemplo de ello será *Una Historia Verdadera* (1999)–, por lo que el hecho de no llevar a cabo ese tipo de historias se debe a una actitud posmoderna y no a la ausencia de conocimientos para ello. El mensaje es trascendental: lo importante es la experiencia, las emociones vividas y que éstas consigan que nuestro estado emocional posterior haya variado al finalizarlas.

Algunos de esos rasgos posmodernos son también comunes a la obra del autor de *La subasta del lote 49* (1966), Thomas Pynchon, quien a su vez fue uno de los maestros de Foster Wallace. La sensación de haber perdido la orientación y la inclusión de elementos inverosímiles en lo cotidiano se encuentra presente en todos estos escritores. Tampoco podemos dejar de citar a alguien como Julio Cortázar, capaz de enganchar al lector con sus enrevesadas –y en ocasiones complejas– historias. Cortázar, "quien nos hacía creer que era completamente verosímil que una persona vomitara conejitos¹⁰", consigue que el elemento extraño en la historia deje de serlo. El mejor ejemplo de ello en la filmografía de David Lynch aparece en la más verosímil de sus historias: Alan Straight, protagonista de *Una Historia Verdadera*, se encuentra rodeado de ciervos en una de las paradas en su largo camino. Lynch incluye en la escena a los animales como un elemento más, que pese a ser ajeno a la verosimilitud del relato no hace que nos planteemos por qué están ahí.

De igual modo que David Lynch recibe la influencia de Thomas Pynchon, Cortázar o Kafka, el director consigue que sus películas —y en parte también gracias a Pynchon, de manera directa e indeirecta— determinen la producción literaria de David Foster Wallace. El rasgo más característico que comparten tanto Lynch como Pynchon o Wallace es la ruptura de la linealidad en la narración, entremezclando distintos relatos que convergen en una trama central. No es esta trama central lo más trascendental para el espectador/lector, sino el recorrido que nos lleva hasta un desenlace que no siempre cierra la trama.

1996.

10 FOLE, X., "La obsesión postmoderna y la fascinación por el absurdo: David Lynch, Foster Wallace y Thomas Pynchon", *Fontread* (fontread.com), 25 de julio de 2013.

El mejor de estos ejemplos se halla en *La subasta del lote 49*: el comprador del lote nos daría la clave para resolver todos los misterios que envuelven la obra, comprador cuya identidad nunca llegaremos a conocer. Es el camino que nos guía hasta el desenlace abierto lo realmente importante, no el descubrimiento final, que jamás llega a materializarse, que acabaría con todas las incógnitas planteadas.

3.4. Fotografía y cine

Otra de las disciplinas artísticas que David Lynch cultiva es la fotografía, en la que en ocasiones encuentra cierta inspiración. Notables son las similitudes entre algunas de sus fotografías industriales y el paraje industrial en el que se inserta la historia de *Cabeza borradora*, pero también encontramos transferencias debidas a la influencia de fotógrafos de producción ajena.



Fotografías de David Lynch

Fotogramas de *Cabeza Borradora*

Una de las referencias más evidentes en Lynch es la artista Diane Arbus, a quien él mismo compara incluso con Francis Bacon por su modo de mostrar la condición humana:

“Atrae y repugna simultáneamente. Es algo humano. Es un ángulo diferente de la condición humana. La distorsión, o la enfermedad, o la anormalidad logran que algunas veces se active algo en el cerebro. Es realmente interesante. Te permite apreciar al ser humano en una dirección distinta. Creo que es como lo que hacía Diana Arbus con sus fotos, como Francis Bacon o Edward Hopper.”¹¹

La fotógrafa neoyorquina muestra personajes deformes y marginales en sus obras, influenciada a su vez por la estética de Tod Browning. Arbus consigue encontrar lo anormal en lo cotidiano, volviendo fascinante lo extraño que en ello se da, mediante instantáneas de seres exóticos en los que es capaz de encontrar la belleza. Ejemplo de ello son las siguientes tres imágenes.

11 CASAS, Q., *David Lynch*, op. cit., p. 37.



Un enano mexicano en la habitación de un hotel de Nueva York (1970)



Gigante judío en casa con sus padres en el Bronx (1970)



Joven con rulos en casa (1966)

Un último autor cuya obra influyó en la cinematografía de Lynch fue Walker Evans. El estadounidense realizó fotografías aparentemente normales de su entorno cotidiano, resaltando lo extraordinario en la normalidad, en lo ordinario. Además, sus imágenes de edificios aislados o en proceso de abandono nos remiten al silencio que podemos encontrar, de igual modo, en la obra de Edward Hopper. En palabras del propio Evans, “Las ruinas son más interesantes que un edificio nuevo y completo. Muestran los efectos del tiempo y de la experiencia”¹², la experiencia que tanto interesa a Lynch que vivamos para sentir sus películas.



Iglesia de negros (Evans, 1936)



Piezas de automóvil Cherokees (Evans, 1936)



Casa junto a la vía del tren (Hopper, 1925)

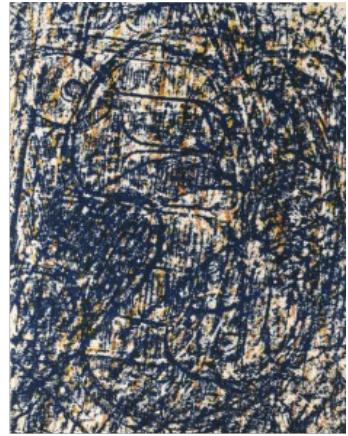
12 MORA G. Y HILL, J. T., *Walker Evans. The Hungry Eye*, Londres, Thames and Hudson, 2004.

3.5. La deuda con el Surrealismo

Pese a nunca haberse considerado un artista surrealista, la relación de David Lynch con el movimiento es evidente. Marx Ernst consideraba que no existía respuesta a la pregunta “qué es Surrealismo”, y que quienes intentaran encontrarla se decepcionarían; Lynch afronta de modo similar las cuestiones acerca del significado de sus películas. Además, el director coincide con el grupo de artistas surrealistas en que el inconsciente es la base principal de su creación cinematográfica. Podemos rastrear la influencia surrealista en Lynch si atendemos a obras como *La Cascada* (1946 – 1966) de Duchamp e incluso ir más allá, como hace Quim Casas al comparar *La Forêt Bleue* (1962) de Ernst con Lynch, dada la “obsesión por mostrar aquello que está debajo de la superficie, arañando la apariencia de normalidad” del director¹³.



La Cascada (Duchamp, 1946-66)



La Forêt Bleue (Ernst, 1962)

Otro de los artistas con los que usualmente se relaciona a Lynch es Salvador Dalí. Lynch y Dalí tienen más en común como creadores que en lo que incumbe a su producción, dado que ambos han cultivado múltiples disciplinas artísticas, siendo creadores de numerosas y muy variadas obras de arte. Además, a ambos les une la fascinación por la materia orgánica y la putrefacción, como vemos en el caso del bebé de *Cabeza Borradora* o la oreja de *Terciopelo Azul*.



Imágenes de: *Cabeza Borradora*, *Un Perro Andaluz* y *Terciopelo Azul*

13 CASAS, Q., *David Lynch*, op. cit., p. 86.

No solo en pintura se advierte esta deuda con el surrealismo, pudiendo también hacer mención al ámbito cinematográfico. De hecho, la figura de Ben Barenholz une a Lynch con el director Alejandro Jodorowsky, puesto que fue él quien se encargó de distribuir tanto *Cabeza Borradora* como *El Topo* (1971, Jodorowsky). Con películas como *El Topo* o *Fando y Lis* (1970, Jodorowsky), comprobamos que Lynch se encuentra en una posición cercana a la del director surrealista. Aunque una de las comparaciones más comentadas por los teóricos del cine es la que, según Lynch, menos tiene que ver con su obra. A pesar de haberse desligado de la producción de Luis Buñuel, Lynch utiliza en la famosa escena de la oreja de *Terciopelo Azul* las hormigas, que nos recuerdan a la escena inicial de *Un Perro Andaluz* (1929, Buñuel).

