



H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte

ISSN: 2539-2263

ISSN: 2590-9126

revistahart@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Ponce Tarré, Jorge Esteban  
Neofiguración e iconoclasia en el cine de David Lynch  
H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. Esp.3, 2018, Julio-, pp. 273-309  
Universidad de Los Andes  
Colombia

DOI: <https://doi.org/10.25025/hart03.2018.11>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764588010>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# NEOFIGURACIÓN E ICONOCLASIA EN EL CINE DE DAVID LYNCH

---

Neofiguration and Iconoclasm in David Lynch's Cinema

Neofiguração e iconoclastia no cinema de David Lynch

Fecha de recepción: 8 de enero de 2018. Fecha de aceptación: 5 de abril de 2018. Fecha de modificación: 6 de mayo de 2018  
DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/hart03.2018.11>

---

JORGE ESTEBAN PONCE TARRÉ

Licenciado en Comunicación Social. Magíster en Periodismo. Docente en cursos de Historia del Arte, Semiótica, Teoría de la Comunicación, Periodismo Informativo, Análisis del Mundo Contemporáneo, Actualidad Nacional e Internacional e Historia de las Civilizaciones. Columnista en varios medios de comunicación.  
ORCID: 0000-0001-8306-287X

[eponcetarre71@gmail.com](mailto:eponcetarre71@gmail.com)

RESUMEN

La iconoclasia y la iconodulia son lados opuestos de una misma moneda: el culto a las imágenes. Mediante la representación, el hombre, desde tiempos primitivos, ha buscado comprender su mundo interior y así dio lugar al pensamiento mágico y luego a la fe religiosa. Luego, la doctrina filosófica se encargaría de estos temas en aras del descubrimiento de una verdad que exista más allá de las apariencias del mundo visible. Como corrientes de vanguardia artística, el surrealismo, el simbolismo y la neofiguración retomarían la reflexión sobre los íconos y su deformación para que el hombre vuelva a ser el centro de las obras visuales. La pintura, con autores como Edward Hopper y Francis Bacon, volverá a plantear el debate entre imagen y abstracción, luz y oscuridad, cuerpo y alma. David Lynch, el director de cine de culto, mostrará en sus filmes este debate eterno propio de una filosofía que busca el autoconocimiento y la trascendencia del ser.

PALABRAS CLAVE

Iconoclasia, iconodulia, cine, pintura, filosofía, neofiguración.

---

*Como citar:*

Ponce Tarré, Jorge Esteban. "Neofiguración e iconoclasia en el cine de David Lynch". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, nº 3 (2018): 273-309. <http://dx.doi.org/10.25025/hart03.2018.11>

#### ABSTRACT

Iconoclasm and idolatry are opposite sides of the same coin: the cult of images. Through representation, man, since primitive times, has sought to understand his inner world, and hence giving rise to magical thinking and then to religious faith. Thereafter, philosophical doctrine would be responsible of these issues for the sake of discovering a truth that exists beyond the appearances of the visible world. As avant-garde artistic currents, surrealism, symbolism, and neofiguration would resume the reflection on the icons and their deformation so that man becomes the center of visual works. Painting, with authors such as Edward Hopper and Francis Bacon, will once again pose the debate between image and abstraction, light and darkness, body and soul. David Lynch, the cult film director, will show in his films this eternal debate of a philosophy that seeks self-knowledge and the transcendence of being.

#### KEYWORDS

Iconoclasm, iconodule, cinema, painting, philosophy, neofiguration.

#### RESUMO

A iconoclasia e a iconodulia são caras opostas de uma mesma moeda: o culto das imagens. Por meio da representação, o homem, desde tempos primitivos, tem procurado compreender o seu mundo interior e assim deu lugar ao pensamento mágico e depois à fé religiosa. Depois, a doutrina filosófica iria se debruçar sobre esses temas com o intuito de descobrir uma verdade que exista para além das aparências do mundo visível. Na condição de correntes de vanguarda artística, o surrealismo, o simbolismo e a neofiguração retomariam a reflexão sobre os ícones e a sua deformação para que o homem voltasse a ser o centro das obras visuais. A pintura, com autores como Edward Hopper e Francis Bacon, voltará a apresentar o debate entre imagem e abstração, luz e obscuridade, corpo e alma. David Lynch, o diretor de cinema de culto, mostrará nos seus filmes esse debate eterno, próprio de uma filosofia que procura o autoconhecimento e a transcendência do ser.

#### PALAVRAS-CHAVE

Iconoclasia, iconodulia, cinema, pintura, filosofia, neofiguração.

## INTRODUCCIÓN

El arte, desde sus inicios, tuvo como objetivo representar la imagen de Dios. El hombre primitivo construyó símbolos, mediante la observación de las imágenes en su entorno, para alejarse de la naturaleza y así crear cultura. Dentro de este artificio, el ser humano se convirtió en un gestor de imágenes con cualidades emotivas, que lo harían adorador de íconos. Los mismos suscitarían pasiones positivas y negativas que conducirían a que los hombres tengan sentimientos ambivalentes hacia ellos. La iconodulia y la iconoclasia son el resultado de este proceso.

La antropología filosófica, al estudiar al individuo de forma integral, busca analizar los métodos por los cuales el hombre consigue abstraer los rasgos esenciales de las imágenes para llegar al conocimiento. Platón será uno de los primeros pensadores que encontrará en los íconos un obstáculo para llegar a la verdad. La polémica estaba planteada; iconoclasia e iconodulia serán ya las caras de una misma moneda. En el Renacimiento, los artistas persiguen la humanidad del hombre precisamente mediante la reflexión sobre la dualidad entre el ser humano y su imaginación. Siglos más tarde, las corrientes artísticas como el simbolismo, el surrealismo y la neofiguración retomarán la oposición entre la forma y lo abstracto como inspiración de sus obras.

Así, entre la armonía de la imagen y el misterio de lo abstracto, pintores como Francis Bacon y Edward Hopper, conciben sus pinturas. Mientras Bacon busca lo sublime en la deformidad y la oscuridad de las imágenes, destruyendo y deformando su significación primaria, Hopper retrata su luminosidad y representa la soledad y banalidad del individuo en lo cotidiano. El cine, como arte atemporal y libre de los límites del espacio, se encontrará influenciado por estas corrientes artísticas y filosóficas que se verán plasmadas en la obra de David Lynch. Este realizador romperá los estereotipos y las imágenes tradicionales del séptimo arte para buscar una reflexión más profunda sobre la dualidad del ser humano.

La obra lynchiana, con un marcado carácter neofigurativo, está repleta de metáforas que crean rupturas iconoclastas en la narrativa de los guiones, en los personajes y en los íconos presentados. De ahí que el director juegue con conceptos como la deformidad y la belleza de los estereotipos, la destrucción de las figuras formales en las imágenes, la ambivalencia de los paradigmas de la América rural y urbana, la monstruosidad enfrentada a la belleza, los contrastes entre luz y oscuridad, y el desvío del “yo” en múltiples personalidades para construir una mitología particular.

Aunque las películas de Lynch han sido objeto de culto, el componente gnóstico y metafísico de su obra —irreverente ante los íconos establecidos— no ha sido explorado a cabalidad. La filmografía del director ha estado enmarcada



Imagen 1. David Lynch, el director montanés fue uno de los primeros en romper con la narrativa cinematográfica tradicional. *Fuente:* Pixabay.

dentro de ciertas nociones que hacen referencia al arte surrealista, mas no desde una visión filosófica e iconoclasta, motivo de esta breve investigación.

## **MARCO REFERENCIAL**

### **La belleza de lo deforme y grotesco**

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, en sus reflexiones sobre estética, establece como la base de todo arte la representación de la imagen de Dios. Así, la evolución del arte va unida a la evolución de dicha representación. Este filósofo distingue tres etapas en este sentido: en la primera, la idea de lo divino no se logra plasmar en la representación y se conoce como el período “simbólico” o primitivo. En la segunda etapa, en la del arte “clásico” o griego, Dios se hace uno con su

representación; mientras que en la tercera etapa, la del arte “romántico” (cristiano), éste reside en el interior y su morada está en el alma. Sin embargo, para Hegel, la fe —que durante muchos siglos sustentaba las creaciones artísticas— ha muerto, por tanto con “ese movimiento continuo de espiritualización” el arte se disolvería en puro concepto.<sup>1</sup>

En esta línea, ciertos movimientos retornarían a lo que Hegel denominaba arte simbolista, es decir un tipo de arte sacro primitivo en el cual los efectos del mismo se lograrían gracias a una oscuridad en las formas, creando contenidos misteriosos e indefinidos que van en contra de la perfección de las imágenes, subvirtiéndolo su armonía para exponer deformaciones y monstruosidades. Schopenhauer, el mayor rival de Hegel, radicaliza esta oposición entre las imágenes perfectas y lo abstracto y su simbolismo. Para el filósofo de Danzig, el genio estaba dotado de visiones de otro mundo que iban más allá de las apariencias y que daban cuenta de un mundo más real. Los artistas comunicaban sus visiones a los hombres comunes y corrientes, pues gracias a su talento, permitían que el hombre ordinario viese el mundo más allá de la imagen y sus apariencias.<sup>2</sup>

La iconoclasia se permite reflexionar sobre estas “[...] cualidades materiales, objetuales y afectivas de la imagen. En las muchas e intensas pasiones suscitadas por las imágenes la iconoclastia se destaca como un sentimiento fuerte que confiere enormes poderes a las imágenes...” La aniquilación, deformación y destrucción de las imágenes es movida en gran parte por miedo y reverencia ante ellas, ya que se vuelven insoportables. Su cualidad material hace que se susciten reacciones pasionales negativas frente a las mismas. Así, la iconoclasia se convierte en testigo de la economía de afectos y las representaciones que las imágenes suscitan. Y, en este sentido, también aquellas tienen una dualidad, pues los iconoclastas son conscientes del placer y el exceso que la imagen provoca, reforzando los supuestos de los iconófilos. “No se trata, entonces, de un gesto que está por fuera del sistema que critica, sino que en muchos sentidos es su reafirmación”.<sup>3</sup>

Bajo estos parámetros, se puede además entender esa destrucción y deformación de las imágenes hasta lo grotesco, como una categoría que crítica la idea clásica de la belleza armónica en los iconos. Lo grotesco depende de una forma particular de observar el mundo gracias a unas relaciones intersubjetivas. En consecuencia, la categoría de lo grotesco no condiciona únicamente contenidos y estructuras, sino también la producción y recepción de las imágenes y sus representaciones. Es así como se refiere a aspectos del mundo real y cotidiano “[...] para significarlo en sus rasgos más negativos, extraños o monstruosos”. Esta noción implicará entonces la subversión y transgresión de los límites de la realidad, transformando objetos y sujetos pertenecientes a un orden de la naturaleza en otros de distinto orden, “[...] lo grotesco supone una descarnada y fría percepción de la negatividad del mundo, o de su extrañeza”.<sup>4</sup>

1. Alain Bensaçon, “La iconoclasia moderna”. *Actas del V Simposio Internacional fe cristiana y cultura contemporánea “Cristianismo en una cultura postsecular”*. (Pamplona: Eunsa, 2016), 221.

2. Alain Bensaçon, “La iconoclasia moderna”, 2006.

3. Inés Dussel, “Reflexiones sobre la iconoclasia en el cine y la pedagogía a propósito de dos películas infantiles de los años 30”, *ETD-Educação Temática Digital* 19, n° 2 (2017): 439.

4. Carmen Foxley, “Lo grotesco. La bestialización y el amor. La poesía de Manuel Silva”, *Revista Chilena de Literatura*, n° 35 (1990): 10.

Por su parte, Victor Hugo (1802-1885) se manifestaría a favor de lo grotesco en cuanto a las manifestaciones artísticas que se dieron durante el Romanticismo:

...el arte selecciona como privilegiado terreno propio los fenómenos anormales y ambiguos, los puntos cardinales de condensación de lo feo y del desorden: las deformidades del cuerpo y del alma, la miseria moral y material, el delito, los bajos fondos y las cloacas de la sociedad y de la conciencia[...].<sup>5</sup>

En el pasado se había estudiado la naturaleza desde las imágenes que representaban lo bello, con Victor Hugo se reivindica para el arte lo grotesco y la capacidad de asombro del hombre ante lo monstruoso y lo horrible como ejes fundamentales de la vida. Los artistas empezarán a representar el mundo con verdad y poesía. De esta manera, Victor Hugo comienza a profetizar algo que sucederá en gran parte de la creación artística, pero que no había tenido su justa representación: la presencia de deformidades, monstruos, seres híbridos e imágenes sin belleza serán características que ya no desaparecerán del arte hasta la época actual.<sup>6</sup>

## METODOLOGÍA

### La iconoclasia y la filosofía

Platón puede ser concebido como uno de los primeros y más importantes antropólogos filosóficos. Si se observa que la antropología estudia al ser humano de forma integral, estrechamente ligado a su cultura y los contextos en la que se produce, se puede anotar que “[...] la filosofía de los primeros pensadores griegos consistía en una reflexión en torno a la primera operación intelectual: la abstracción”<sup>7</sup>. Este proceso implica reducir, mediante una operación mental, los componentes esenciales de información de un fenómeno para conservar sus características más relevantes. En consecuencia, el concepto explicará cómo el hombre empieza a crear cultura —cuyas manifestaciones más importantes se encuentran en el arte— e inaugura el pensar.

Una esencia iconoclasta se observará, bajo esta dinámica, en la filosofía de Platón, “para quien la verdad era imposible de representar”<sup>8</sup>. Para el filósofo, su posición frente al arte se convertirá en una disyuntiva entre la aceptación y el rechazo, pues siente un inmenso repudio a todo aquello que busque copiar y representar la Verdad. Así, el arte sería tan solo un fantasma, una ilusión o engaño que deforma la esencia misma de lo verdadero. En las formas del cuerpo, Platón verá un obstáculo para llegar al conocimiento; ya que el mismo

5. Remo Bodei (1998). *La forma de lo bello*. Madrid: Visor, 127. Citado por Beatriz Fernández Ruiz, *De Rebelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia. Universidad de Valencia, 2004, en Juan Diego González Izquierdo, “La pervivencia de lo grotesco. De Jerónimo Bosco a Paul McCarthy”, *El Artista*, nº 10 (2013):121.