4. DEL LIENZO A LA GRAN PANTALLA

4.1. El espíritu de la pintura en la obra de Lynch

En cuanto a la influencia de la pintura en el cine de David Lynch, son numerosos los artistas que han determinado en cierto grado la producción del director-artista. Normalmente hablamos de influencia pictórica en cine al referirnos a las traslaciones literales que se producen del lienzo al fotograma, pero el modo en que debemos establecer estas relaciones debe ir más allá. Este es el caso de David Lynch, en cuya obra –pese a encontrar “cuadros en movimiento” en esa traslación al fotograma– lo realmente importante es cómo el proceso creativo, la estética y temática y, sobre todo, la esencia de determinados artistas, ha influido en su creación.

Como veíamos en otras manifestaciones –cine, literatura o fotografía–, las referencias que hallamos en la obra de Lynch suelen ser más sutiles que literales. En pintura, estas relaciones espirituales son de vital importancia para comprender que la suya es una trayectoria cinematográfica fundamentada en la más temprana de sus aficiones: la pintura.

Muchos son los artistas que han influido en su filmografía, de entre los cuales destacaremos unos pocos. Si bien es cierto que Francis Bacon, Edward Hopper y Jackson Pollock son las figuras clave en su modo de hacer, existen otros autores que también juegan un importante papel. Entre ellos podemos centrarnos especialmente en la producción de Oskar Kokoschka, Mark Rothko y Frida Kahlo.



Oskar Kokoschka: *Dos desnudos (Los Amantes)* (1910), *Adolf Loos* (1909) y *Félix Albrecht Harta* (1909)

Poco antes de ingresar en la Pennsylvania Academy of Fine Arts de Filadelfia, el joven artista y su compañero Jack Fisk partieron a Europa en peregrinación, esperando encontrar en Oskar Kokoschka al mentor que necesitaban. Si bien es cierto que esa peregrinación –que pretendía durar tres años– duró tan solo 15 días, con el paso de los años David Lynch ha reconsiderado su postura con respecto a la obra del pintor austríaco. Su producción se caracteriza por un ambiente violento, crispado, con colores agresivos y en especial por, en palabras de Quim Casas, un “sentimiento de vergüenza sin fundamento ante el mundo adulto”¹⁴, rasgo que compartirá con Lynch. Apreciamos la influencia de su obra sobre el cine del director en el aura que rodea a algunas de sus pinturas, como en el retrato que Kokoschka realizó de Adolf Loos.

Dejando a un lado a Kokoschka, otro de los artistas que han ayudado a concebir la obra del director americano ha sido Mark Rothko. Es la utilización de la materia negra en su pintura la que nos remite a David Lynch, notable en su serie de pinturas negras de 1964. Las obras de Rothko nos acercan a un abismo de vacío infinito, tratando de expresar sus emociones pero, por encima de todo, de conmover al espectador y transmitir en él una serie de emociones personales a través de la experiencia que su contemplación provoca; ¿acaso se encuentra tan alejado de la intención de Lynch, quien, por encima de la comprensión de las películas, pide al público que participe de una experiencia como la de Rothko mediante las emociones vividas?

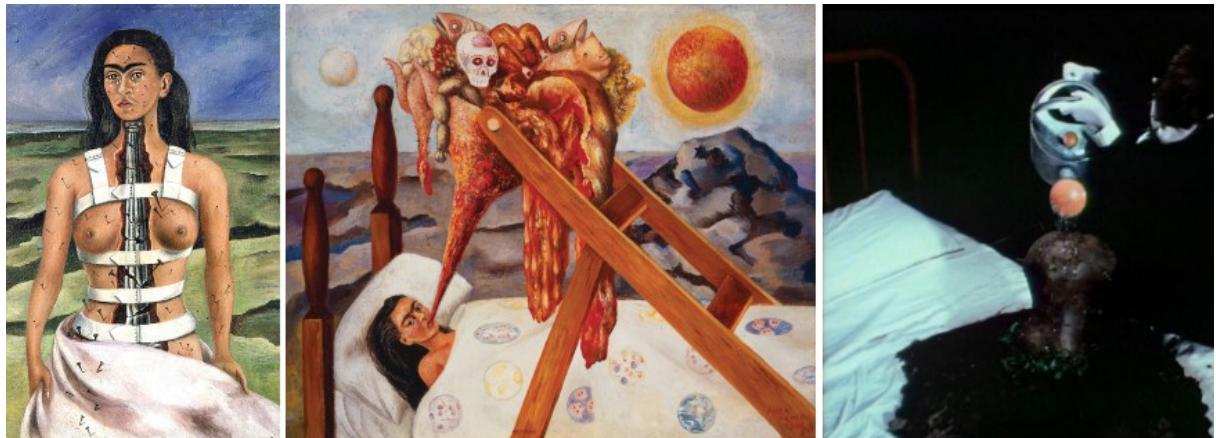


Mark Rothko: *Número 1, Número 6, Número 7 y Número 8* (1964)

Por último, otra de las sutiles referencias que encontramos en la producción de Lynch es la influencia –o al menos semejanzas– de la obra de Frida Kahlo. Pintora y director muestran a lo largo de su carrera gran fascinación por el par de contrarios que se establece entre lo atractivo y lo repulsivo, lo extravagante y lo extrañamente bello. A Kahlo le une tanto la inclusión del elemento anómalo, en un marco de normalidad, como la plasmación de temores

14 CASAS, Q., *David Lynch*, op. cit., p. 87.

y pesadillas en su obra. A modo de ejemplo, en uno de los primeros trabajos de Lynch –el cortometraje *La Abuela* (1969)–, el hijo de un matrimonio que tan solo se comunica con ladridos riega en la cama de su habitación unas raíces, de las que nace la figura de una abuela. El proceso se presenta como algo ordinario en todo momento, del mismo modo que los autorretratos de Kahlo incluyen elementos extraños.



Frida Kahlo: *La Columna Rota* (1944) y *Sin esperanza* (1945)

Fotograma de *La Abuela*, de David Lynch

4.2. Bacon, Hopper y Pollock

4.2.1. Francis Bacon y la deformidad de los cuerpos

No podemos entender el cine de David Lynch sin comprender las relaciones que le unen a tres grandes pintores del arte del siglo XX: Francis Bacon, Edward Hopper y Jackson Pollock. Todos ellos han influido tanto en la estética de Lynch como en su forma de trabajar, así como por su esencia y espíritu, el espíritu en que su obra pictórica nos envuelve, viviendo ese tipo de experiencias mediante emociones personales que tanto atraen al director estadounidense. El primero de ellos, Francis Bacon, ha sido considerado en palabras de Lynch su “héroe en pintura”:

“Francis Bacon es para mí el más importante, es como mi héroe en pintura. Hay muchos pintores que me gustan. Pero en cuanto a la sola emoción de estar delante de un cuadro... Vi la exposición de Bacon en los sesenta en la galería Marlborough y fue una de las cosas más potentes que he visto en mi vida. El tema y el estilo estaban unidos, casados, perfectos. Y el espacio, y lo lento y lo rápido, ¿sabes?, y las texturas, todo. Normalmente solo me gustan un par de años en la producción de un pintor, pero de Bacon me gusta todo. El tío tenía madera”¹⁵

15 RODLEY, C., *Lynch on Lynch*, Londres, Faber and Faber, 1999, p.40.

En 1968, el joven David que realizó el cortometraje *Six Men Getting Sick* tuvo la oportunidad de disfrutar de la exposición que Bacon ofreció en la galería Marlborough de Nueva York. En ella pudo apreciar las monstruosas figuras y la grotesca distorsión de sus rostros, la psicología patente en ellos y la distorsión de los mismos. La inclusión de deformidad y monstruosidad en lo cotidiano, como veíamos en las fotografías de Diane Arbus, de nuevo hace converger a Lynch en la obra del pintor anglo-irlandés.



Francis Bacon: *Cabeza I* (1949), *Cabeza III* (1949), *Estudio de Inocencio X de Velázquez* (1953) y *Figura con carne* (1954)

Más allá de las traslaciones que Lynch realiza de algunas de las pinturas de Francis Bacon en sus películas, de nuevo debemos hablar de otro tipo de similitudes entre sus manifestaciones artísticas. Una de las características fundamentales de la obra de Bacon, que se relaciona con la del director, es su actitud durante el proceso de creación. El pintor de la deformidad concibe toda pintura como accidente nacido del impulso, que precede a un proceso de selección:

"Quizá pueda decirse que no es un accidente, porque se convierte en un proceso selectivo que parte de ese accidente que uno decide preservar."¹⁶

La forma en la que Bacon trabaja nos recuerda de nuevo al tostador de Lynch, del cual saltaban sus ideas desde la imaginación. Se trata del accidente, el azar, tanto a la hora de ejecutar una obra pictórica como en el modo de configurar una historia, que más allá de su significado nos interesa por el camino recorrido, tanto por el artista o director como por el público que contempla el cuadro o visualiza la película. Estas emociones se explican por sí solas mediante la contemplación, generándose en una atmósfera llena de oscuridad, deformidad, la alternancia de ritmos pausados y atropellados y la pesadilla.

Un último elemento reconocible en la producción de ambos es el uso de la oscuridad, a la que

16 SYLVESTER, D., *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, Random House Mondadori, 2003.

ya nos referíamos al hablar de Mark Rothko. En el caso de Bacon, la oscuridad aparece de forma progresiva y deforma los cuerpos. De hecho, no existe luz sin oscuridad. La dualidad luz/oscuridad es también fundamental en la producción de Lynch, presente tanto en los temas como en la ambientación de los mismos o sus personajes. Se trata de un factor presente en la estética, aunque del mismo modo se manifiesta en la psicología de sus personajes.



Personajes de *Terciopelo Azul* (Frank y Sandy), *Corazón Salvaje* (Bobby Peru y la Bruja Buena) y *Twin Peaks* (Bob y Audrey Horne)
La dualidad está presente en los constantes pares de contrarios generados por un personaje que representa el mal y la oscuridad y su contraposición, por medio de personajes buenos y luminosos

Las películas de David Lynch están plagadas de personajes oscuros –el Frank de *Terciopelo Azul*, Bobby Peru en *Corazón Salvaje* (1990), el Bob de *Twin Peaks*...– que encuentran su némesis en los escasos personajes luminosos –Sandy, la Bruja Buena o Audrey Horne–, e incluso en ocasiones difuminan su límite, como vemos en la figura de la joven Laura Palmer. La joven Laura es presentada en inicio como una muchacha estudiosa, llena de bondad y alegría, pero con el tiempo descubriremos que se trata de una chica problemática, rodeada de violencia, sexo y drogas.



La dualidad en el personaje de Laura Palmer (*Twin Peaks*)

4.2.2. Edward Hopper: el vaciado del tiempo

El segundo de los pintores cuya obra ha influenciado al director es el estadounidense Edward Hopper, quien por medio de sus pinturas crea narraciones en las que las figuras se conciben como si fueran personajes de una película. De nuevo, artista y realizador coinciden en elementos más profundos que la mera traslación a los fotogramas, pese a encontrar también ejemplos de ello. Por esta razón, en el año 2004 y con motivo de la exposición que la Tate Modern de Londres albergó sobre el artista del silencio, el director de cine Todd Haynes

celebró un ciclo de cine en el que incluyó a David Lynch. Haynes nos da, en sus declaraciones para el documental filmado a raíz de la exposición de Hopper en el Thyssen en 2012, las claves para entender la relación entre ambos:

“Sentía que había una especie de sensibilidad que conectaba directamente a Hopper con Lynch, y que tiene que ver con una extraña sensación de aislamiento, algo espeluznante que sucede en medio de una escena muy normal. Esto se puede ver en todos los detalles de los cuadros de Hopper, lo grotesco, lo surreal, la pesadilla durmiendo en las esquinas del marco. A veces se encuentra en esos globos oculares, que parecen balas, de las mujeres que pinta. Siempre tienen los ojos negros, no tienen vista. Hay algo extraño en ellos. De algún modo derrumban el mecanismo exhibicionista que busca el voyeur, y pienso que todo eso está en Hopper y podría decirse que también en Lynch y sus films.”¹⁷



Voyeurismo: Jeffrey observando las prácticas sexuales de la inquilina del apartamento de *Terciopelo Azul*, las cintas sexuales de Patricia Arquette en *Carretera Perdida* y la pintura *Ventanas Nocturnas* (Hopper, 1928)

En primer lugar, el voyeurismo es una cráterística que une a artista y director. Los personajes de Hopper aparecen representados desde el punto de vista del voyeur –artista y espectador. En esa misma línea encontramos algunas escenas de las películas de Lynch, véanse los ejemplos de Jeffrey en *Terciopelo Azul* o diversos momentos de *Carretera Perdida* –Dennis Hopper y su obsesión con Patricia Arquette, o las cintas de vídeo en las que aparecen grabaciones de la residencia de los protagonistas–, en las que el papel del voyeur y el juego que éste inicia son esenciales.



Autómata (Hopper, 1927) y Audrey Horne en *Twin Peaks*



Lula en *Carretera Perdida* y *Sol de la mañana* (Hopper, 1952)

17 *Edward Hopper, el pintor del silencio*, Canal + España, Morgancrea (para la exposición Edward Hopper, Museo Thyssen-Bornemisza), 2012.

Dentro de ese voyeurismo tendrá un papel especial en la obra de Hopper la mujer, inscrita siempre en un marco de soledad y melancolía y, en ocasiones, representada en habitaciones de hotel que nos llevan a la Lula frustrada y luchadora de *Corazón Salvaje*.



Interiores en Hopper: *Motel en el oeste* (1957), *Lobby del hotel* (1943), *Oficina de noche* (1948) y *Ventana de hotel* (1955)



Interiores en Lynch: *Inland Empire*, *Carretera Perdida*, la miniserie *Rabbits* (2002) y *Terciopelo Azul*

En ambos trabajos podemos percibir una cierta apariencia de felicidad, una tranquilidad casi mecánica, tan extrema que llega a resultarnos inquietante. Varios son los recursos utilizados por artista y director, con una iconografía similar en sus ambientes arquetípicos de la década de 1950. Se trata más bien de una representación del mito del "sueño americano" y los tópicos de la vida americana, la falsa atmósfera moral de los Estados Unidos de mediados del siglo XX, que de una representación de la vida estadounidense real durante esos años.



En *Twin Peaks* todo se magnifica; es el lugar con el mejor café del mundo, el sitio donde poder tomar el mejor pastel de cerezas, etc.

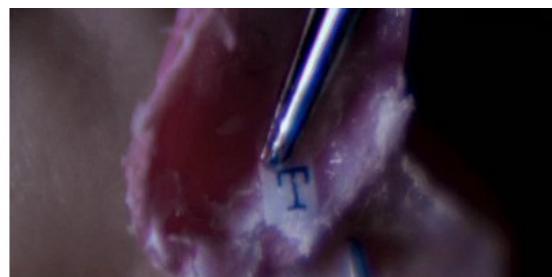
Hopper y Lynch utilizan la hiperrealidad, aunque con un tratamiento distinto. El pintor trata de representar el concepto moderno de la soledad que nos lleva a la alienación y la melancolía, mientras que David Lynch utiliza el exceso de realidad llevándolo todo a la



Dos ejemplos del vaciado del tiempo en *Twin Peaks*: en la primera escena Lynch mantiene en tensión al espectador con un plano inmóvil de las escaleras de los Palmer, hasta que trumpe un nuevo plano que nos muestra una mano arrastrándose por los peldaños. En el segundo, un plano inmóvil y el silencio del salón precede a la misteriosa aparición de un caballo blanco en el interior del mismo.

euforia y el extremo de la vitalidad. Ese exceso de realidad en la obra del director es lo que le hace caer en lo extraño, en esas apariencias de "cartón piedra" que vemos en el universo de *Twin Peaks*, acercándose incluso al *kitsch*.