6. González Izquierdo, “La pervivencia de lo grotesco. De Jerónimo Bosco a Paul McCarthy”, 2013.

7. José Ignacio Murillo, El nacimiento de la antropología griega. *Studia Poliana*, nº 7 (2005): 10.

8. Alessandra Caputto Jaffe, “Iconoclasia y ‘aniconismo’: correspondencias entre el mundo islámico y el mundo cristiano”, *Entremons: UPF Journal of World History*, nº 2 (2011): 9.

se basa en la inmortalidad del alma humana pues el hombre debe ver más allá de la forma, plasmada en la representación y la apariencia, para encontrar lo que en realidad es.

Esta idea de Platón encontrará un correlato a lo largo de toda la historia. La dialéctica entre abstracción intelectual e imágenes se verá “[...] en la base de la civilización mediterránea, relación de contradicción y mezcla, de combates radicales y síntesis conciliatorias [...]”<sup>9</sup> La cultura de los egipcios tuvo un fuerte componente icónico que resaltaba la adoración de las imágenes para expresar la presencia de las divinidades y el mundo de los muertos. El culto a Yahvéh, el dios de los hebreos, negaría este componente icónico y a Egipto con sus imágenes que caracterizaban a una religión politeísta, pues el dios de los judíos habitaba en un mundo inmaterial y lejano al de los hombres y sus representaciones. De esta forma, el desarrollo de la religión se convertiría en la evolución de un debate que se originaría en el pueblo hebreo y encontraría sus soluciones en los orígenes del imperio romano bajo la cristiandad.

El emperador de Bizancio, León III, en 730, vetará la representación de las imágenes basándose en principios de teología que buscaban defender la divinidad. Con ello, posiciones más fuertes en contra de las imágenes harán de la iconoclasia una postura oficial; en el año 754, Constantino V reafirmará esta tendencia anicónica. El conflicto se centraría en el uso y fin de las imágenes, pues los iconoclastas sostenían —al igual que Platón— que era imposible una imagen real de lo divino, “[...] el icono no es más que un ídolo engañoso, habitado por demonios, teniendo una carga negativa. Consideraban que la imagen de Cristo es una imagen utópica, irrepresentable”<sup>10</sup>

Para los humanistas del Renacimiento, existirá una especie de “iconoclasia filosófica” en la cual el debate surge entre el artista y su imaginación, por ello los impulsos destructivos en esta época se enfocan no hacia una destrucción física de las imágenes sino a volver a inventar las formas artísticas, deformándolas en muchos casos.<sup>11</sup> Pero solo será en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna cuando se cambiara la posición frente a la deformidad iconoclasta y lo monstruoso. En este lapso, el monstruo será visto ya no desde una carga simbólica sino como una curiosidad natural. El rompimiento y la deformación de las imágenes estéticas tradicionales fascinarán como “[...] una exploración de los misterios aún no del todo explorados del mundo natural”<sup>12</sup>

En esta línea se puede comprender también el arte islámico, que no busca reproducir la naturaleza y sus formas o las del hombre sino más bien intenta crear una visión completa de todas las criaturas que viven en el mundo. Bajo esta noción, todo aquello que es digno de representación y perceptible, es perecedero y, por tanto, falso. Mediante la abstracción, en este tipo de arte, se buscará representar no únicamente una manzana en sí, sino la esencia de todas las manzanas.

9. Facundo Tomás, *Escrito, pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)* (Madrid: La Balsa de Medusa, 2005), 25.

10. Carolina P. “La crisis iconoclasta”. *Visionzenital. Un lugar para el arte*. <https://visionzenital.wordpress.com/2012/01/03/la-crisis-iconoclasta-i/>

11. Haris Christian Papoulias, “Imagen impactante, imagen rota: nota sobre el libro *Striking Images, Iconoclasm Past and Present* y la ambigüedad de la iconoclasia”. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía* 21, n° 2 (2017).

12. Umberto Eco, *Historia de la belleza* (Barcelona: De Bolsillo, 2004), 152.

Es decir, se busca llegar a lo absoluto mediante la estilización y geometría de las formas y se utilizan técnicas que, al destruir las imágenes anteriores, deformándolas o subvirtiéndolas, crearán unas formas nuevas —como lo hicieron artistas modernos europeos como Malévich o Cézanne.<sup>13</sup>

Frederich Nietzsche será también uno de los grandes ejemplos de filósofos que tiene tintes iconoclastas. Para él, la construcción de su mundo de pensamiento oscilará entre la admiración de imágenes bellas y la destrucción de las mismas como valores tradicionales que encarnaban la moral, la filosofía o la teología. Pero él no será el único; los herejes del siglo VII, las comunidades judías y las protestantes, tendrán en común el rechazo de la imagen exterior, para llegar a comprender aquello invisible, que no es tan solo perceptible por la armonía de la forma. Nietzsche, dentro de su pensamiento, pretendía revalorizar lo invisible y lo deforme frente al poder estético de la imagen.<sup>14</sup> Así se observa que la iconoclasia juega un papel importante en cada proceso revolucionario pues, al destruir la imagen, se fomenta el cambio que se convierte en irreversible. Al cambiar las formas en las cuales los objetos son manejados, se cambian además las estructuras del pensamiento.<sup>15</sup>

### La deformación de la imagen y el simbolismo en la fealdad

En París, alrededor de 1880, aparecen por vez primera espectáculos que se sirven de animales y gente con anomalías físicas en el cuerpo. La deformidad y la destrucción de la imagen armónica empieza a convertirse en una mercancía en la cual, la apariencia, la malformación o inclusive el sexo dejan de tener importancia. Se empieza a comerciar entonces con las monstruosidades como parte de un *show* para el entretenimiento de las masas. Estados Unidos adopta esta pauta y surgen los primeros “freak shows” que buscan acercar a la gente a personas consideradas como anormales.<sup>16</sup>

“El Circo de P.T Barnum” es uno de los grandes pioneros del espectáculo de la deformidad en Estados Unidos. Allí no solo se exhibirán personas con deformidades reales, sino que además se crearán seres ficticios con efectos especiales, puestas en escena y disfraces de todo tipo. Se busca impresionar a las masas, sin horrorizarlas en demasía, pues se pretende que las audiencias retornen al espectáculo.<sup>17</sup>

Esta deformación y destrucción de las imágenes clásicas creará una especie de simbolismo esotérico tanto en las artes como en el espectáculo. En estas representaciones, lo superior irá en pos de lo inferior para revelar el secreto de la materia olvidada por la naturaleza. Según las nociones clásicas, la materia por sí misma es informe y sin arte y es precisamente en esta destrucción de la forma de su imagen donde yace el espíritu y la idea abstracta de Dios.

13. Alessandra Caputto Jaffe, “Iconoclasia y ‘aniconismo’: correspondencias entre el mundo islámico y el mundo cristiano”, 2011.

14. Raúl Gabas Pallás, “Los ídolos de Nietzsche”, *Ítaca*, n° 21 (2012).

15. Gamboni, 1997.

16. María Paula Cárdenas Mantilla, *De-Formes*. Tesis de Licenciatura. Universidad Javeriana. 2012. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/108452012>

17. Cárdenas Mantilla, *De-Formes*, 2012.

La fealdad de la deformidad penetrará así en la esencia de lo divino. Los artistas se harán eco de estas ideas. Desde Gauguin hasta la escuela de la Bauhaus, junto a Kandinsky y Mondrian, este esoterismo contagiará al mundo del arte. Como en el planteamiento de los antiguos brujos de Oceanía y África, creadores de máscaras y tótems, los artistas ya no se preocupan tanto por la forma y utilizan dibujos simples y abstractos y colores puros. Los fauvistas franceses, los surrealistas y los impresionistas alemanes buscarán un arte con una fuerza religiosa que permanece impenetrable, como lo había planteado Hegel.<sup>18</sup>

Alemania es precisamente en donde se plantea la filosofía más rica en torno a lo feo. “Lo feo, que es el principio del movimiento, la forma de la diferenciación, es valorado en su papel de ‘levadura’ de lo bello, que desaparece en la obra una vez terminada su misión”.<sup>19</sup> Así, lo primitivo y lo esotérico se convierten en la esencia de movimientos contemporáneos enfocados en la conexión mística. Ya no importa la forma sino la emotividad que causa la obra artística; surge el expresionismo

Pero también en las audiencias consumidoras de este arte y espectáculo se dará una transformación. El público cambia su mirada: no solo observa a los seres deformes como un entretenimiento simple, sino que además ve personas detrás de esas malformaciones. Los *shows* dejan de ser banales y burlescos, pues se busca corregir esas deformaciones gracias a la teratología y la evolución de la medicina.<sup>20</sup>

Entonces, la ciencia se apropia de lo monstruoso y su simbolismo y le da un carácter eminentemente humano. En consecuencia, aparece toda una clasificación de lo deforme y se termina ese exhibicionismo de los “freak shows” como se habían concebido. Se da un giro para pensar sobre las causas de las degeneraciones del cuerpo y el espíritu que, desde el método científico, podían encontrar su origen en lo genético, lo hereditario o las influencias ambientales; la clasificación de lo “monstruoso” también entrará en el ámbito legal y se buscarán sus condiciones y derechos. Finalmente, las imágenes pictóricas, bajo la destrucción de la forma, invitarán más a la reflexión antes que al placer de la belleza de la imagen.<sup>21</sup>

### Francis Bacon y Edward Hopper: deformidad y belleza del estereotipo

Bacon, el pintor irlandés, se había ya ocupado en sus obras de la deformación pictórica y la ambigüedad de las imágenes. Inspirándose en fotografías de cuadros, recortes de prensa y películas mudas, este artista sostenía que “[...] la pintura no tiene ni modelo por representar, ni historia por contar. De ahí que no tenga más que dos vías posibles para escapar a lo figurativo: hacia la forma pura, por abstracción; o bien hacia el puro figural, por extracción o aislamiento”.<sup>22</sup> Así, el pintor expresó su interés por la pureza de la figura humana en descomposición y movimiento, sin que necesariamente contase alguna historia o relato.

18. Alain Bensaçon, “La iconoclasia moderna”, 2006.

19. Ciro Palacios Garcés, “El arte disonante de Francis Bacon: Lo feo, lo grotesco y lo siniestro en su pintura”, *Revista Lienzo*, nº 18 (2008), 4.

20. Cárdenas Mantilla, *De-Formes*, 2012.

21. Cárdenas Mantilla, *De-Formes*, 2012.

22. Gilles Deleuze, *Francis Bacon: lógica de la sensación*. (Madrid: Arena libros, 2013), 4.

En contraste, Edward Hopper será considerado el pintor del espacio, de la luz del sol en el día, y de la energía eléctrica en la noche. Gracias a ese juego con la iluminación, Hopper pudo recrear escenas e historias en espacios urbanos y rurales que también le sirvieron para representar los vacíos existenciales de la soledad en dichos paisajes. Como representante de la corriente de expresionismo abstracto surgida después de la Segunda Guerra Mundial, Hopper otorga determinado protagonismo a objetos inanimados, mientras que los seres humanos, en su pintura, pueden aparecer como inertes o ensimismados y víctimas de su falta de contacto consigo mismos y con los otros, representando así los modelos y estereotipos de la América rural y urbana.<sup>23</sup>

### La destrucción de la figura narrativa en la imagen

Al destruir los estereotipos de la figura humana y su representación, Bacon busca comprender la auto-destructividad de los hombres, mediante la captación de la intensidad del dolor y sufrimiento que conduce al éxtasis y la desaparición del cuerpo. Desde esta mirada, en la obra de Bacon, la muerte es protagonista; el cuerpo se deforma, se pudre y se desfigura para romper las fronteras entre la vida y la muerte. Esta representación del cuerpo humano como objeto mutilado y deforme también hará que llegue a explorar la animalidad del hombre, deconstruyendo los estereotipos y gramáticas del sexo, del género y de la anatomía humana. Con tales prácticas, el pintor desacraliza la figura humana y rompe con la narrativa de su imagen estética, pues presenta seres al límite de su desaparición. Así, consigue llamar la atención del espectador de su obra sobre la vulnerabilidad de la carne y —por consiguiente— logra una reflexión sobre la fragilidad del ser humano. En este sentido, no se observa ya la idealización de la materia, sino más bien una desfiguración de la misma, muchas veces marcada por la violencia y agresividad ejercida hacia el propio cuerpo.<sup>24</sup>

La obra pictórica de Bacon consigue representar lo trágico en la existencia humana al destruir las formas e íconos definidos en armonía pura para, a partir de la deconstrucción de las imágenes, explicar un sentir universal. Es así como el pintor logra estremecer al espectador de sus obras, mostrando una motivación interna casi irrepresentable que es producto de la violencia. Bacon habla de un universo que ha conocido el horror de la guerra; un mundo informe que no contiene una narración lineal pero que sí genera un aura universal. No obstante, aquello no implica que el creador sea indiferente ante el poder de las imágenes. Sus obras tienen como punto de partida la realidad representada en forma armónica, pero solo para luego desdibujar esa misma realidad en la que no parecen existir espacio ni tiempo, sino más bien una especie de cuarto introspectivo. Y es precisamente en esta habitación donde se revela lo más oscuro del alma humana, lo

23. Joaquín Roa Gómez, *Edward Hopper: la recíproca influencia cine-pintura*. 2008. <http://www.contraclave.es/cine/hopper.pdf>

24. Adolfo Vázquez Roca, "Francis Bacon; la deriva del yo y el desgarramiento de la carne/Francis Bacon; The Drift of I and the Tearapart of the Flesh". *Arte, individuo y sociedad* 18 (2006), 151-163.