Además, un último elemento une a Hopper y Lynch por encima de todos los anteriores: el vaciado del tiempo. Tanto en las pinturas del primero como en las películas del segundo, encontramos esa sensación que nos sugiere que algo va a ocurrir —o la nostalgia de lo que ya ha pasado— en ese espacio plagado de un exceso de realidad. El no-acontecimiento es el tema de la obra, en un tiempo paralizado que Hopper resuelve mediante encuadres inmóviles. Sus escenas nos inquietan precisamente porque nos hacen creer que anticipan la pesadilla, el peligro. Por su parte, Lynch juega con el espectador —utilizando encuadres inmóviles y el silencio que los acompaña—, que en tensión espera, con temor, el acontecimiento misterioso.



Los primeros planos desencadenan el caos. El hallazgo de la oreja en *Terciopelo Azul* abre una investigación policial que Jeffrey seguirá de manera paralela y no oficial. En *Twin Peaks*, las pequeñas letras encontradas bajo las uñas del cadáver de Laura Palmer comienzan a plantear las primeras incógnitas acerca del caso.

En el caso de David Lynch, muchas veces son los primeros planos los que desencadenan el caos que precede a esas escenas inmóviles, comenzando con ellos la acción.

4.2.3. Jackson Pollock, *action-painter*

La influencia que Jackson Pollock ha ejercido sobre David Lynch es quizás la más sutil entre las citadas hasta el momento. Lynch, tanto en sus labores como pintor y/o director, recibe gran inspiración de la obra de los *action-painters* del expresionismo abstracto, entre ellos Franz Kline y Jack Tworkov. Quim Casas señala que en algunas de las obras de Pollock, la disposición de distintas capas “nos introducen sin esfuerzo en algunas de las pesadillas cinematográficas del director”¹⁸.

18 CASAS, Q., *David...* op. cit., p. 86.



Jack Tworkov: *Paisaje* (1949) y *Sin Título* (1956)



Franz Kline: *Jefe* (1950) y *Muro naranja y negro* (1959)

El caso de Pollock es el que nos lleva a hablar con mayor énfasis de la importancia del proceso creativo en lo que incumbe a la relación pintura-cine de David Lynch. Es obvio que la abstracción es fundamental para el pintor estadounidense, pero puede no ser tan obvio a la hora de relacionarlo con la obra de Lynch. El propio Pollock habló de cómo creaba sus pinturas, remitiéndonos de nuevo a la loca tostadora de la que saltaban las ideas en la imaginación de Lynch:

“Cuando estoy pintando, no me preocupo por lo que estoy haciendo. Es solo tras una especie de periodo de 'familiarización' cuando veo lo que he estado haciendo. No temo hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque la pintura tiene vida por sí misma. Intento que fluya. Es solo cuando pierdo contacto con la pintura cuando el resultado es un desastre. De otro modo hay pura armonía, un fácil dar y tomar, y la pintura sale bien.”¹⁹

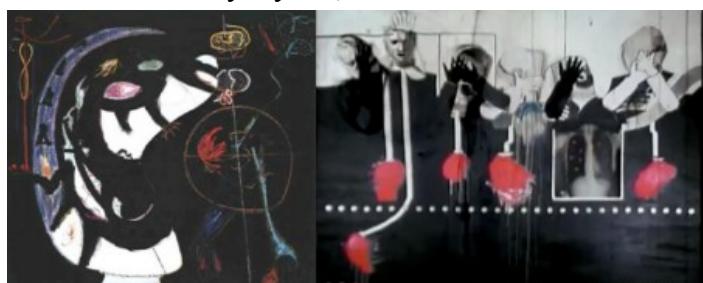


Jackson Pollock: *Número 5* (1948), *Uno: Número 31*, (1950) y *Lavender Mist: Número 1*, (1950)



La abstracción supone la negación del relato, algo visible en el cine de Lynch, que se aleja de la construcción tradicional del mismo. De igual modo, Pollock se aleja de las técnicas tradicionales de la pintura y llega incluso a generar nuevas posibilidades.

Pese a ese espíritu que une pintura y cine en Pollock y Lynch, en ocasiones encontramos pinturas del artista que nos recuerdan a la creación cinematográfica del director. Para ello tenemos que remontarnos en el tiempo hasta la producción más desconocida de



Sonidos Nocturnos (Pollock, 1944) y *Six Men Getting Sick* (Lynch)

19 NOCHIMSON, M. P., *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood*, Austin, University of Texas Press, 1997, p. 27.

ambos: 1944 en el caso de Pollock, y el primer trabajo cinematográfico de Lynch, puesto que podemos apreciar ciertas similitudes entre la obra *Sonidos nocturnos* (1944) y el cortometraje *Six Men Getting Sick*. Como vemos, en esa América de los cincuenta que tanto fascina a David Lynch, la figura de Jackson Pollock repercutirá en la obra del cineasta de Missoula, a pesar de la diferencia en sus resultados.

4.3. Cuadros en movimiento

Como ya hemos visto, la relación entre la pintura y el cine de Lynch es de gran importancia más allá de las traslaciones literales del lienzo a la pantalla, aunque estas últimas también existen. La inspiración de parte de sus planos se encuentra en la obra de Hopper y Bacon.

En algunos casos se trata de referencias sutiles, como ocurre con el personaje de Perdita Durango –Isabella Rossellini– en *Corazón Salvaje*, que con su actitud de femme fatale nos recuerda a la mujer de Hopper en la pintura *Mañana en Carolina del Sur* (1955) que desafía al voyeur. También encontramos otros ejemplos, como la escena de *Una Historia Verdadera*, en la que un grupo de personas observa desde sus asientos un incendio que tiene lugar muy cerca, similar a *Gente al Sol* (1960), del mismo artista.



Mañana en Carolina del Sur (Hopper, 1955) y Perdita Durango en *Corazón Salvaje*



Gente al Sol (Hopper, 1960) y escena de *Una Historia Verdadera*

Asimismo, algunas de las casas y hoteles representados por Edward Hopper resultan muy próximas a las utilizadas por Lynch, bien por sus encuadres o por, como ya hemos señalado, la sensación de inquietud que nos transmiten.



Escena de *Corazón Salvaje* y *Casa Ryder* (Hopper, 1933)



Casa Hodgkin (Hopper, 1928) y la residencia de los Palmer (*Twin Peaks*)



Domingo por la Mañana (Hopper, 1930) y escena de *Cabeza Borradora*. Ambos encuadres sugieren la continuidad del edificio.

Por último cabe destacar la impronta de las pinturas de rostros deformes y monstruosos de Francis Bacon. De nuevo debemos aclarar que no se trata de una representación como si de *tableaux vivants* se tratase, alejándose de la traslación tradicional pintura-cine. A modo de referencia, e incluso homenaje, podemos apreciar numerosas escenas del cine de David Lynch en cuyos fotogramas reconocemos sin esfuerzo la influencia de Bacon. Por lo general, en toda la obra de Lynch habitan rostros desfigurados y mujeres que gritan, agitándose y generando planos similares a las obras de Bacon, que se suman al uso de la oscuridad que actúa a como fondo.



Fotogramas de *El Hombre Elefante* (1980), *Inland Empire* y *Carretera Perdida*

5. CONCLUSIÓN

En cuanto a los puntos comunes a su producción, la diversa obra de David Lynch —en especial la pictórica y la cinematográfica— ofrece al público una experiencia estética y emocional única: jamás deja indiferente al espectador. Dada la abundancia tanto de defensores como de detractores, la creación del autor genera siempre una crítica entusiasta, ya sea de manera positiva o negativa.

El horror, la pesadilla, la dualidad, la comicidad y lo absurdo, o los personajes exóticos y místicos, serán temas muy recurrentes a lo largo de su carrera. Podemos aglutinar todo ello en un solo concepto muy lynchiano: la presencia de lo extraño en lo cotidiano, a veces terrorífica y otras concebida como algo completamente ordinario.

La producción de David Lynch, en la que convergen el genio creador del directo y toda una serie de influencias procedentes de diferentes disciplinas artísticas, no es una excepción en lo que al cine se refiere. De hecho, las constantes transferencias que se producen en las artes son frecuentes —podríamos decir que inherentes a ellas— en todas las disciplinas. Esta cuestión explica que, por ejemplo, los estudios universitarios de Historia del Arte incluyan tanto artes plásticas como audiovisuales, música, filosofía o literatura. No podemos entender una manifestación artística sin comprender el contexto, histórico y cultural, en el que se generan las obras.

Si bien es cierto que esta interdependencia de las artes es necesaria a la hora de estructurar un discurso histórico-artístico correcto en cine, la pintura es la materia que más ha aportado al apartado visual y estético en la Historia del Cine. El cine imita a la pintura al ser su precedente natural. Como apunta el documental *Edward Hopper, el pintor del silencio*, autores de la talla de Cecil B. DeMille²⁰ señalan a pintores de renombre —Caravaggio, Rembrandt e incluso Goya— como los primeros iluminadores cinematográficos. Los experimentos con la luz en el cine comenzaron imitando a la iluminación pictórica —diagonales de luz, sombras chinescas...—, al ser ésta su predecesora. Así, la utilización tan concreta de la luz en pintores como Hopper ha influido de manera directa en la iluminación cinematográfica.

20 BIRCHARD, R., *Cecil B. DeMille's Hollywood*, University Press of Kentucky, Kentucky, 2004, p. 40.



La iluminación en pintura y cine: *Verano en la ciudad* (Hopper, 1949), escena de *La dama desconocida* (Robert Siodmak, 1944), *Mujer al Sol* (Hopper, 1961) y escena de *El Conformista* (Bertolucci, 1970)

No obstante, como ya hemos visto, las relaciones pintura-cine van más allá de lo meramente visual en muchos casos. La producción de Lynch es un claro ejemplo para ilustrar esas transferencias, en un nivel más profundo que el que estamos acostumbrados a ver en el cine. Normalmente, estas traslaciones se materializan en la pantalla por medio de *tableaux vivants*, y, pese a encontrar algunos guiños que nos remiten a esta práctica, en David Lynch la pintura posee una importancia de carácter más intelectual. Lynch no pretende que el público identifique las obras de sus referentes artísticos —bien sea pintura, fotografía, literatura e incluso en un sentido metacinematográfico— en su obra a simple vista, sino que trata de transmitir al espectador las mismas sensaciones que le commueven cuando él es quien se encuentra entre el público.



Tableaux-vivants: *La Última Cena* (Da Vinci, 1496-47) y *Viridiana* (Buñuel, 1961); Scarlett Johansson en *La Joven de la Perla* (Peter Webber, 2004) y *La Joven de la Perla* (Vermeer, 1665)

Autores como Tolstoi²¹ consideran que el arte debe transmitir emociones, premisa fundamental de numerosos artistas entre los que se encuentra David Lynch. Debemos incidir en una idea clave para entender la producción de este director: lo realmente importante en el cine de Lynch no es el argumento, sino el trayecto recorrido, la experiencia, las emociones y sentimientos que florecen en el espectador a lo largo de la proyección.

Esta idea nos remite de nuevo a la cuestión de la interdependencia e interrelación de las artes, que constituye la base de la producción de algunas de las figuras ya citadas; ¿qué tienen en común personalidades tan dispares como Rothko, Pynchon, Pollock o Lynch? El resultado es, a simple vista, bastante dispar. Sin embargo, lo trascendental de la obra es la actitud del

21 TOLSTOI, L., *¿Qué es el arte?*, Madird, Mascarón, 1982.

espectador cuando se encuentra ante ella, los sentimientos que ésta provoca en nosotros.

Podemos concluir que el cine de David Lynch aglutina influencias procedentes de muy diversos campos —Pynchon o Kafka en literatura, Arbus y Walker en fotografía, Fellini Wilder o Kubrick en cine...—, al mismo tiempo que influye en la obra de autores y artistas posteriores —algunos de ellos, como David Foster Wallace, han reconocido esa influencia lynchiana. Sin olvidarnos de la literatura, la fotografía o el cine, sin duda la disciplina que más ha influido en el carácter de la obra de David Lynch ha sido la pintura, destacando por ello algunos de los favoritos confesos del director. Edward Hopper, Francis Bacon y Jackson Pollock son figuras imprescindibles para entender todo aquello que subyace en la producción cinematográfica de Lynch, atendiendo a temas que nos sirven para reflexionar sobre cuestiones de índole estética, filosófica e incluso psicológica —lo extraño en lo cotidiano, la hiperrealidad, la dualidad, la abstracción...—, por encima de aspectos más fácilmente reconocibles, como la monstruosidad o la pesadilla. Por todo ello el cine de David Lynch merece ser reconsiderado por una parte de la crítica, incapaz de percibir determinados detalles en él. Quizás no todas sus películas consigan transmitir al público las emociones que el director pretende, pero si hay algo realmente claro en cuanto a su producción, es que el cine de David Lynch nunca deja indiferente al espectador.

6. BIBLIOGRAFÍA / FILMOGRAFÍA

– LIBROS

BACON, F., y SYLVESTER, D., *La Brutalidad de los hechos*, Barcelona, Polígrafa, 1977

BARNEY, R. A., *David Lynch: Interviews*, Jackson, Universty Press of Mississippi, 2009

CASAS, Q., *David Lynch*, Madrid, Cátedra, 2007

CASAS, Q., NAVARRO, A. J., SALA, A., PINTOR IRANZO, I., VIDAL, N., y ZAPATER, J., *Universo Lynch*, Madrid, Calamar ediciones, 2006

CHION, M., *David Lynch*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2003

LE BLANC, M. y ODELL C., *David Lynch*, Vermont, Trafalgar Square Publishing, 2003

MCGOWAN, T., *The impossible David Lynch*, Nueva York, Columbia University Press, 2007

PAYAN, M. J., *David Lynch*, Madrid, Ediciones JC, Colección Directores de Cine (número 39), 1991

RODLEY, C., *Lynch on Lynch*, Londres, Faber and Faber, 1999

RENNER, R. G., Edward Hopper 1882-1967: Transformaciones de lo real, Madrid, Taschen, 2000

SHEEN, E., y DAVISON, A., *The cinema of David Lynch: American dreams, nightmare visions*, London, Wallflower Press, 2004

WOODS, P.A., *Weirdsville USA: The obsessive universe of David Lynch*, London, Plexus Publishing, 1997

– ARTÍCULOS / ESTUDIOS

CÁCERES, J. D., "Cabeza Borradora. La abominable rutina", *Miradas de Cine* (miradas.net), 2002

CALVO, A. G., "Estudio: la belleza de la inquietud", *Miradas de Cine* (miradas.net), 2002

CORLISS, R., "Czar of Bizarre", *Time Magazine*, Nueva York, Time Inc., 1 de octubre de 1990

FOLE, X., "La obsesión postmoderna y la fascinación por el absurdo: David Lynch, Foster Wallace y Thomas Pynchon", *Fontread* (fontread.com), 25 de julio de 2013

FOSTER WALLACE, D., "David Lynch Keeps His Head", *Premiere*, nº 112, Nueva York, Hachette Filipacchi, 1996.

GARCÍA, L. A., "El territorio y la frontera del cine: entre la vacuidad y la pléthora de Carretera Perdida", *Banda Aparte*, nº 11, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1998

MARTOS, D., "David Lynch: «No soy un cinéfilo»", *Hoy Cinema* (hoycinema.abc.es), ABC, 16 de octubre de 2013

NAVARRO, A.J., "David Lynch. La irresistible atracción del abismo", *Dirigido por*, nº 186, Barcelona, diciembre 1990.