que carece de imagen o ilustración, es decir, esa expresión del horror surgida tras la Segunda Guerra Mundial. Posiblemente nadie antes de él había expresado tan bien los traumas de la sociedad europea y norteamericana después del conflicto.<sup>25</sup>

No obstante, quizás los mejores comentarios que existan sobre la obra de Bacon son aquellos que hizo él mismo. Uno de los grandes pintores a los que admiró el artista fue Pablo Picasso. En Picasso, Bacon observa un territorio “inexplorado: una forma orgánica relacionada con la imagen humana pero que es de hecho su total distorsión”.<sup>26</sup> De esta manera, el artista irlandés ve que en la imagen, sobre todo en las de los retratos, existe ese espacio donde hay una especie de ocultamiento del “yo” pues, en la época en la que vive este “yo”, es escurridizo. La experiencia, tanto de los artistas como del hombre ordinario, demuestra que las caras se parecen todas y en esta semejanza se confunden y distorsionan. Tan solo los ojos privilegiados pueden observar esas diferencias mínimas, casi imperceptibles, y reconocer la unicidad del gesto. El hombre de la masa es así un elemento que se convierte en una constante imitación de otros hombres y el artista únicamente mediante el gesto brutal se puede apoderar de la verdadera faz de su modelo para retratarlo en su esencia. Entonces, para el pintor irlandés, el sentido del retrato consiste en encontrar el “yo” sepultado en la oscuridad y así dar paso al asombro y espanto del espectador, tarea que Picasso ya había empezado. “Movida por ese espanto, la mano del pintor se apodera con un ‘gesto brutal’ de un cuerpo, de una cara, con la esperanza de encontrar en ella, detrás de ella, algo que se oculta allí”.<sup>27</sup>

Las distorsiones de Bacon, en cuanto a la imagen, encontrarán así una cierta fidelidad. El irlandés afirmaba estar lleno de imágenes y, en su obra, tan solo demostraba la igualdad de la diferencia, ya que mediante la deformación de cuerpos y rostros buscaba atravesar las fronteras de la piel y penetrar en la carne para absorber la esencia de sus representaciones. Continuamente el límite del cuerpo es transgredido de esta forma en la obra baconiana.<sup>28</sup> Igual que el Marqués de Sade, Francis Bacon demuestra la hipocresía de una sociedad. El creador observa el ocaso y podredumbre de una época y la retrata. Sin embargo, si las vanguardias consistieron en el triunfo de un arte en el cual no se expresaba la belleza en la armonía de las imágenes, Bacon no se adhiere a este movimiento ni al de la pintura clásica; más bien, se acerca a la estética de lo feo, aunque tampoco esta corriente lo definirá.

Se infiere por tanto, gracias a su obra, que Bacon no desea ser clasificado dentro de un estereotipo y más bien asume casi la totalidad de la historia del arte. En consecuencia, desorienta a casi todos sus intérpretes y críticos, pues sus pinturas son casi como un juego en el que participan el azar y lo fortuito en la actividad creativa. Los trazos de sus cuadros dan cuenta de sensaciones confusas, con dibujos no representativos, ni ilustrativos, mucho menos narrativos. Más bien, cuando el creador en algo se acerca a la figuración, consigue representar formas y colores

25. José Alejandro Hernández Chávez, “El paso de lo feo a lo sórdido en la pintura desde El Bosco hasta Francis Bacon”, Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014.

26. Milan Kundera, “El gesto brutal del pintor: sobre Francis Bacon”, *Claves de Razón Práctica* 192 (2009): 56.

27. Milan Kundera, “El gesto brutal del pintor: sobre Francis Bacon” 57.

28. Dawn Ades, “Francis Bacon: Boundaries afilic body”, *XXIV Bienal de Sao Paulo. Núcleo histórico: Antropofagia e historias de canibalismos*, Fundação Sao Paulo 1998. 1998 en Diego Fonti, “Violencias faciales: Bacon y Levinas”. *Nombres: Revista de Filosofia* XIII, n° 19 (2003), 73.

que dan cuenta de monstruos y seres que se alejan de la normalidad establecida. Es decir, su pintura se convierte en asignificante, ya que busca romper con la organización óptica.<sup>29</sup>

Las figuras baconianas encuentran su protagonismo como materia en deshecho o cuerpos en despojos: mediante ellas se logra el derrumbamiento de las miradas. Esto significaría distorsionar la estabilidad de un punto de vista, de una óptica o, si se prefiere, de una narrativa visual, para que el espectador caiga o entre de lleno en el abismo de su pintura. Esta lógica permitirá derrumbar las paredes invisibles que separan la inmediatez de la experiencia vivida del sufrimiento para transgredir la forma de representación tradicional. Dentro de esta perspectiva, Bacon busca la iconoclasia para atrapar la apariencia mediante un grupo de sensaciones que afloran dentro de sí mismo, pues “[...] el arte es una lucha contra el caos, pero no para derrotarlo, no para convertirlo o explicarlo, sino para expresarlo”.<sup>30</sup>

### El paradigma de la América rural y urbana

El ambiente pictórico creado por Edward Hopper es principalmente un manifiesto de la idiosincrasia estadounidense y sus estereotipos y, en este sentido, es el reverso de la obra baconiana. Este pintor estadounidense se aleja de las corrientes americanas del arte pop y el expresionismo abstracto, tan distintas a las de la Vieja Europa, para construir un mundo enclaustrado en la banal cotidianeidad. Conocido por ser parte de la “Escena americana”, Hopper plasma en sus cuadros las imágenes costumbristas de la América profunda, que oscilan entre la soledad, la alienación y lo superficial. Por ello, los lugares que retrata se convierten en el lado descolorido de los temas con los cuales ya había trabajado el arte pop. Sin embargo, en su propuesta, el pintor norteamericano busca plasmar un mundo que rompe todas las fronteras —a pesar de que su espacio ocupa un microcosmos local— para trascender a una categoría universal.<sup>31</sup>

Para lograr este cosmos pictórico, Edward Hopper utiliza una serie de técnicas, estilos, ideas y motivos iconográficos vistos tanto por él como por una cantidad de artistas anteriores a él. La temática hopperiana se centra en la convergencia entre el hombre y la naturaleza. De esta forma logra representar la idiosincrasia norteamericana desde un punto de vista histórico, plasmando en sus obras ferrocarriles, carreteras, faros, estaciones de gasolina, etc. Esta visión no será ajena a otras disciplinas artísticas de Estados Unidos como la literatura; los conflictos que plantea una sociedad en constante desarrollo con las fuerzas de la naturaleza también se verán reflejados en los textos de Edgar Allan Poe, Herman Melville o Nathaniel Hawthorne.<sup>32</sup>

29. Ciro Palacios, “El arte disonante de Francis Bacon: Lo feo, lo grotesco y lo siniestro en su pintura”. *Revista Lienzo*, n° 18 (2008): <http://repositorio.ucal.edu.pe/handle/ucal/153>

30. Pedro Antonio Agudelo Rendón, “La desfiguración en las narrativas de la corporeidad entre Blanchot y Bacon”. *Lingüística y Literatura* 53 (2009): 71.

31. Irene Marina Pérez Méndez, “Miradas desde el umbral: el voyeurismo en la obra de Edward Hopper y Alfred Hitchcock”. *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, n° 13 (2017).

32. Irene Marina Muñoz Pérez, “Miradas desde el umbral: el voyeurismo en la obra de Edward Hopper y Alfred Hitchcock”, 2017.

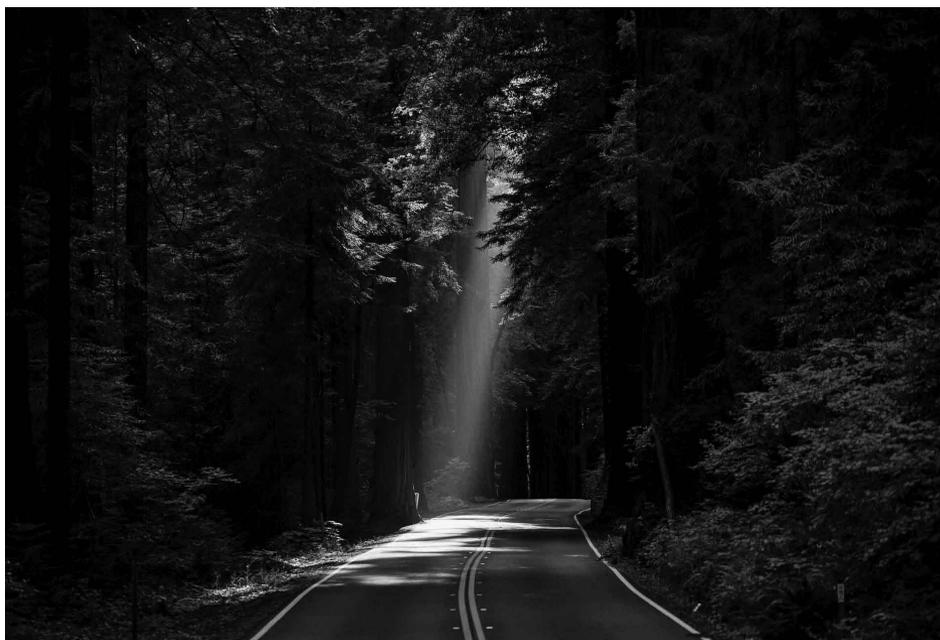


Imagen 2. Las carreteras en el mundo cinematográfico de David Lynch representan un desvío en el inconsciente.  
Fuente: Pixabay.

El hecho de que Hopper haya vivido en Estados Unidos durante la Primera y Segunda Guerra Mundial determinó que este artista tenga de este país la imagen de un pueblo desolado. Este sentir y emotividad que le contagió la sociedad de ese entonces hizo que reflejase esa nostalgia americana en sus cuadros, estableciendo así un vínculo entre el arte y la vida. De ahí que el creador presente en su obra “[...] una nueva sociedad norteamericana sobre esta base de imágenes de familias desoladas, jornadas laborales más extensas y mujeres y niños desempeñando nuevas labores”.<sup>33</sup> Precisamente como consecuencia de estos contextos, los protagonistas de las pinturas de Hopper tienen un carácter especial: se encuentran sumidos en el ensimismamiento y la soledad total y lejos de mirar hacia el exterior de sí mismos.

Sin ser un misántropo absoluto, Hopper fue un hombre completamente perdido en el mundo de su arte y su pasión por la lectura. El artista vivió en Nueva York la mayor parte de su vida. No obstante, es difícil encontrar en su obra una representación en la que la ciudad sea celebrada o amada, o presentada con cierto optimismo. Ello surgió debido a sus observaciones de la vida social en Nueva York durante los años de entreguerras y la era de la Prohibición y la Gran Depresión. Las huelgas, el desempleo, las protestas, la pobreza y el futuro incierto de la urbe tuvieron un profundo efecto en su visión de la ciudad. Hopper vio lo que podría sucederle a una ciudad cuando “[...] su crecimiento fue explosivo, cuando colapsó

33. Mariana Alva Flores, “Del pincel a la cámara: un análisis del concepto “nostalgia americana” visto en las pinturas de Edward Hopper y reinterpretado en la película *Blue Velvet* de David Lynch” (Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017), 25.

su economía, cuando algunas de sus personas se quedaron atrás y lucharon por dar sentido al mundo en transformación en el que vivían”.<sup>34</sup>

Estos conflictos, transmitidos por las imágenes de la obra hopperiana, han hecho que se vea en él tanto a un *voyeur* como a un *flaneur*, acercándolo a un arte voyerista por excelencia: el cine. Si este norteamericano es un creador que observa desde su ventana el mundo, sin que éste se percate de ser observado, también callejea, deambula y observa a las personas y ciudades que recorre. Todas estas propuestas influirán en una serie de directores de cine que harán de estos temas una constante en sus obras. Al creador estadounidense le encantaba inmiscuirse en las vidas ajenas, acostumbraba entrar a bares para observar y fisgoneaba por las ventanas de los apartamentos; acciones que se verán, de una manera u otra, reflejadas en sus cuadros. Por ello, la representación que logra en sus pinturas es cercana a las experiencias del cine y el teatro ya que, en estas artes, el público se convierte en voyerista: es decir, un observador que mira desde un lugar oscuro la vida de los demás.<sup>35</sup>

## HALLAZGOS

### Deformidad, aniconismo y estereotipo en el cine de David Lynch

El lenguaje del cine, como arte atemporal y libre de los límites del espacio, desde sus inicios tuvo como referente a la representación pictórica. Cada uno de los planos cinematográficos puede ser organizado como si de una pintura se tratase. De ahí que “[...] Luis Lumiere haya sido llamado el último pintor impresionista”.<sup>36</sup> Si la antropología filosófica puede ser entendida como un método para entender al hombre, más aún puede servir para comprender el arte que éste crea. Se sabe que tanto Francis Bacon como Edward Hopper, en sus pinturas que buscaban plasmar el sentir de una época, tuvieron una gran interrelación con el cine.

El pintor irlandés introducía constantemente en sus cuadros motivos de películas de Eisentein y a su vez utilizaba efectos lumínicos, desenfoques y primeros planos que imitaba a partir del séptimo arte. Además, directores de la talla de Bernardo Bertolucci se habían inspirado en sus cuadros para crear obras maestras como “*El último tango en París*” (1972). Por su parte, Edward Hopper estuvo influenciado por el séptimo arte desde los años 40. Como gran aficionado a las películas, admiraba filmes como “*El halcón maltés*” de John Houston (1941), “*Los niños del paraíso*” de Marcel Carné (1945) y “*Forajidos*” de Robert Siodmak (1946), entre otros. Pero también Hopper dejaría una huella indeleble en directores como Alfred Hitchcock, Charles Laughton, Terrence Malick, Martin Scorsese y WinWenders.<sup>37</sup>

34. Tom Slater, “Fear of the City 1882-1967: Edward Hopper and the Discourse of Anti-Urbanism”. *Social & Cultural Geography* 3, n° 2 (2002): 7-8.