NOGUEIRA, X., "Eraserhead. David Lynch: un viaje al fondo de la mente", *Vértigo*, nº 11, La Coruña, Ateneo Curros Enríquez, 1995

PINTOR IRANZO, I., "Los desnudos y los muertos. La representación de los muertos y la construcción del otro en el cine contemporáneo: el caso de M. Night Shyamalan", *Formats*, nº 4, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, 2005

RIVAS, V., "Lo siniestro en David Lynch. Un modelo de análisis para *Twin Peaks*", *Encadenados revista de cine* (encadenados.org), 30 de mayo de 2009

VIGALONDO, N., "Lynch en el TAI: el top 10", *Fotogramas* (el-blog-de-la-redacción.blogs.fotogramas.es), 19 de octubre de 2013

WOODWARD, R. B., "A Dark Lens on America", *The New York Times*, Nueva York, The New York Times Company, 14 de enero de 1990

– FILMOGRAFÍA / CONTENIDO MULTIMEDIA

FIENNES, S., y ZIZEK, S., Documental *The Perver's Guide to Cinema*, Reino Unido, Austria y Holanda, Mischief Films/Amoeba Film, 2006

FOUBERT, J., Conferencia "Hopper y David Lynch" en el simposio *Edward Hopper, el cine y la vida moderna*, Museo Thyssen-Bornemisza, 20 de junio de 2012

LOW, A., Documental *Francis Bacon: Vida y obra*, Reino Unido, Wavelenght Pictures, 2005

MAYBURY, J., Película *El amor es el demonio*, Reino Unido, Hanway, 1998

SANTOS, R., Documental *Edward Hopper, el pintor del silencio*, Canal + España, Morgancrea (para la exposición Edward Hopper, Museo Thyssen-Bornemisza), 2012

«Universo David Lynch», comunidad web en español (<http://davidlynch.es>)

«Welcome to Twin Peaks», comunidad web en inglés (<http://welcometotwinpeaks.com>)

ANEXO

ANEXO I: Filmografía de David Lynch

ANEXO II: Fichas técnicas

ANEXO III: Listado de obras pictóricas/fotográficas

ANEXO I: Filmografía de David Lynch²²

LARGOMETRAJES

- *Cabeza Borradora* (1977)
- *El hombre elefante* (1980)
- *Dune* (1984)
- *Terciopelo Azul* (1986)
- *Corazón Salvaje* (1990)
- *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo* (1992)
- *Carretera Perdida* (1997)
- *Una Historia Verdadera* (1999)
- *Mulholland Drive* (2001)
- *Inland Empire* (2006)

CORTOMETRAJES

- *Seis hombres enfermos* (1966)
- *El alfabeto* (1968)
- *La abuela* (1970)
- *La amputada* (1974)
- *El vaquero y el francés* (1988)
- *Premoniciones seguidas de un hecho malvado* (1995)
- *Habitación Oscura* (2002)
- *Absurda* (2007)
- *Lady Blue Shanghai* (2010)
- *I Touch A Red Button Man* (2011)

²² Esta filmografía tan solo contempla los largometrajes, cortometrajes y series de TV, excluyendo los numerosos spots televisivos realizados por David Lynch.

SERIES

- *Twin Peaks* (1990 – 1991)
- *Habitación de Hotel* (1993)
- *Dumbland* (2002)
- *Rabbits* (Conejos) (2002)

ANEXO II: Fichas técnicas de las obras principales

Seis hombres enfermos (1967)

Título original: Six Figures Getting Sick / Six Men Getting Sick (Six Times)

Año: David Lynch



Duración: 4 min.

País: Estados Unidos

Director: David Lynch

Guión: David Lynch

Fotografía: Animación

Reparto: Animación

Productora: Pennsylvania Academy of Fine Arts; Productor: David Lynch

Género: Animación, Cine experimental, Surrealismo

Sinopsis: Primer cortometraje del director utilizando la animación. Se trata de su obra cinematográfica más temprana, dotando de vida a sus pinturas.

La Abuela (1970)

Título original: The Grandmother

Año: 1970

Duración: 34 min.

País: Estados Unidos

Director: David Lynch

Guión: David Lynch

Música: Tractor

Fotografía: David Lynch

Reparto: Richard White, Dorothy McGinniss, Virginia Maitland, Robert Chadwick

Productora: American Film Institute (AFI)

Género: Terror, Intriga, Drama, Animación, Surrealismo

Sinopsis: Un joven niño vive con sus padres, quienes tan solo se comunican por medio de ladridos. En su soledad, el muchacho plantará una semilla en un colchón, de la que nacerá la figura de una abuela que le comprenderá y en la que encontrará apoyo y consuelo para su existencia.



Cabeza Borradora (1977)

Título original: Eraserhead

Año: 1977

Duración: 90 min,

País: Estados unidos

Director: David Lynch

Guión: David Lynch

Música: Peter Ivers

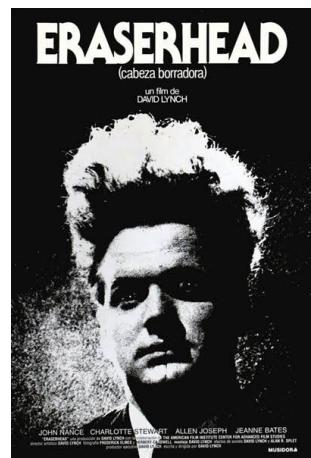
Fotografía: Frederick Elmes (blanco y negro)

Reparto: Jack Nance, Charlotte Stewart, Allen Joseph, Jeanne Bates, Judith Anna Roberts, Darwin Joston, T. Max Graham

Productora: David Lynch / The American Film Institute for Advanced Film Studies

Género: Drama, Cine Experimental, Cine Independiente, Surrealismo, Fantasía, Terror

Sinopsis: La vida de Henry da un vuelco cuando su novia se queda embarazada. Atosigado por las responsabilidades propias de la paternidad, el protagonista se verá abandonado por su pareja. Además, el bebé que ésta dará a luz no será para nada un bebé convencional...



El Hombre Elefante (1980)

Título original: The Elephant Man

Año: 1980

Duración: 125 min.



País: Estados Unidos

Director: David Lynch

Guión: David Lynch, Eric Bergren, Christopher de Vore

Música: John Morris

Fotografía: Freddie Francis (blanco y negro)

Reparto: Anthony Hopkins, John Hurt, Anne Bancroft, John Gielgud, Wendy Hiller, Freddie Jones, Dexter Fletcher

Productora: Paramount Pictures. Productor: Mel Brookes

Género: Drama, Biopic

Sinopsis: Basada en la historia de Joseph Merrick, El hombre elefante cuenta la historia de un hombre que vive en el circo con una gran deformidad facial. Ambientada en el siglo XIX, la humillación constante a la que el joven se ve sometido hará que nos preguntemos quién es realmente el monstruo en la historia.

Dune (1984)

Título original: Dune

Año: 1984

Duración: 145 min.



País: Estados Unidos

Director: David Lynch

Guión: David Lynch (basada en la novela de Frank Herbert)

Música: Toto

Fotografía: Freddie Francis

Reparto: Kyle MacLachlan, Francesca Annis, Jürgen Prochnow, Patrick Stewart, Kenneth McMillan, Sting, Max von Sydow, Sean Young, Virginia Madsen, Brad Dourif, Siân Phillips, José Ferrer, Everett McGill, Dean Stockwell, Freddie Jones, Alicia Witt, Richard Jordan, Jack Nance, Linda Hunt, Silvana Mangano, Ernesto Laguardia

Productora: Universal Pictures, Raffaella De Laurentiis

Género: Ciencia ficción, Fantasía, Aventura Espacial

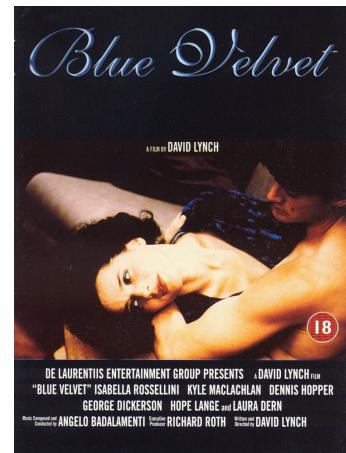
Sinopsis: El planeta Arrakis es la única fuente de la deseada “especia”, una droga muy cotizada en el futuro. Bajo el poder de los Atreides, la antigua dinastía dominadora, los Harkonen, obligarán al joven Paul Atreides a exiliarse en el desierto. El sucesor al trono deberá sobrevivir a múltiples amenazas, en una Odisea en la que también conocerá el amor.

Terciopelo Azul (1986)

Título original: Blue Velvet

Año: 1986

Duración: 120 min.



País: Estados Unidos

Director: David Lynch

Guión: David Lynch

Música: Angelo Badalamenti

Fotografía: Frederick Elmes

Reparto: Isabella Rossellini, Dennis Hopper, Kyle MacLachlan, Laura Dern, Dean Stockwell, George Dickerson, Jack Nance, Hope Lange, Brad Dourif, Priscilla Pointer, Frances Bay

Productora: De Laurentiis Entertainment Group (DEG)

Género: Intriga, Drama, Cine negro (neo-noir), Thriller psicológico

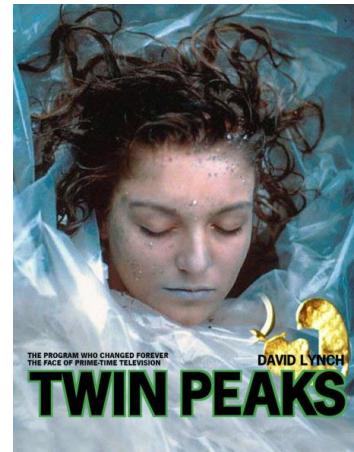
Sinopsis: Jeffrey Beaumont encuentra una oreja a la salida del hospital, tras visitar a su padre. Tras llevar la oreja a comisaría, conocerá a la hija del detective que trabaja en su caso, Sandy. Juntos vivirán una aventura espeluznante, entrecruzándose sus caminos con los misteriosos personajes de Dorothy Vallens y Frank Booth.

Twin Peaks (1990 – 1991)

Título original: Twin Peaks

Año: 1990

Duración: 45 min. cada episodio



País: Estados Unidos

Director: David Lynch y Mark Frost (creadores), Lesli Linka Glatter, Caleb Deschanel, Duwayne Dunham, Tim Hunter, Todd Holland, Tina Rathborne, Diane Keaton

Guión: Mark Frost, David Lynch, Harley Peyton, Robert Engels, Barry Pullman, Tricia Brock, Scott Frost

Música: Angelo Badalamenti

Fotografía: Frank Byers

Reparto: Kyle MacLachlan, Lara Flynn Boyle, Michael Ontkean, James Marshall, Sherilyn Fenn, Dana Ashbrook, Richard Beymer, Ray Wise, Peggy Lipton, Joan Chen, Harry Goaz, Jack Nance, Wendy Robie, Sheryl Lee, Ian Buchanan, Heather Graham, Michael Horse, Miguel Ferrer, Catherine E. Coulson, Warren Frost, David Lynch, David Duchovny, etc...

Productora: Emitida por la cadena ABC; Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertainment, Twin Peaks Productions

Género: Serie de TV, Intriga, Drama, Thriller, Sobrenatural

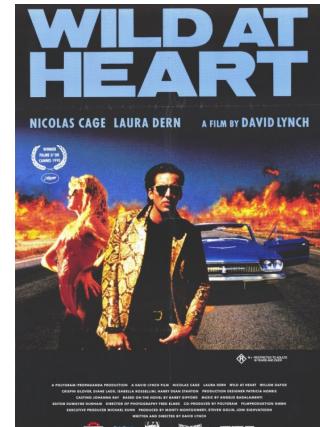
Sinopsis: El asesinato de la joven Laura Palmer necesita de la colaboración del agente especial del FBI Dale Cooper, quien llega a la pequeña localidad de Twin Peaks. Misterio y fantasía se fusionan en esta aventura, donde muy pronto descubrimos que realmente nada es lo que parece...

Corazón Salvaje (1990)

Título original: Wild At Heart

Año: 1990

Duración: 125 min.



País: Estados Unidos

Director: David Lynch

Guión: David Lynch

Música: Angelo Badalamenti

Fotografía: Frederick Elmes

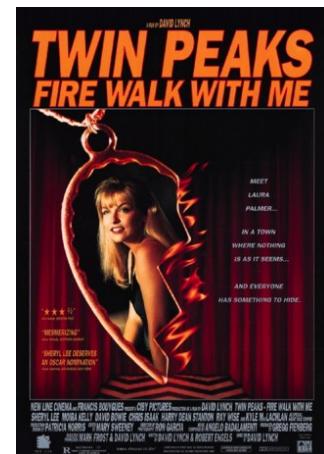
Reparto: Nicolas Cage, Laura Dern, Diane Ladd, Willem Dafoe, Harry Dean Stanton, J.E. Freeman, Isabella Rossellini, Grace Zabriskie, William Morgan Sheppard, Jack Nance, Sherilyn Fenn, Freddie Jones, Sheryl Lee, Crispin Glover, Calvin Lockhart, Marvin Kaplan, David Patrick Kelly

Productora: PolyGram Filmed Entertainment / Propaganda Films

Género: Drama, Thriller, Road Movie

Sinopsis: Sailor y Lula viven una historia de amor épica, o al menos eso pretenden. Tras la salida de Sailor de prisión, ambos se verán involucrados en una aventura al más puro estilo de las road movies del cine independiente, solo que plagada de peligros y amenazas, como el temible Bobby Peru y la madre de Lula.

Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo (1992)



Título original: Twin Peaks: Fire Walk with Me

Año: 1992

Duración: 129 min.

País: Estados Unidos

Director: David Lynch

Guión: David Lynch

Música: Angelo Badalamenti

Fotografía: Ron García

Reparto: Sheryl Lee, Ray Wise, Moira Kelly, Chris Isaak, James Marshall, Dana Ashbrook, Kyle MacLachlan, Eric DaRe, Phoebe Augustine, Kiefer Sutherland, Frank Silva, Harry Dean Stanton, Michael J. Anderson, Al Strobel, Grace Zabriskie, David Lynch, David Bowie, Walter Olkewicz, Miguel Ferrer, Mädchen Amick, Heather Graham

Productora: Twin Peaks Production

Género: Intriga, Thriller, Drama,

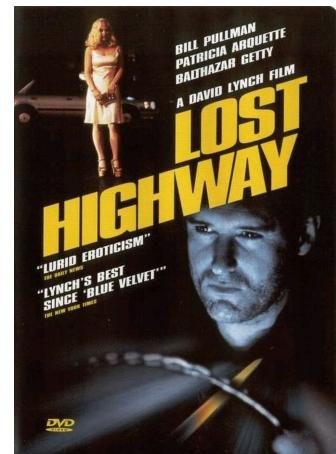
Sinopsis: Tras el éxito de la famosa serie Twin Peaks, esta película a modo de precuela nos desvela los secretos más ocultos de la atormentada Laura Palmer. ¿Cómo fueron sus últimos días? La doble personalidad de la protagonista ve la luz en esta cinta, donde el constante acoso y los abusos atormentarán a la joven hasta su asesinato.

Carretera Perdida (1997)

Título original: Lost Highway

Año: 1997

Duración: 134 min.



País: Estados Unidos

Director: David Lynch

Guión: David Lynch, Bary Gifford

Música: Angelo Badalamenti

Fotografía: Peter Deming

Reparto: Bill Pullman, Patricia Arquette, Balthazar Getty, Robert Blake, Natasha Gregson Wagner, Jack Nance, Richard Pryor, Gary Busey, Robert Loggia

Productora: Ciby 2000

Género: Intriga, Cine negro (neo-noir), Drama, Thriller psicológico

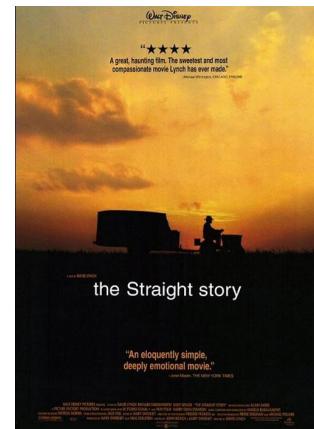
Sinopsis: Fred y Renee reciben en su apartamento unas misteriosas cintas de vídeo. Una de estas cintas cambiará la vida del protagonista para siempre, empezando así toda una misteriosa aventura fuera de lo normal, con la que la presencia de un misterioso hombre pálido a lo largo de toda la cinta.