35. Sofia Roda Onofri, “Edward Hopper: la cinematografía de lo pictórico”. *Revista Latente*, n° 13 (2015). <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/4383>

36. Juan de Pablo Pons, “La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper”. *Enseñanza* 23, n° 2005 (2005):105.

37. Monika Keska, “Las interacciones entre cine y arte contemporáneo: La pintura de Francis Bacon en el cine” en *n El arte del siglo XX*. coordinado por Cristina Giménez Navarro (Zaragoza: Concha Lomba, 2009). <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/23/26keska.pdf>

David Lynch no fue ajeno a estas influencias y posiblemente su obra sea el mejor ejemplo de la influencia de la pintura en el cine. Los motivos de la violencia y la soledad, presentes en Bacon y Hopper respectivamente, también acapararon los filmes de este realizador. Muchas de las películas lynchianas muestran la desfiguración y el aniconismo que se observa en el pintor irlandés. La agresividad y la deformidad de la carne, como consecuencia directa de la violencia, se ven plasmadas en las escenas y planos que Lynch presenta. Así, “[...] la realidad espacial y contextual de las obras baconianas podría llegar a ser tan única como la estética de la representación en la que la violencia se manifiesta”.<sup>38</sup> No obstante, frente a esa realidad, Lynch antepondrá la soledad de los pueblos estadounidenses que retrata Hopper y, además, presentará, en sus personajes cinematográficos, la banalidad, la introspección, el aislamiento y la falta de una visión exterior, temas característicos de la pictórica hopperiana.

### La muerte de la narrativa cinematográfica convencional

El hecho es conocido que, antes de crear *Eraserhead* (1977), David Lynch diseccionó un gato para examinar más texturas para su filme. Para el realizador, dentro de un gato “[...] hay tantas texturas que pueden ser bastante asquerosas por un lado, pero cuando las aíslas y las consideras de manera más abstracta, son totalmente hermosas”.<sup>39</sup> Este acto, en apariencia grotesco, daría al cineasta la posibilidad de experimentar con nuevas formas de narrar en Hollywood, que rompieron con los guiones icónicos que hasta el momento había presentado la gran industria cinematográfica estadounidense. Desde el ruido que recorre la película hasta la singularidad de las transiciones de las escenas, el filme destruye la idea tradicional de la música, las imágenes y los planos organizados de forma armónica. Sin embargo, cada escena, de alguna forma sirve como un microcosmos único dentro de un universo narrativo diseccionado, pero con una gran textura argumental. Es precisamente en este campo de penetración y destrucción del relato lineal, donde Lynch converge con Bacon: su aniconismo lleva al espectador a un universo presidido por un Dios impersonal pero de algún modo malévol o caído en el delirio psicótico de un lunático. Las audiencias se encontrarán así dentro de una realidad fundamentalmente alterada.

*Eraserhead* no será un mundo en este sentido de “mundo”, como algún tipo de lugar o era separado de los seres humanos. Tampoco pertenece a la zona del inconsciente, como muchos críticos apuntaron en algún momento. Aunque Lynch a veces lo llamo un sueño, rechaza que pueda etiquetarse como tal: “Mi película trata sobre la confusión, la oscuridad y la ignorancia, una combinación de lo real y lo irreal. No es un sueño, pero tampoco es la realidad”.<sup>40</sup> Desde esta óptica, es más exacto decir que la película es simplemente una

38. Ricardo Rodríguez Osorio, “Más azul que el terciopelo. Representación de la violencia en la obra cinematográfica *Blue Velvet* de David Lynch. *Razón y Palabra* 17, n° 85 (2014): 553.

39. Jonathan Wiedenbaum, “Lady in the Radiator; Phenomenology, Embodiment, and the World of *Eraserhead*”. *Glimpse* 4 (2003): 3-4.

40. Jonathan Wiedenbaum, “Lady in the Radiator; Phenomenology, Embodiment, and the World of *Eraserhead*”, 5.

textura y nada más; es decir, expresión pura. Para Lynch, en un determinado momento, su opera prima consistió en un “estado de ánimo” que apoyaba sus visiones. Desde allí se puede entrar a un territorio inhóspito: investigar el estado metafísico del mundo de *Eraserhead* es investigar el estado metafísico del arte en general.

Desde la antropología filosófica, Platón encontraba en la armonía de la imagen y la representación un impedimento para llegar al alma de las cosas. En *Eraserhead*, Lynch consigue borrar esa linealidad del guión cinematográfico y la figuración de la forma icónica para encontrar un sentido que va más allá de la imagen. La diva deformada que emerge del radiador no es más que esa metáfora que busca llegar a la verdad de las cosas, a la idea de ese Dios abstracto que prescinde de la forma para encontrar lo real. Cuando la película fue presentada, la esposa de Lynch explicaba que posiblemente existiese una especie de *Eraserhead* en cada uno de los seres humanos, reafirmando así el aniconismo del arte abstracto, que no pretende representar las formas armónicas de la naturaleza sino más bien la esencia de todas las criaturas del universo. El director pretendía así enseñar la textura del cine y compararla con la de los hombres. Su discurso busca de esta manera explicar que “estamos hechos de las mismas cosas” ya que, mediante la abstracción figurativa, se pretende no explicar el sentido de un solo hombre sino el de todos los hombres en general.

Ahora bien, el cine de David Lynch está lleno de metáforas y una de las más significativas de la película es la deformidad del bebé. El director presenta a este ser como un animal, porque no busca que los espectadores sientan empatía con esa criatura. Por ello, tanto la audiencia como los padres de este personaje, ven al ser como un monstruo —lo que crea sensaciones contradictorias de identificación y rechazo hacia la criatura. Psicológicamente, esta presentación de lo monstruoso hace que se dé una reflexión sobre la sociedad que, en determinadas situaciones, tiene que cuidar personas que “[...] les da vergüenza y que no quieren tener pero que deben, porque es lo común, lo establecido y lo convencional [...]”<sup>41</sup>

### La monstruosidad de los íconos

*The Elephant Man* (1980) abordará esta temática a lo largo de toda la estructura narrativa de la película. El desarrollo del personaje de John Merrick evolucionará de la condición de “cuerpo objeto” a “cuerpo vivido”. Si el cuerpo es concebido como vivido se empatiza con la persona y se la integra a la sociedad, mientras que la cualidad de “cuerpo objeto” solo recibe burlas y desprecios de las personas. Esta película, sin ser la más característica del universo lyncheano, es posiblemente la más histórica del director pues remite a ese pensamiento victoriano sobre la

41. Iris Suñer Royo, “La representación de los personajes monstruosos en el cine de David Lynch: Cabeza Borradora y El Hombre Elefante”. Tesis de pregrado, Universitat Jaume I, 2015: 46.

deformidad que transita desde el espectáculo hasta convertirse en un motivo de investigación científica.

También el filme presenta alegorías en torno a lo monstruoso de los íconos, vistos desde la perspectiva religiosa. En el inicio del filme, cuando uno de los personajes pasea por el circo de las deformidades —es decir, el “freak show” de la época— pasa por un estante donde se exhibe un feto en un frasco con un membrete que anuncia “El fruto del pecado original”. El ser inerte en el recipiente está rodeado de tres pinturas entre las que se hallan a Eva, Adán y el árbol de la fruta prohibida. Desde esta representación, Lynch explica la idiosincrasia religiosa de la época, que creía que la consecuencia del pecado original de Eva era la deformidad de los fetos y por ello también se condenó a toda la humanidad. Así, los visitantes de estas ferias de lo deforme entenderían que cualquier pecado engendraría consecuencias monstruosas, tanto en aquellos que lo cometían como en sus descendientes.<sup>42</sup>

Lo emblemático de este filme de Lynch es que da paso a la integración de personas con deformidades y discapacidades dentro del mundo estereotipado de la belleza de Hollywood. La exploración de la monstruosidad y discapacidad se convertirá en una categoría que se observa en la mayor parte de su obra. Entonces, se desafía por primera vez las conceptualizaciones convencionales del cuerpo y la normalidad en Hollywood. La discapacidad y el cine tienen mucho en común porque ambos crean discursos sobre el cuerpo. Lynch, mediante gran

42. Iris Suñer Royo, “La representación de los personajes monstruosos en el cine de David Lynch: Cabeza Borradora y El Hombre Elefante”, 2015.

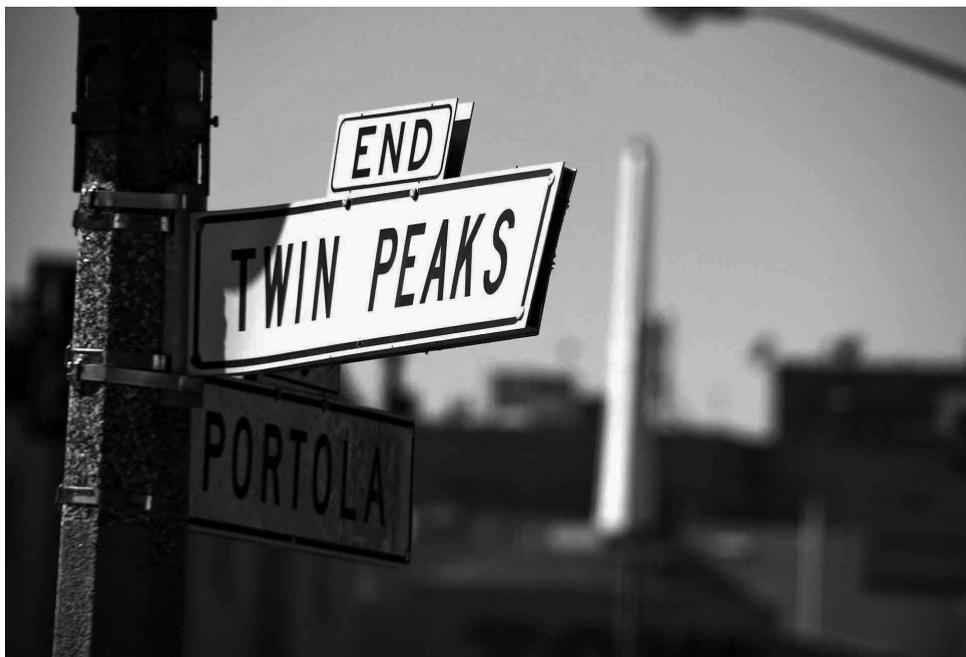


Imagen 3. La serie “Twin Peaks” expresa la dualidad de ciertos pueblos de la América profunda. *Fuente:* Pixabay.

parte de su obra cinematográfica, describe cómo ese tipo de discapacidad hace que el concepto de normalidad sea trágico e inadecuado. Ejemplos sobre la naturaleza destructiva de la normalidad en los filmes de este director son el bebé en *Eraserhead*, John Merrick en *The Elephant Man* y los personajes discapacitados en *Twin Peaks*.

Sin embargo, existió una crítica en torno a esta utilización de la discapacidad como un retorno a aquello que se hacía en los “freak shows” de la época victoriana. Al respecto, Lynch explicó que no quería explotar a estos seres, sino crear una atmósfera donde uno tuviera una sensación de alegría por que todos estén juntos, independientemente de lo que sean. De esta manera se buscaría la forma en que todos fuesen bienvenidos, forma que debería estar presente también en la sociedad. Desde esta óptica, la visión optimista y poética de Lynch no es ingenua ya que no busca codificar a las personas con discapacidades como seres ‘especiales’ dignos de discriminación positiva o negativa.<sup>43</sup>

### La Nueva Era y Afganistán en la “Duna” lynchiana

Wilson Tucker, escritor estadounidense, fue el primero en acuñar el término “Space Soap Opera” para clasificar peyorativamente a determinadas obras de ciencia ficción que se hicieron populares gracias al cine de finales de los años setenta y mediados de los ochenta. *Dune*, el filme de David Lynch, estrenado en 1984, se enmarca dentro de esta tendencia, puesto que fue un proyecto que intentó competir con *Star Wars: A New Hope*, la película dirigida por George Lucas a finales de los setenta. Si bien la película de Lynch se convertiría en una de las más criticadas de toda su filmografía, existen varias razones para realizar una relectura de este filme de culto en el universo lynchiano.

Al igual que Lucas, David Lynch intentó combinar determinadas creencias de los movimientos *New Age* con las teorías de Joseph Campbell, expuestas en su libro sobre mitología *El viaje del héroe*. Se debe recordar que, a mediados de los años ochenta, Marilyn Ferguson —una escritora y poetisa estadounidense— escribió *La Conspiración de Acuario*, obra que se convirtió en la biblia de la Nueva Era, que aunaba varias creencias tomadas del rosacruzismo, la masonería, la teosofía y el gnosticismo y propugnaba además un cambio de paradigma en lo político, económico, social y espiritual.

Todo este sincretismo religioso y cultural, que había encumbrado a un director como Lucas, coexistía en un contexto marcado por lo que se convertiría en una especie de Vietnam para los soviéticos: la guerra en Afganistán. En concordancia con este crisol de etnias, filosofías y creencias, la historia y geografía de Afganistán habían creado en el mundo uno de los escenarios más complejos. La ubicación de este país “lo convirtió en un nodo estratégico donde

43. Tom O’Connor, “Disability and David Lynch’s Disabled Body of Work”. *Disability Studies Quarterly* 22, n° 1 (2002).

se cruzaban importantes rutas comerciales que conectaban el Medio Oriente —Persia, Mesopotamia y Arabia— con Asia Central y Asia Oriental —India y China”.<sup>44</sup>

De esta forma, el contexto bélico en el cual se encontraba el mundo en los años ochenta, encontraría en la “Space Soap Opera” el marco ideal para construir sus relatos. Para Tucker, la ópera espacial, género surgido en la década de 1930, es producto de una subcultura de ciencia ficción que incluía elementos de romance caballeresco, batallas galácticas, aventuras melodramáticas y toma de riesgos. Este género —que continúa produciéndose hasta la actualidad en cómics, literatura, televisión, cine y videojuegos—, según Lynch, podía ser ubicado en un espacio geográfico determinado. Afganistán fue el lugar. La enorme influencia de elementos marxistas en los sectores industriales y universitarios del país, tras la llegada al poder de Mohammed Daud Khan en 1973, se haría mucho más latente al igual que la represión que surgió y dio lugar a los primeros brotes de guerrillas afganas que se opusieron a estas ideas.