Una Historia Verdadera (1999)

Título original: The Straight Story

Año: 1999

Duración: 111 min.



País: Estados Unidos

Director: David Lynch

Guión: John Roach, Mary Sweeney

Música: Angelo Badalamenti

Fotografía: Freddie Francis

Reparto: Richard Farnsworth, Sissy Spacek, Harry Dean Stanton, Everett McGill, John Farley, Jane Galloway Heitz, Dan Flannery, Kevin P. Farley, Wiley Harker, Tracey Maloney

Productora: Coproducción USA-Francia; Le Studio Canal+ / Les Films Alain Sarde / Picture Factory & Film Four

Género: Drama, Road Movie, Biopic (basada en hechos reales)

Sinopsis: Alvin Straight ha estado separado de su hermano durante años. Tras una llamada telefónica que le informa del infarto sufrido por su hermano Lyle, será consciente de que necesita reconciliarse con él. Para ello, Alvin recorrerá más de 500 kilómetros en una máquina cortacésped.

Mulholland Drive (2001)

Título original: Mulholland Drive

Año: 2001

Duración: 147 min.

País: Estados Unidos

Director: David Lynch

Guión: David Lynch

Música: Angelo Badalamenti

Fotografía: Peter Deming

Reparto: Naomi Watts, Laura Elena Harring, Justin Theroux, Ann Miller, Robert Forster, Brent Briscoe, Jeannie Bates, Melissa George, Dan Hedaya, Lori Heuring, Billy Ray Cyrus, Rena Riffel, Katharine Towne

Productora: Coproducción USA-Francia; Les Films Alain Sarde / Asymetrical Production

Género: Intriga, Drama, Thriller psicológico

Sinopsis: Una joven deambula por la noche de Los Ángeles tras un accidente, hasta refugiarse en la casa de una desconocida. Allí se encontrará con Betty, la sobrina de la propietaria, con quien inicia una extraña relación. Juntas comenzarán a investigar, siguiendo las pistas a las que les llevan una llave y un fajo de billetes, tratando de descubrir la identidad de la misteriosa Rita.

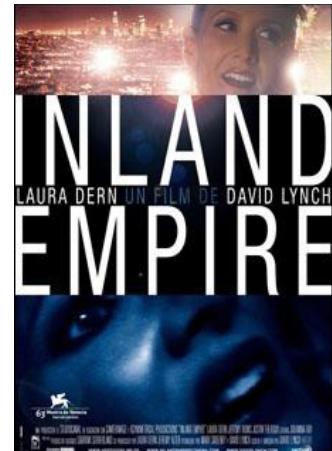


Inland Empire (2006)

Título original: Inland Empire

Año: 2006

Duración: 176 min.



País: Estados Unidos

Director: David Lynch

Guión: David Lynch

Música: David Lynch

Fotografía: David Lynch, Odd Geir Saether

Reparto: Laura Dern, Justin Theroux, Harry Dean Stanton, Grace Zabriskie, Jeremy Irons, Diane Ladd, William H. Macy, Julia Ormond, Karolina Gruszka, Krzysztof Majchrzak, Jordan Ladd, Mary Steenburgen, Laura Harring, Nastassja Kinski, Scott Coffey, Naomi Watts, Peter J. Lucas, Terryn Westbrook, Stanley Kamel, Jason Weinberg, Jan Hencz, Amanda Foreman, Kat Turner, Cameron Daddo, Kristen Kerr, Emily Stofle, Michelle Renée, Nae, Terry Crews, Weronika Rosati

Productora: Coproducción USA-Francia-Polonia; Studio Canal / Camerimage / Asymmetrical Productions

Género: Intriga, Drama, Surrealismo, Cine dentro del cine

Sinopsis: la filmación de una película en Hollywood provoca problemas de identidad a la protagonista de la cinta. Su percepción de la realidad se verá afectada, guiándonos a lo largo de un extraño viaje en el que no podremos distinguir lo real de lo meramente ficticio.

ANEXO III: Obras principales²³

Francis Bacon

Título: *Cabeza I*

Fecha: 1949

Técnica: óleo y temple sobre tablero

Dimensiones: 100.3 x 74.9 cm

Ubicación: Nueva York, The Metropolitan Museum of Art



Título: *Estudio de Inocencio X de Velázquez*

Fecha: 1953

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 153 x 118 cm

Ubicación: Des Moines Art Center



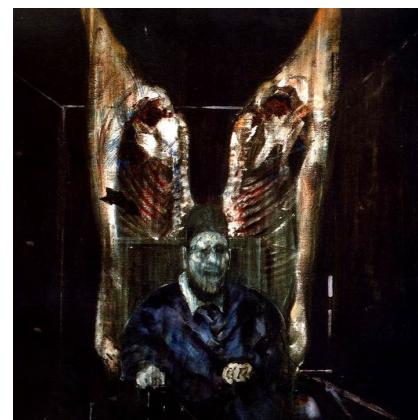
Título: *Figura con carne*

Fecha: 1954

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 129.9 x 121.9 cm

Ubicación: Art Institute of Chicago



23 Listado de las principales obras de Francis Bacon, Edward Hopper y Jackson Pollock

Edward Hopper

Título: *Casa junto a la vía del tren*

Fecha: 1925

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 61 x 74 cm

Ubicación: Museum of Modern Art, Nueva York



Título: *Ventanas nocturnas*

Fecha: 1928

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 74 x 86 cm

Ubicación: Museum of Modern Art, Nueva York



Título: *Motel en el oeste*

Fecha: 1957

Técnica: óleo sobre tabla

Dimensiones: 77.8 x 128.3 cm

Ubicación: Yale University Art Gallery, New Haven



Título: *Mañana en Carolina del Sur*

Fecha: 1955

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 77.6 x 102.2 cm

Ubicación: Whitney Museum of American Art



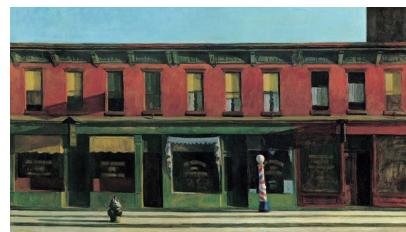
Título: *Domingo por la mañana*

Fecha: 1930

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 89.4 x 153 cm

Ubicación: Whitney Museum of American Art



Jackson Pollock

Título: *Sonidos nocturnos*

Fecha: 1944

Técnica: óleo y pastel sobre tabla

Dimensiones: 109.2 x 116.8 cm

Ubicación: colección particular



Título: *Número 5*

Fecha: 1948

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 240 x 120 cm

Ubicación: colección privada, Nueva York



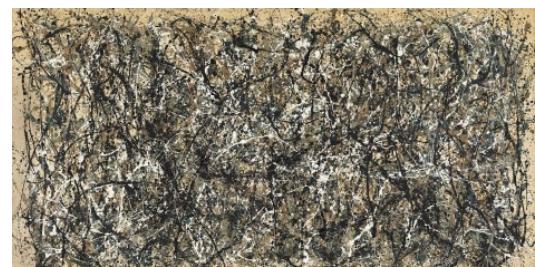
Título: *Número 31*

Fecha: 1950

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 269.5 x 530.8 cm

Ubicación: Museum of Modern Art, Nueva York



Título: *Lavender Mist: Número 1*

Fecha: 1950

Técnica: óleo, esmalte y aluminio sobre lienzo

Dimensiones: 221 x 299.7 cm

Ubicación: Fundación Ailsa Mellon Bruce