*Dune*, de David Lynch, se convierte, en este sentido, en una interpretación ficcional de ese contexto histórico, que había estado relegado a la sombra debido al éxito de la saga *Star Wars*. Mediante su obra cinematográfica, el director montanés abría un espacio de reflexión sobre la escalada bélica y las corrientes espirituales que estaban en boga en la década de los ochenta. La derrota estadounidense en Irán y la movilización de tropas hacia el Golfo Pérsico “hacían que la situación en Afganistán empezara a verse bajo una nueva óptica, la de la Guerra Fría, ya que los norteamericanos podían, para compensar la pérdida de Irán, mover sus bases hacia Afganistán o Pakistán, cosa que inquietaba a los soviéticos”.<sup>45</sup>

Este clima de enfrentamiento surgido en la Guerra Fría sería leído en ciertos medios de comunicación, y especialmente en la película de Lynch, bajo las corrientes espirituales de la Nueva Era. *Dune* se convierte por tanto en una fantasía modélica de la Era de Acuario. Los temas que aborda el filme —el conflicto bélico, los problemas ambientales, el uso de sustancias sicotrópicas, los estados alterados de consciencia y la revolución en países en vías de desarrollo— serán aquellos que se mantendrán latentes hasta la actualidad en la opinión pública global. Más aún, las corrientes espirituales de la *New Age* eran propicias para comprender a los rebeldes del filme, pues “la guerra de guerrillas” que libran también tenía su parangón en el ámbito espiritual:

[...] la Nueva Era no es un movimiento en el sentido en que lo son otros grupos religiosos estudiados durante las décadas de 1960 y 1970 que aparecen en el mismo contexto de efervescencia religiosa. Carente de estructura precisa y de líderes definidos, es más bien una red de grupos más o menos atomizados que no encajan tampoco en esa categoría interpretativa.<sup>46</sup>

44. Emersson Forigua Rojas, “Guerra en Afganistán: la experiencia soviética”. *Papel Político* 15, nº 1 (2010): 186.

45. Emersson Forigua Rojas, “Guerra en Afganistán: la experiencia soviética”, 199.

46. Alma Mancilla, “La construcción del discurso intersubjetivo en la sociología de la religión: el caso de la Nueva Era”. *Ciencia Ergo Sum* 11, nº 1 (2004), 40.

Bajo esta óptica se debe también reconocer la visión anticipatoria del director Lynch. En el filme, Paul Atreides (Kyle MacLachlan) es el héroe en formación que se convertirá luego en Muad'Dib. No existe una casualidad en el nombre utilizado para el personaje, pues su similitud fonética con la palabra que se utiliza para nombrar a los líderes Muyahidín afganos devuelve a la obra filmica al contexto histórico en el cual fue creada. En el contexto islámico se entiende a estos líderes como aquellos que hacen la yihad, es decir un esfuerzo espiritual, o en último caso militar, para conseguir un fin, deber o misión determinada. En los años ochenta, los líderes muyahidín entendieron que confrontaban un poder militar soviético a gran escala y la única manera de enfrentarlo era dividiendo sus unidades en grupos para hacer una guerra de guerrillas, tal y como lo hacen los seguidores del personaje Paul Atriedes en el conflicto bélico desarrollado en la película *Dune*.

Estos factores históricos, que se infieren en el filme, “[...] ayudaron al crecimiento de los muyahidín que pasaron de una cifra estimada de 45.000 hombres en 1981 a 150.000 o 175.000 en 1985 [...]”<sup>47</sup> De esta manera, los líderes controlaron las principales áreas del país y se enfrentaron al ejército afgano y soviético. No obstante, lo más destacable de la contienda es precisamente el aumento de los muyahidín, ya que de ser un conglomerado de organizaciones heterogéneas pasaron a convertirse en grupos y subgrupos con fuertes vínculos trasnacionales, con apoyo de Estados Unidos y China, y con objetivos religiosos en Irán, Arabia Saudita y Egipto.

Finalmente, en la contienda real, a la cual hace referencia la obra de David Lynch, entrarían los árabes, ya fuera en respuesta a un pedido de Estados Unidos o al hecho de que —sin aviso previo— una superpotencia había invadido una nación. Esto conducirá a una revolución llevada a cabo bajo el estandarte del Islam y que busca expulsar a los gobiernos paganos, y en la cual los árabes lucharán junto a los líderes muyahidín. Un contexto del cual surgirá Osama Bin Laden y será el prelude de la guerra contra el terrorismo. Con *Dune*, en 1984, Lynch se anticipó de manera ficcional a los hechos globales que preocupan al mundo en la actualidad y son tema cotidiano de los telediaros.

### La ambivalencia de los estereotipos

Dentro de la racionalidad occidental, uno de los más grandes logros del pensamiento consiste en la negación del cuerpo, de la armonía de lo natural como base del auto-descubrimiento y del conocimiento. Se observó con anterioridad que esta negación de la materialidad de la carne se concibió, en la historia de la filosofía, como una amenaza a los más altos instintos del intelecto. *Blue Velvet* (1986), un filme de culto del universo lynchiano, se aproxima a esta destrucción

47. Emersson Forigua Rojas, “Guerra en Afganistán: la experiencia soviética”, 218.

de la carne y la armonía de la naturaleza mediante la representación de una oreja humana mutilada encontrada en el pasto por un joven, hecho que adentra al espectador al submundo del ser humano a través del microcosmos oscuro de un pequeño pueblo de Estados Unidos.

En este filme, desde sus inicios, el espectador se adentra en la hiperrealidad que enseña el cine. Lo monstruoso del ser frente a la armonía de la belleza de las imágenes, la oposición entre el mal y el bien, la oscuridad y la luz, el caos y la armonía se presentan en las imágenes de esta película. Desde esta óptica, se observa la influencia de Francis Bacon y Edward Hopper como grandes bases pictóricas en la obra de Lynch. El mundo subterráneo que crea Lynch remite a la oscuridad de las pinturas de Bacon como “[...] un territorio oscuro que habitualmente ha sido rechazado por el pensamiento racional en el que se mueve el concepto del Otro”<sup>48</sup>

Por criterios comerciales, el cine estereotipo de Hollywood había rechazado en gran medida la representación de lo abyecto, de lo que va en contra de la ley, de lo socialmente construido al borde del abismo. No obstante, Lynch revela estas deformidades psicológicas y corpóreas, como lo había hecho Bacon en su pintura. Así enseña que las vulnerabilidades primarias —sean el miedo, la enfermedad o la locura— constituyen la verdadera esencia del ser humano. “Se trata del retorno de lo reprimido que nos permite, una vez más, que descubramos espacios incómodos que pensábamos que estaban cerrados a nuestros sentidos”<sup>49</sup>

En contraposición a este mundo oculto, la icónica de la pictórica hopperiana llega a la obra lynchiana. El director también presenta la realidad del estereotipo dentro del imaginario estadounidense, para entrar al juego constante de su destrucción. Lynch, al igual que Hopper, iluminará las escenas de sus filmes para crear una narrativa en la cual se vea la monotonía del americano medio sumido en su cotidianidad. En este estado de nostalgia se evidenciará el sentir norteamericano durante y después de las dos guerras mundiales. El realizador juega de esta forma con el concepto dual. A través de perfectos decorados e imágenes que representan la idealización de una vida perfecta, con una luz hermosa —que recuerda los cuadros de Hopper—, el realizador reconstruye los estereotipos e íconos del “*american way of life*” para luego destruirlos introduciéndose “[...] en las pequeñas miserias diarias. Todo lo que existe lo destapa para mirar en la oscuridad. Ese engaño al que somete al personaje, es el mismo al que expone al espectador”<sup>50</sup>

### Una autopista a Oz como metáfora del mundo

Los western son considerados generalmente como los precursores de las películas de carretera (*road movies*), aquellas películas que tienen a la carretera como el destino trágico del héroe. Estos filmes, por la condición nómada de los personajes

48. Pérez Dios, s.a.p. 9.

49. Pérez Dios, s.a. p. 9.

50. Isabel Moreno, “La ocultación por medio del objeto tecnológico. El abandono del verdadero yo en favor del idealizado dentro del cine de David Lynch y la pintura hiperrealista americana.” Tesis de maestría, Universidad de Sevilla, 2014, 42.

y la contradicción entre el territorio salvaje de la naturaleza y el espacio civilizado, generalmente utilizan los mismos motivos que las viejas películas del oeste. En ellas, los protagonistas, muy a su pesar, están condenados a vivir en la ilegalidad. Estos relatos pesimistas se convirtieron en una característica del cine negro que marcó directamente a la *road movie*. Desde *The Wizard of Oz* (1939) hasta *Bonnie and Clyde* (1967), pasando por obras de literatura como *On the Road* de Jack Kerouac (1957), el viaje, la carretera y la errancia han sido los grandes temas de la cultura popular estadounidense.<sup>51</sup>

*Wild at Heart* (1990) es una película de carretera que tiene referencias mitológicas y arquetípicas del “Mago de Oz”, al más puro estilo lynchiano. Tal como Dorothy va en busca del mago en el cuento infantil, Sailor, el protagonista del filme, toma la carretera para no perder a su amada Lula. En este viaje, los protagonistas, junto al espectador, entran en un juego dual en el cual tanto Sailor como Lula inician su viaje de redención a través del cual se convierten en héroes y magos a la vez.<sup>52</sup> Con referencias icónicas al cuento infantil y a la película de 1939, Lynch retoma los íconos del Hollywood dorado bajo una iluminación de estilo hopperiano, enseñando al espectador esa ingenuidad y belleza de unos personajes que se tendrán que enfrentar a un mundo de seres monstruosos, tanto en su cuerpo como en su psiquis, para así de nuevo fracturar los íconos clásicos y enfrentarlos a un mundo oscuro de corte baconiano.

En el filme, los mitos más perennes de la cultura norteamericana (los *cowboys*, el mago de Oz, Elvis Presley y Marilyn Monroe) y el cine de género se ven contrastados por personajes extraños y deformes que aparecen como un “otro” que no estaba representado en el cine comercial. De esta forma, los homenajes a los estereotipos se ponen en duda en una película que también cuenta con un montaje extraño en apariencia, sin ninguna lógica dentro de un guion irregular y un total manierismo en el diseño de producción. Se observa, una vez más, la destrucción de las formas icónicas de narrar que tanto habían fascinado al cine de Hollywood.<sup>53</sup>

*Wild at Heart* es una película de carretera que se desarrolla en el universo de una América enfermiza y llena de violencia. Así, Lynch levanta el telón del sueño americano para enfrentar al espectador con la enfermedad, la corrupción y la podredumbre de la sociedad estadounidense. En este sentido, el filme se asemeja a *Blue Velvet* al tratar el tema del bien y del mal, de la luz y la oscuridad (y la irrupción de un criterio sobre otro), como constantes en la particular narrativa del director. De ahí que las rupturas del realizador serán siempre mediante personajes con deformidades morales o físicas (ancianos discapacitados, tullidos, esquizofrénicos) o inclusive seres con tintes mitológicos y metafísicos (brujas, hadas, demonios).

51. Jaime Correa, “El Road Movie: Elementos para la definición de un género cinematográfico”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 2, n° 2 (2006).

52. Jhon Alexander Uribe Montés, “El universo del que no te recuperas. Arquetipos y mitos en la obra de David Lynch”. *Filo de Palabra*, n° 9 (2010).

53. Adrian Massanet, “David Lynch: ‘Corazón Salvaje’, fuego sexo y sangre”. *Espinoff*. <https://www.espinof.com/criticas/david-lynch-corazon-salvaje-fuego-sexo-y-sangre>

## La disociación y multiplicidad del “yo”

Nietzsche, en contra de la comprensión del “yo” como una única substancia que estructura la unidad simple del sujeto, sostiene que los seres humanos son una pluralidad de consciencias o, en el plano metafísico, una pluralidad de almas, si se prefiere. Para este filósofo hay tantas consciencias como células dentro de un cuerpo:

El sistema nervioso y el cerebro son un sistema de transmisión y un aparato de centralización de innumerables espíritus individuales de diversos rangos. El yo espiritual mismo ya está dado en la célula.<sup>54</sup>

No obstante, para el pensador alemán, existe un “yo superior” que juega el papel de regulador de los múltiples espíritus del hombre. Esta especie de “yo aristocrático” toma cierta distancia con el resto de yoes y además tiene cierta ignorancia de monarca frente a la colectividad a la que manda. Gracias a esta ignorancia, simplifica las cosas y puede ejercer su dominio. En otras palabras, el “yo monarca” es la voluntad que consigue comandar a otros sujetos y de esta manera ellos se transforman.<sup>55</sup>

*Lost Highway* (1997) es una película que muestra estas relaciones y la patología de un “yo” perdido. Fred, un saxofonista reprimido, aparentemente asesina a su mujer. El hombre es condenado a la cárcel y, recluido allí, deja de ser él mismo y se convierte en Pete, otra persona, que vive una aventura con la amante de un mafioso, que es en realidad la copia rubia de la mujer asesinada. Como se ha visto, el cine de Lynch está lleno de metáforas y la carretera es una de ellas. En ciertos casos, como el de la película *Wild at Heart*, la autopista puede representar una alegoría de la libertad y la rebelión pero en otros, como el de este filme de 1997, este camino representa un desvío:

[...] una sucesión de caminos secundarios y una carretera no son en absoluto lo mismo. ...La carretera no es algo que se extiende de un camino a otro, es una dimensión extendida en el espacio, la presencia de una realidad original. Si uso la autopista como ejemplo, es porque... es un camino de comunicación. ...la carretera es un significante innegable en la experiencia humana.<sup>56</sup>

En este sentido, esta metáfora alude a ese “yo” desviado que puede surgir en cualquier ser humano, que elige una ruta que no tiene como impulso una realidad original (la autopista) sino otras realidades alternativas (los caminos o vías secundarias). Los “yoes” que transitan por estas vías pueden ser en ciertos casos los orígenes de las psicosis. Una vez más, Lynch se va contra la narrativa icónica de

54. Nietzsche, NF, VII, 26[36], primavera-otoño 1884 en Irene Audisio “Lectura nietzscheana de tópicos riobotianos: el yo como unidad de coordinación”. En *III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología* (Buenos Aires: Facultad de Psicología- Universidad de Buenos Aires, 2011), 24.

55. Audisio “Lectura nietzscheana de tópicos riobotianos: el yo como unidad de coordinación”

56. “a succession of minor roads and a highway are not at all the same thing. ... The highway isn’t something that extends from one road to another, it’s a dimension spread out in space, the presencing of an original reality. If I take the highway as an example, it’s because ... it’s a path of communication. ... the highway is an undeniable signifier in human experience.” Jacques Lacan. *The Seminar of Jacques Lacan. Book III: The Psychoses, 1955-56*. en Bernd Herzogenrath, “On the Lost Highway: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology”. *Other Voices* 1, nº 3(1999): <http://www.othervoices.org/1.3/bh/highway.php>

Hollywood al trazar en su obra cinematográfica una vía pérdida a las zonas más oscuras de la psiquis del hombre. De esta manera, el director plantea los mismos interrogantes que los retratos de Bacon, en los cuales el pintor —al distorsionar la imagen— cuestionaba la frontera de un “yo” armónico carente de una representación gráfica equilibrada y con sentido.<sup>57</sup>

Algo tan difícil se había hecho tan solo con la pintura anicónica de Bacon, sin embargo Lynch lo logra con la imagen en movimiento. En la película, Fred se transforma radicalmente en Pete, pero sigue manteniendo su “yo” original, aunque en la imagen el personaje primario se haya distorsionado completamente. No obstante, Pete (Fred distorsionado) alberga los mismos anhelos, deseos y traumas que el protagonista de la cinta y esto hace que tanto el director como los espectadores se desentiendan de la imagen, para identificarse con sentimientos abstractos que son comunes a toda la especie humana.

Los paralelismos de las figuras anicónicas de Bacon, oposiciones entre lo material y lo abstracto, serán habituales en el cine de Lynch: desde la deformidad de la figura (*Eraserhead* y *The Elephant Man*), hasta la pérdida del control de la voluntad y el predominio de lo inconsciente (*Wild at Heart* y *Lost Highway*). Aquellas metáforas anicónicas explican las constantes digresiones del individuo entre la materia y el espíritu, lo armónico y lo grotesco, la carnalidad y la consciencia. Al final de *Lost Highway*, ese yo confuso de Fred, el saxofonista, retorna a la autopista (en cuerpo y alma) para, después de una experiencia traumática, volver a su origen y luego... ¿volver a transformarse? El final abierto da cuenta clara de las múltiples transformaciones del yo, tanto en la psiquis como en la narración cinematográfica.<sup>58</sup>

### Las historias verdaderas en los paisajes de Hopper

En *The Straight Story* (1999) David Lynch retomará el tema de la carretera como una búsqueda personal que lleva al protagonista a solucionar un problema interior. Aunque es la película más sencilla del director, esto no significa que carezca de un significado profundo. Alvin Straight, un anciano de 73 años, decide hacer un viaje en su máquina podadora, desde su natal Iowa hasta Wisconsin, para hablar con su hermano al cual no ha visto por más de 10 años. En el camino, como si de Ulises se tratase, va encontrándose con diversos personajes que harán que el anciano reflexione sobre su vida.

*The Straight Story* posiblemente sea la película de Lynch más encuadrada dentro de una narrativa convencional, no obstante, ello no le quita el valor emotivo y síquico al filme. Al igual que en las pinturas de Hopper, Lynch propone instantes —desde el inicio de la película en el cual se observa el espacio plagado de estrellas— que forman parte de una realidad que fluye de manera continua

57. Adolfo Vásquez Roca, “Francis Bacon; la deriva del yo y el desgarro de la carne/Francis Bacon; The Drift of I and the Tearapart of the Flesh”. *Arte, individuo y sociedad* 18 (2006), 151-163.

58. Bernd Herzogenrath, “On the Lost Highway: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology”. *Other Voices* 1, n° 3 (1999): <http://www.othervoices.org/1.3/bh/highway.php>

y en la que el tiempo juega un papel fundamental. Además, “[...] los personajes retratados están afectados por sucesos ocurridos con anterioridad y que además no pueden evitar la presencia y continuidad de lo que les rodea”.<sup>59</sup>

En este ámbito se observa que el filme es una reflexión sobre la belleza que puede tener un ser humano al asumir que le queda poco tiempo de vida para solucionar sus asuntos pendientes. Al igual que Hopper, Lynch crea una abstracción de la realidad mediante los paisajes y los seres que habitan en ellos. El anciano realiza un viaje en el cual empieza a explorar el universo de lo cotidiano y sus alrededores, algo que en la pintura de Hopper se ve reflejado en las representaciones de sus modelos alejados de sus ensoñaciones.

Sin embargo, la huella indiscutible del director se observará en la presencia de determinados elementos siniestros. En un primer momento, cuando se realiza la presentación del personaje de Alvin, se lo ve tendido en el suelo, víctima posible de una caída propiciada por su estado de salud. Su médico le advertirá que debe cuidarse y él decide hacer caso omiso a estas advertencias para iniciar su viaje. En el camino tendrá percances que harán peligrar su vida. Estos peligros son tan reales como los peligros que puede enfrentar un hombre que en su vejez decide hacer un viaje por carretera en una podadora.

Pero esa intuición de lo siniestro y de la oscuridad no solo se verá en las imágenes, sino también en los sonidos que el anciano escucha cuando rememora sus hazañas de guerra. Este juego constante entre luz y oscuridad, lo familiar y lo desconocido, es también una constante en la obra pictórica de Hopper. La luz realista que Hopper y Lynch recrean en sus escenas, contrasta con lo sombrío de la psiquis de los personajes y nos remite de nuevo a la Norteamérica de lo cotidiano, de lo ambivalente, de la aparente paz que esconde muchos secretos. Así, Alvin Straight transita por un paisaje lynchiano, como lo haría el espectador al adentrarse en una pintura de Edward Hopper.

### **Lo siniestro como destrucción de la narrativa lineal en *Mullholand Drive* e *Inland Empire***

Como continuación de la temática de cine de carretera, David Lynch dirigirá lo que muchos conocen como su obra maestra: *Mullholand Drive* (2001). Las tres escenas de inicio del filme resumirán un viaje hacia lo siniestro y la complejidad del propio ser de una aspirante a actriz en Los Ángeles. Para Sigmund Freud, 1919, la palabra alemana “unheimlich” es el antónimo de “heimlich” y de “heimisch”, voces que hacen referencia a lo íntimo, lo familiar, lo secreto o lo doméstico. De ahí que lo siniestro (“unheimlich”) sea precisamente aquello que en el ser humano causa espanto o angustia, precisamente porque es desconocido y nada familiar. No obstante, existe una vuelta de tuerca en el término,

59. Juan Pablo De Pablo Pons, “El cine y la pintura, una relación pedagógica: Una aproximación a Víctor Erice y Edward Hopper.” *Icono14* 4, n° 1 (2006): 8.

pues no necesariamente todo lo nuevo o desconocido causa temor; para que algo sea siniestro debe tener algo agregado que provoque ese miedo. En este sentido, lo siniestro sería siempre algo nuevo en lo cual el ser humano no se orienta, no encuentra su camino. En contraposición, todo aquello que orienta al hombre en su medio difícilmente hace que este sienta la sensación de temor surgida de lo ominoso o siniestro.

De ahí deviene que todo el cine de David Lynch tenga estos matices siniestros. Al retomar las tres escenas iniciales de *Mullholand Drive* se observa estas características: en un primer momento, se ven escenas de baile, de lo que se asemeja a un concurso, en donde la protagonista termina ganando la competencia, acompañada de que lo que parecen ser sus familiares. Luego, se observa una almohada roja, que posiblemente indica un estado onírico. Y finalmente, para introducir los créditos del filme, el director presenta una oscura carretera de la ciudad de Los Ángeles que conduce a alguien a Mullholand Drive. Si el espectador es atento observará que este es el inicio del viaje siniestro que propone Lynch en el filme.

Lynch ya había utilizado, de manera magistral, el simbolismo de la carretera como una metáfora del inconsciente —en *Lost Highway*, su filme anterior. En *Mullholand Drive* se observa el mismo recurso con una acotación; esta película pasa a ser el ícono del cine lynchiano precisamente porque a partir de ella se puede observar cómo el cine del director funciona rompiendo los moldes del Modo de Representación Institucional. Para Marcos Joaquín Ferrer, 2017, este modo de representación es el código de convenciones del lenguaje cinematográfico que está implantado en el imaginario público. En otras palabras, es aquella narrativa lineal con la que el cine de Hollywood ha contado sus historias.

En *Mullholand Drive*, Lynch juega con los íconos de Hollywood, pero construyendo otro tipo de narrativa más cercana a las nociones de lo siniestro que a las institucionales. En este filme, que puede ser catalogado como una especie de *thriller* psicológico, el montanés presenta una cantidad de pistas y objetos para que el espectador trate de desentrañar la trama subyacente en la película. Así las audiencias, al observar el filme desde los créditos iniciales, entran en un terreno poco familiar, extraño e indescifrable, pues las pistas que deja el director carecen de significado al contener un vacío simbólico. Este desmoronamiento de las convenciones simbólicas de la industria cinematográfica le sirve además al director como vehículo para hacer una denuncia de los parámetros impuestos por Hollywood, ya que hace una metacrítica de los engaños, intereses ocultos y mafias que existen en la industria.

*Inland Empire* (2006) presenta un esquema similar aunque con algunas variantes. Nikki Grace, una actriz joven, vive con su marido en Los Ángeles.

Un día recibe la visita inesperada de una vecina que le cuenta un par de leyendas polacas. En el primer cuento, la vecina relata lo siguiente:

Un niño pequeño salió a jugar. Al abrir la puerta vio el mundo. Al pasar a través del umbral de la puerta se produjo un reflejo. Había nacido el mal. Había nacido el mal y siguió al niño.<sup>60</sup>

Luego, le relata otra versión de la misma historia:

Una niña pequeña salió a jugar. Se perdió en el mercado, como a medio nacer. Entonces, no a través del mercado, ¿lo ve, verdad?, sino por el callejón de detrás del mercado... Este es el camino al palacio.<sup>61</sup>

A partir de estos dos relatos premonitorios, se entra al territorio siniestro del filme que habla sobre temas como la destrucción síquica del tiempo cronológico, las consecuencias de los actos, la culpa, la inocencia perdida, la entrada del mal al mundo, la superación de la culpa a través de la magia y la dualidad de los seres humanos, entre otros. *Inland Empire* presentará casi todos los elementos siniestros a los que alude la teoría de Freud. Los arquetipos —como la escisión en el doble, la identidad fracturada, la maldad proyectada desde el lado oscuro, cuentos que evocan el romanticismo alemán de E.T.A. Hoffman—, que sirvieron de ejemplo para presentar los síntomas de lo siniestro, se verán proyectados en la película.

En este sentido, Lynch hace experimentar a las audiencias el camino interior de Nikki y su viaje hacia la redención, gracias al sacrificio al salvarse a sí misma y a una chica que le pide ayuda. En el imperio interior en que se adentra, Nikki logra hallar la redención a través de la memoria y el sufrimiento. En consecuencia, Lynch consigue esbozar, mediante el filme, la búsqueda y encuentro de la propia identidad.<sup>62</sup> Sin embargo, para ello deberá romper con los esquemas lineales de la narración clásica cinematográfica y deberá construir sus relatos sobre categorías como la simultaneidad, un fenómeno propio de la posmodernidad. Como en los dos relatos narrados por la vecina, los personajes de Nikki y su doble Sue se encuentran en un espejo, como si se tratase de un mismo espacio y una misma persona, lo que hace que cualquier mujer en esa situación se sienta identificada con el personaje. El final de la película aludirá al final del cuento, en el cual la niña encuentra el palacio y recupera su identidad perdida.

### La dualidad del paisaje humano

En lo observado hasta el momento, se puede ver que Lynch generalmente lleva a sus protagonistas a un viaje de iniciación, donde las audiencias se toman ciertas

60. Begoña González Cuesta, "En el umbral de una belleza siniestra: *Inland Empire* de David Lynch." *I Congreso Internacional de Estética Cinematográfica*. 2009, 11.

61. Begoña González Cuesta, "En el umbral de una belleza siniestra: *Inland Empire* de David Lynch.", 11, 12.

62. Begoña González Cuesta, "En el umbral de una belleza siniestra: *Inland Empire* de David Lynch."

licencias de la imaginación para tratar de comprender las alteridades que sufren los personajes fílmicos. En estas travesías, los individuos representados experimentan una especie de cambios interiores que se dan en tres estadios cronológicos. En el primero, se presenta la zona de confort que el personaje/individuo controla y protege. En el segundo estadio, el protagonista experimenta una especie de conflicto que lo lleva a una zona oscura (espacio del inconsciente) en la cual se enfrenta a determinadas situaciones ignoradas u olvidadas. Y finalmente, en una tercera etapa, el personaje transformado se reconoce y se posiciona en una nueva zona totalmente distinta a las anteriores, y tras ser consciente de ello, decide quedarse allí.<sup>63</sup>

Lynch se permite contar lo que permanece oculto a los ojos del individuo común y corriente y así se emparenta con la filosofía y la obra pictórica de Edward Hopper y Francis Bacon. Para penetrar en los telones del inconsciente que cubren los miedos atávicos de las personas y así acceder a la libertad de lo onírico, el director utiliza el séptimo arte conjugándolo con la filosofía de la meditación trascendental. Se sabe que este realizador es cercano a esta práctica que se ve plasmada en determinados personajes de su serie televisiva de culto: *Twin Peaks* (1990-2017). Más aún, se debe comprender que esta obra, considerada una obra maestra cinematográfica por *Cabiérs du Cinema* en su tercera temporada, presenta muchos más paralelismos con la filosofía y todo el discurso gnóstico sobre el bien y el mal desarrollado en el vasto universo lynchiano.

Desde la época helenística, la práctica de la filosofía fue ciertamente la religión de muchas personas educadas. Así se buscaba acceder al conocimiento y se desarrolló la gnosis, y por consiguiente el gnosticismo, que se situaría dentro de la rama del platonismo filosófico. Si bien el gnosticismo es una de las cuestiones más disputadas entre aquellos que reflexionan sobre la historia y las ideas filosófico-religiosas, no cabe duda de que el dualismo platónico ha sido interpretado de una forma peculiar por la doctrina gnóstica. Bajo este parámetro, todo lo existente en el mundo material tiene su contrapartida en el mundo de la divinidad. Es decir, como afirmaba Platón, el mundo es un reflejo de lo divino. De ahí que “[...] para el gnosticismo los seres de este mundo no son más que hipóstasis de las realidades del mundo superior. Tales hipóstasis son concebidas por los gnósticos como realidades intermedias entre el mundo superior o divino y el mundo material humano”.<sup>64</sup>

*Twin Peaks* refleja esta mitología entrelazada de conceptos religiosos y filosóficos, que llega a ser además una síntesis de toda la obra de David Lynch. Bajo la influencia de la pintura de Hopper y Bacon, el realizador claramente encuentra esa unión entre lo material y la divinidad a medida que su relato serial avanza. De ahí que no sea casualidad la dualidad que opera desde el título de la obra ('twin peaks' significa en español picos gemelos) hasta las relaciones entre los dos

63. Enrique Carrasco Molina, “Semiosfera y ficción transmedia: Análisis de la migración de David Lynch entre seis canales del discurso artístico (cine, televisión, fotografía, pintura, música y literatura)”. *Revista Mediterránea de Comunicación* 9, nº 1: 243-255. doi:10.14198/MEDCOM2018.9.1.14

64. J. A. Llamas Martínez, S/A., “El gnosticismo, una visión crítica desde la filosofía Universidad De Asturias, Uned Centro Asociado”, 8. <http://www2.uned.es/ca-gijon/web/actividades/publica/entemu01/a13.pdf>

universos con los que juega Lynch: el de la corporalidad y el de la abstracción, el de lo bueno y lo perverso, y el de lo icónico y lo anicónico. Al igual que en la doctrina gnóstica, Lynch plasma en sus personajes un ejercicio de conocimiento y autoconocimiento, en el cual genera rupturas con las formas posteriores de representación para dar espacio a otras nuevas, que hacen que el relato llegue a lugares insospechados para los audiencias.

Sin embargo, esta no es la única casualidad de la puesta en escena lynchiana con la gnosis. La serie, que avanza entre esa eterna lucha entre el mal y el bien, hace una referencia constante a la existencia de la pugna de dos logias en el pueblo estadounidense donde se desarrolla. Para los gnósticos, los seres que integran una logia, en muchos casos actúan en distintos planos dimensionales, llegando a ser invisibles para el hombre común. El gnosticismo tiene como base el dualismo platónico y por ello cree en la existencia de una logia blanca, compuesta por seres evolucionados que ayudan a los hombres, y de una logia negra, aquellos que están en contra “[...] del plan del dios creador, los que tratan de evitar que ese plan se lleve a cabo. Esta es la logia negra, los *malos de la película*”.<sup>65</sup>

A diferencia de otras mitologías sobre el bien y el mal, en el gnosticismo existe una especie de mundo intermedio en el cual la humanidad vive su existencia en una especie de campo de batalla. Así el mundo del hombre común y corriente es una especie de escenario que sirve como punto de cruce para demonios, medio espíritus, medio cuerpos y entidades vibrantes. En la serie, la entidad BOB pertenece a este último grupo que, como concepto abstracto de la maldad, va apoderándose de los cuerpos para concretar sus actos. En contraposición a esta entidad, surge la figura del gigante que —en las visiones de Dale Cooper, el protagonista— representa un poder sutil benévolo.<sup>66</sup>

De esta forma, para Lynch, al igual que para Hopper, el período entre las dos guerras mundiales se convirtió en el lugar ideal para construir una mitología que explicase la dualidad entre el bien y el mal de la sociedad estadounidense. La etapa de entreguerras es un verdadero *Fiat Lux* para el realizador, en la cual un nuevo sol renace y refleja la desnudez del hombre y su verdadero poder caótico y destructivo. El capítulo ocho de la tercera temporada de *Twin Peaks* (2017), presenta este poder oscuro del individuo que deconstruye toda referencia a los íconos establecidos en el cine de Hollywood y refleja los traumas que dejó la guerra en los estadounidenses. En este episodio, el espectador siente que asiste al origen de la compleja dualidad de la mitología del universo lynchiano. Por un lado, se observa el origen del mal representado en la entidad BOB, y por otro, el nacimiento del bien, encarnado en Laura Palmer como una creación hipostática del gigante y la logia blanca.

Esta catarsis, rodada en un blanco y negro expresionista, representa el estallido de la primera bomba atómica, que no solo cambió la historia de la

65. José María Herrou Aragón, *La religión prohibida*. Rosario: Biblioteca Esotérica Herrou Aragón, 2011. <http://www.lareligionprohibida.com/libro-de-religion.html>

66. Marco Maculotti, “I segreti di Twin Peaks: il “Male che viene dal Bosco”. *Axismundi*. <https://axismundi.blog/2017/05/19/i-segreti-di-twin-peaks-il-male-che-viene-dal-bosco/>

humanidad, sino que además destruyó todo tipo de pensamiento mágico religioso de la existencia para dar paso a una nueva era: la de la razón. Al igual que se observa esta destrucción de los íconos del pasado en la sicología de los personajes lynchianos, el realizador muestra, mediante el exterminio producido por la bomba, la salida de la humanidad de su larga infancia. Así, los hombres se encuentran a merced de su propia voluntad y son ya los creadores originarios de un nuevo tipo de maldad desenfrenada. Sin embargo, la concepción de esta maldad representará también la posibilidad de una redención frente a ella, gracias al surgimiento de un nuevo estado original. De ahí que Lynch ofrezca “[...] con *Twin Peaks* su visión personal del mito de la creación y la caída del hombre, pero también un camino hacia la iluminación y la paz. Un mito no muy diferente de las complejas y fascinantes visiones de los gnósticos”.<sup>67</sup>

## DISCUSIÓN

En la obra de Lynch se ve el retorno a ese arte simbolista y neofigurativo, del cual hablaba Hegel, que se despreocupa de la imagen y busca el concepto en la abstracción e invita a pensar en el origen de la creación artística. La iconoclasia, al deformar y destruir las imágenes, presenta una tarea ambivalente, pues legitima el valor de las mismas. Si bien mucha crítica especializada ha enmarcado a la cinematografía lynchiana en la corriente surrealista, hay razones para pensar que se aleja de ella.

### Iconoclasia: simbolismo y neofiguración versus surrealismo

En el análisis de las vanguardias en el arte (simbolismo, surrealismo y abstracción) se puede observar claramente la influencia de una gnosis estética con un marcado tinte iconoclasta. Tanto en la filosofía como en la pintura, no es casualidad que la abstracción apareciera en el seno de una religiosidad gnóstica que une al mundo material con el espiritual. Esta conjunción no solo sirve para comprender en profundidad la obra de David Lynch, sino la de todo el arte abstracto en general. La abstracción y la polémica iconoclasta no fueron en la filosofía y el arte tan solo un asunto estético sino “[...] principalmente una cuestión teológica de amplio calado, con efectos incluso sobre la vida más cotidiana”.<sup>68</sup>

La tendencia simbolista en el arte y la filosofía buscaba llegar al conocimiento y la expresión conceptual. Mediante los símbolos se pretende volver a la unidad que ha sido dividida; “sublimar la dualidad en la totalidad” es una característica recurrente en toda la obra de Bacon y Lynch. De esta manera, se conecta a los espectadores con todas las mitologías de la unidad original, que tienen dos

67. Andrea Franzoni, “«Twin Peaks»: televisione gnóstica”. *Settimana News*. <http://www.settimana.news.it/libri-filmtwin-peaks-televisione-gnostica/>

68. Soley Climent en Pavía Calderón “La invisibilidad de lo prohibido. Alain Besacón”. *Habladorias*, nº 4 (2006): 118-122. <https://red.uao.edu.co/bits-tream/10614/79/1/T0003291.pdf>

lados opuestos y complementarios de una misma totalidad. De ahí que el interés por el ocultismo, por parte del simbolismo y la abstracción, provenga de la conciencia profunda del misterio sobre los orígenes del universo y de los límites que tiene el racionalismo para develar este misterio. El pensamiento racional había creado las dualidades para categorizar al mundo “[...] a partir de los principios de identidad, no contradicción y tercio excluido, había cimentado las bases de la filosofía y permitido el desarrollo de las ciencias pero también había arrojado al ser humano en el desarraigo, la separación del universo, de sus semejantes y de sí mismo”.<sup>69</sup>

En contraposición a esa racionalidad, los simbolistas propugnaron una representación de la imagen con alto contenido poético y contraria al materialismo propio de la era de la industrialización, para llegar al interior del ser humano, donde se encontrarían las verdades universales. Desde esta perspectiva, crearon una nueva corriente; la neofiguración, que se caracteriza por la creación de un simbolismo extraído de las experiencias del mundo real. Esta corriente se verá fielmente reflejada en la obra de Francis Bacon y David Lynch. De ahí que, en sus representaciones, se exhiba una ruptura entre los límites de la figuración y de la abstracción. Además de que en ambos creadores se ve una clara influencia de la cultura pop y de la abstracción geométrica, los dos artistas enseñan en sus obras una multiplicidad de elementos en apariencia discontinuos entre sí pero, vistos desde la totalidad, con una gran coherencia y unidad artística.<sup>70</sup>

El surrealismo, por el contrario, desde su primer manifiesto en 1924, busca:

[...] la idea de un apresamiento del ser en sus moldes, estructuras convenidas que son un fraude, un engaño y sólo pueden decepcionar frente a la verdadera vida; la atracción hacia las luces del inconsciente, lo que se desvela en el centro de los sueños, lo que queda no formulado, instintivo...”<sup>71</sup>

Aunque muchos críticos han visto en la obra de Lynch tintes surrealistas, no es del todo cierto que su cine se pueda considerar inmerso dentro de esta corriente. Las obras neofigurativas, como las pinturas de Bacon y los filmes de Lynch, tienen que ver con el hombre como un sujeto social que se encuentra inmerso en un mundo que lo sobrecoge y aluden a ciertos estadios psicológicos como la angustia, el miedo y la soledad.

A pesar de que la neofiguración encuentre nexos con el material onírico, no es cierto que represente al inconsciente en su totalidad, sino más bien a un mundo real, aunque deformado en su apariencia y figura, que expresa determinadas angustias de corte psicológico y existencial. De ahí que, tanto Lynch como

69. Martine Renouprez, “El velamiento de las evidencias en el simbolismo y el surrealismo belgas”. *Contrastes: revista internacional de filosofía* 21, n° 3 (2016): 9.

70. Estefanía Tamburrino Cabrera, Análisis crítico-descriptivo de la nueva figuración argentina 1961-1965. Ernesto Deira, Rómulo Macció, Jorge de La Vega y Luis Felipe Noé”. (Tesis de licenciatura, Universidad de Chile, 2008).

71. Martine Renouprez, “El velamiento de las evidencias en el simbolismo y el surrealismo belgas”. *Contrastes: revista internacional de filosofía* 21, n° 3 (2016): 65.

Bacon, busquen en sus representaciones simbólicas, que rompen y deforman la armonía de los íconos para interrelacionar el mundo material con el espiritual, la interioridad del individuo y las verdades universales.

## CONCLUSIONES

A saber, el cine de David Lynch es iconoclasta al presentar imágenes y estereotipos presentes en la mitología clásica del cine de Hollywood y fracturar las constantes de la narrativa visual y del relato. Las rupturas que provoca en sus filmes generan una reflexión en las audiencias sobre el sentido mismo de la obra artística y ubican al director más cerca al cine de autor que al de los grandes estudios.

Mediante la deformación y destrucción de las imágenes, este cineasta logra replantear los límites del mundo real y del inconsciente. La visión de la corporalidad en su obra abre el debate sobre el cuerpo como objeto o el cuerpo como vivido y sentido, para despertar la consciencia de los individuos. En etapas en las cuales los individuos viven en una constante materialista e irreflexiva, el cine lynchiano propone retomar el pensamiento sobre la trascendencia de los hombres y el destino de la humanidad.

Con influencias del cine expresionista alemán y la obra pictórica de Francis Bacon y Edward Hopper, Lynch analiza la dualidad del ser humano. El realizador disecciona al hombre para comprender las múltiples texturas del ser que oscilan entre la luz y la oscuridad, la sabiduría y el misterio, el mal y el bien, lo icónico y lo que se perenniza luego de su destrucción. De ahí que el discurso de este director sea complejo y asincrónico en sus individualidades, pero coherente y profundo en su totalidad.

Desde esta puesta en escena y mediante el simbolismo, el autor busca un alto contenido poético en sus representaciones. El montanés exprime su estética visual para cargar de un alto contenido simbólico a imágenes que muestran desde cuerpos deformes y mutilados hasta personajes extraños, pasando por objetos sin un aparente valor significativo como una lámpara, un anillo o un simple teléfono. De ahí la polisemia de sus filmes, en los cuales también utiliza con maestría la fotografía en blanco y negro, la iluminación de los decorados y la paleta de colores.

Todo lo observado da cuenta de la neofiguración existente en sus obras, como tributo a su pintor predilecto Francis Bacon y como una forma de retornar al ser humano, protagonista fundamental de la obra de arte. Mediante la observación de la obra lynchiana, el espectador puede ahondar en sus propias emociones, miedos y fantasías oníricas, siempre con un sustento que vincula la realidad con el mundo de los sueños. Por ello, sus películas y series, aunque con tintes surrealistas, no se enmarcan dentro de esa corriente en su totalidad.

Finalmente, se debe añadir que todos estos temas habían aparecido ya hace varios siglos en una doctrina filosófica que retomará el arte abstracto: la gnosis. Este principio buscaba el descubrimiento de la realidad mediante la introspección interior para revelar las verdaderas universales, algo de lo que ya se había ocupado la filosofía desde Platón hasta Hegel y que el arte retomará para darle forma mediante la representación visual y su deconstrucción.



## BIBLIOGRAFÍA

- 50 años de Dune, ¿La mejor novela de ciencia ficción de la historia? (7 de agosto de 2015) Recuperado de <https://pijamasurf.com/2015/07/50-anos-de-dune-la-mejor-novela-de-ciencia-ficcion-de-la-historia/>
- Agudelo Rendón, Pedro Antonio. “La desfiguración en las narrativas de la corporeidad entre Blanchot y Bacon”. *Lingüística y Literatura* 53 (2009): 65-88. <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/view/943>
- Alva Flores, Mariana. “Del pincel a la cámara: un análisis del concepto “nostalgia americana” visto en las pinturas de Edward Hopper y reinterpretado en la película *Blue Velvet* de David Lynch”. Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017.
- Audisio, Irene. “Lectura nietzscheana de tópicos ribotianos: el yo como unidad de coordinación”. En *III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología*. Buenos Aires: Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires, 2011. 23-27. <https://www.academica.org/000-052/125.pdf>
- Besancon, Alain. “La iconoclasia moderna”. *Actas del V Simposio Internacional fe cristiana y cultura contemporánea “Cristianismo en una cultura postsecular”*. Pamplona: Eunsa 2006, 217-225. <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/2826/1/Besan%C3%A7on,%20A.pdf>
- Besancon, Alain. *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclasia*. Madrid: Siruela, 2003.
- Cabrera, Julio. “Para una des-comprensión filosófica del cine: el caso Inland Empire de David Lynch”. *Enl@ ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento* 6, n° 2 (2009). <http://www.redalyc.org/html/823/82311715010/>
- Calvo Santos, Miguel. “David Lynch y Francis Bacon: Un análisis comparativo”. ¡Ha! Historia y arte. <https://historia-arte.com/articulos/david-lynch-y-francis-bacon-un-analisis-comparativo>
- Cárdenas Mantilla, María Paula. *De-Formes*. Tesis de Licenciatura. Universidad Javeriana. 2012. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/10845>
- Carrasco Molina, Enrique. “Semiosfera y ficción transmedia: Análisis de la migración de David Lynch entre seis canales del discurso artístico (cine, televisión, fotografía, pintura, música y literatura)”. *Revista Mediterránea de Comunicación* 9, n° 1: 243-255. doi:10.14198/MEDCOM2018.9.1.14

- Caputo Jaffe, Alessandra. “Iconoclasia y ‘aniconismo’: correspondencias entre el mundo islámico y el mundo cristiano”. *Entremons: UPF Journal of World History*, nº 2 (2011): 1-28. <http://www.raco.cat/index.php/Entremons/article/viewFile/248596/332723>
- Correa, Jaime. “El Road Movie: Elementos para la definición de un género cinematográfico”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 2, nº 2 (2006). <http://www.redalyc.org/pdf/2970/297023492005.pdf>
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros, 2002.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: De Bolsillo, 2004.
- Dussel, Inés. “Reflexiones sobre la iconoclasia en el cine y la pedagogía a propósito de dos películas infantiles de los años 30”. *ETD-Educação Temática Digital* 2017 19, nº 2 (2017): 433-451. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8647562>
- Ferrer García, Marcos Joaquín, “Lo siniestro como condición y límite del MRI. A propósito de David Lynch”. Tesis de doctorado, Universitat Jaume I, 2017. <http://dx.doi.org/10.6035/14021.2017.57421>
- Fonti, Diego. “Violencias faciales: Bacon y Levinas”. *Nombres: Revista de Filosofía* XIII, nº 19 (2003). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2314>
- Forigua Rojas, Emersson. “Guerra en Afganistán: la experiencia soviética”. *Papel Político* 15, nº 1 (2010). <http://www.scielo.org.co/pdf/papel/v15n1/v15n1a08.pdf>
- Foxley, Carmen. “Lo grotesco. La bestialización y el amor. La poesía de Manuel Silva”. *Revista Chilena de Literatura*, nº 35 (1990), 7-46. [http://www.jstor.org/stable/40356571?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/40356571?seq=1#page_scan_tab_contents)
- Franzoni, Andrea. “«Twin Peaks»: televisione gnóstica”. *Settimana News*. <http://www.settimananews.it/libri-film/twin-peaks-televisione-gnostica/>
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso” (1919). *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992. 215-251.
- Gabás Pallás, Raúl. “Los ídolos de Nietzsche”. *Ítaca*, nº 21 (2012). <https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/249>
- García, Eduardo. “Postmodernidad y religión.” Nueva era”. *Teoría y praxis*, nº 12 (2008). [http://redicces.org.sv/jspui/bitstream/10972/909/1/postmodernidad\\_religion.pdf](http://redicces.org.sv/jspui/bitstream/10972/909/1/postmodernidad_religion.pdf)
- González Albalate, Antonio. “Los mundos oníricos de David Lynch”. Tesis de Licenciatura, Universidad de Extremadura, 2017. [http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/6545/TFGUEx\\_2017\\_Gonzalez\\_Albalate.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/6545/TFGUEx_2017_Gonzalez_Albalate.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

- González Cuesta, Begoña. “En el umbral de una belleza siniestra: *Inland Empire* de David Lynch.” *I Congreso Internacional de Estética Cinematográfica*. 2009. [https://scholar.google.com/ec/scholar?hl=es&as\\_sdt=0,5&q=Inland+empire+begona+gonz%C3%A1lez+cuesta](https://scholar.google.com/ec/scholar?hl=es&as_sdt=0,5&q=Inland+empire+begona+gonz%C3%A1lez+cuesta)
- González Izquierdo, Juan Diego. “La pervivencia de lo grotesco. De Jerónimo Bosco a Paul McCarthy”. *El Artista*, n° 10 (2013). <http://www.redalyc.org/html/874/87429022007/>
- Hernández Chávez, Alfredo, José Alejandro. “El paso de lo feo a lo sórdido en la pintura desde El Bosco hasta Francis Bacon”. Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014. <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/5072>
- Herrou Aragón, José María. *La religión prohibida*. Rosario: Biblioteca Esotérica Herrou Aragón, 2011. <http://www.lareligionprohibida.com/libro-de-religion.html>
- Herzogenrath, Bernd. “On the Lost Highway: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology”. *Other Voices* 1, n° 3(1999): <http://www.other-voices.org/1.3/bh/highway.php>
- Keska, Monika. “Las interacciones entre cine y arte contemporáneo: La pintura de Francis Bacon en el cine”. En *El arte del siglo XX*. coordinado por Cristina Giménez Navarro, Concha Lomba, 2009. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/23/26keska.pdf>
- Kundera, Milan. “El gesto brutal del pintor: sobre Francis Bacon”. *Claves de Razón Práctica* 192 (2009): 56-59.
- Llamas Martínez, J. A. El gnosticismo, una visión crítica desde la filosofía Universidad De Asturias, Uned Centro Asociado. <http://www2.uned.es/ca-gijon/web/actividades/publica/entemu01/a13.pdf>
- Maculotti, Marco. “I segreti di Twin Peaks: il “Male che viene dal Bosco”. *Axismundi*. <https://axismundi.blog/2017/05/19/i-segreti-di-twin-peaks-il-male-che-viene-dal-bosco/>
- Mancilla, Alma. “La construcción del discurso intersubjetivo en la sociología de la religión: el caso de la Nueva Era”. *Ciencia Ergo Sum* 11, n° 1 (2004). <http://www.redalyc.org/html/104/10411104/>
- Massanet, Adrian. “David Lynch: ‘Corazón Salvaje’, fuego sexo y sangre”. *Espinoff*. <https://www.espinof.com/criticas/david-lynch-corazon-salvaje-fuego-sexo-y-sangre>
- Moreno, Isabel. “La ocultación por medio del objeto tecnológico. El abandono del verdadero yo en favor del idealizado dentro del cine de David Lynch y la pintura hiperrealista americana”. Tesis de maestría, Universidad de Sevilla, 2014.

- Muñoz Pérez, Laura y Muñoz Pérez, Almudena. “Usos cinematográficos de la obra de Edward Hopper. Reclassificación y lecturas complementarias/ Cinematographic uses of Edward Hopper’s work. Reclassification and Complementary Readings”. *Vivat Academia*, nº 140 (2017): 65-98. <http://vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/1021/1225>
- Murillo, José Ignacio. El nacimiento de la antropología griega. *Studia Poliana*, nº 7 (2005): 7-23. <http://dadun.unav.edu/handle/10171/9861>
- O’Connor, Tom. “Disability and David Lynch’s Disabled Body of Work”. *Disability Studies Quarterly* 22, nº 1 (2002). <http://dsq-sds.org/article/view/331/410>
- P. Carolina. “La crisis iconoclasta”. *Vizionsenital. Un lugar para el arte*. <https://visionzenital.wordpress.com/2012/01/03/la-crisis-iconoclasta-i/>
- Palacios Garcés, Ciro. “El arte disonante de Francis Bacon: Lo feo, lo grotesco y lo siniestro en su pintura”. *Revista Lienzo*, nº 18 (2008): <http://repositorio.ucal.edu.pe/handle/ucal/153>
- Papoulias, Haris Christian. “Imagen impactante, imagen rota: nota sobre el libro *Striking Images, Iconoclasms Past and Present* y la ambigüedad de la iconoclasia”. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía* 21, nº 2 (2017). <http://www.revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/view/2347>
- Pavía Calderón, Juan Manuel. “La invisibilidad de lo prohibido. Alain Besacon”. *Habladorias*, nº 4 (2006): 118-122. <https://red.uao.edu.co/bitstream/10614/79/1/T0003291.pdf>
- Pérez Méndez, Irene Marina. “Miradas desde el umbral: el voyeurismo en la obra de Edward Hopper y Alfred Hitchcock”. *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, nº 13 (2017). <http://asri.eumed.net/13/hopper-hitchcock-voyeurismo.pdf>
- Pons, Juan de Pablo. “El cine y la pintura, una relación pedagógica: Una aproximación a Víctor Erice y Edward Hopper.” *Icono144*, nº 1 (2006): 2.
- Pons, Juan de Pablos. “La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper”. *Enseñanza* 23, nº 200S (2005): 103-114. [http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:20224&dsID=pintura\\_influencia\\_cine.pdf](http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:20224&dsID=pintura_influencia_cine.pdf)
- Roa Gómez, Joaquín. *Edward Hopper: la recíproca influencia cine-pintura*. 2008. <http://www.contraclave.es/cine/hopper.pdf>
- Roda Onofri, Sofía. “Edward Hopper: la cinematografía de lo pictórico”. *Revista Latente*, nº 13(2015). <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/4383>
- Renouprez, Martine. “El velamiento de las evidencias en el simbolismo y el surrealismo belgas”. *Contrastes: revista internacional de filosofía* 21, nº 3 (2016): 57-71.

- Rodríguez Osorio, Ricardo. "Más azul que el terciopelo. Representación de la violencia en la obra cinematográfica Blue Velvet de David Lynch." *Razón y Palabra* 17, n° 85 (2014): 539-575. <http://revistarazon-y-palabra.org/index.php/ryp/article/view/451>
- Slater, Tom. "Fear of the City 1882-1967: Edward Hopper and the Discourse of Anti-Urbanism". *Social & Cultural Geography* 3, n° 2 (2002): 135-154. <https://www.geos.ed.ac.uk/people/homes/tslater/Hopper.pdf>
- Suñer Royo, Iris. "La representación de los personajes monstruosos en el cine de David Lynch: Cabeza Borradora y El Hombre Elefante". Tesis de pregrado, Universitat Jaume I, 2015. <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/137525>
- Tamburrino Cabrera, Estefanía. "Análisis crítico-descriptivo de la nueva figuración argentina 1961-1965. Ernesto Deira, Rómulo Macció, Jorge de La Vega y Luis Felipe Noé". Tesis de licenciatura, Universidad de Chile, 2008. [http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2008/tamburrino\\_e/sources/tamburrino\\_e.pdf](http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2008/tamburrino_e/sources/tamburrino_e.pdf)
- Tomás, Facundo. *Escrito, pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid: La Balsa de Medusa, 2005.
- Uribe Montés, Jhon Alexander. "El universo del que no te recuperas. Arquetipos y mitos en la obra de David Lynch". *Filo de Palabra*, n° 9 (2010). <http://revistasum.umanizales.edu.co/ojs/index.php/filodepalabra/article/viewFile/895/1020>
- Vásquez Roca, Adolfo. "Francis Bacon; la deriva del yo y el desgarro de la carne/Francis Bacon; The Drift of I and the Tearapart of the Flesh". *Arte, individuo y sociedad* 18 (2006), 151-163. <https://search.proquest.com/openview/1d8431294949dfc3a038eb0d070af889/1?pq-origsite=gscholar&cbl=85341>
- Wiedenbaum, Jonathan. "Lady in the Radiator; Phenomenology, Embodiment, and the World of *Eraserhead*". *Glimpse* 4 (2003): 123-126. [10.5840/glimpse2003423](http://www.glimpsejournal.com/10.5840/glimpse2003423)