

# Peligroso asomarse al interior: perforaciones del sentido en la obra de Luis Buñuel y David Lynch<sup>1</sup>

Daniel Pérez-Pamies<sup>2</sup>

Universitat de Girona

RESUMEN: El siguiente artículo propone el análisis de determinadas similitudes formales y temáticas entre la obra del cineasta norteamericano David Lynch y la de Luis Buñuel. Para ello, se llevará a cabo una metodología de análisis comparado a partir del vínculo entre algunas de las imágenes y declaraciones de ambos autores, donde quedan reflejadas sus concepciones sobre el fenómeno cinematográfico. El objetivo de este trabajo consiste en estudiar la permanencia y las implicaciones de la tradición surrealista, el movimiento de vanguardia de principios del siglo XX, en la obra contemporánea de Lynch, a través de su relación con los postulados y preocupaciones de una de las figuras claves del movimiento: Buñuel.

Palabras clave: Luis Buñuel, David Lynch, cine, surrealismo, vanguardia.

ABSTRACT: The following article proposes the analysis of certain formal and thematic similarities between North American filmmaker David Lynch's work and Luis Buñuel's. For this, we will undertake a comparative analysis methodology based on the connection between some of the images and statements of both authors, reflecting on their conceptions of the cinematographic phenomenon. The objective of this work is to study the permanence and implications of the surrealist tradition, the avant-garde movement of the early 20th century, in Lynch's contemporary work, through its relationship with the postulates and concerns of one of the movement's leading figures: Buñuel.

Keywords: Luis Buñuel, David Lynch, film, surrealism, avant-garde.

RÉSUMÉ: L'article suivant propose l'analyse de certaines similitudes formelles et thématiques entre l'œuvre du cinéaste nord-américain David Lynch et celle de Luis Buñuel. Pour cela, une méthodologie d'analyse comparative sera menée à partir du lien entre certaines images et propos des deux auteurs, où se reflètent leurs conceptions du phénomène cinématographique. L'objectif de ce travail est d'étudier la permanence et les implications de la tradition surréaliste, le mouvement d'avant-garde du début du XXe siècle, dans l'œuvre contemporaine de Lynch, à travers sa relation avec les postulats et les préoccupations d'une des figures clés du mouvement: Buñuel.

Mots-clés: Luis Buñuel, David Lynch, film, surréalisme, avant-garde.

1 Esta publicación es parte de la ayuda PRE2019-087535, financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por FSE invierte en tu futuro.

2 Dirección de contacto: daniel.perez@udg.edu. ORCID: 0000-0002-8457-9712.

Me interesa una vida con ambigüedades y contradicciones. El misterio es bello.

Luis BUÑUEL<sup>3</sup>

El 20 de febrero de 1987, la cadena de televisión británica BBC2 invitó al director David Lynch, que acababa de rodar *Terciopelo Azul* (*Blue Velvet*, 1986), a presentar uno de los episodios de la prestigiosa serie documental *Arena*. Bajo el título «Ruth, Roses and Revolver», extraído de una obra de Man Ray, el realizador de *Missoula* planteaba un recorrido por la historia de la cinematografía surrealista a través de una selección de nueve películas emblemáticas dentro del movimiento artístico. Desde el patio de butacas de una sala de cine vacía, convertido en espectador y comentarista, Lynch introducía cada una de las proyecciones de un programa conformado por los fragmentos de *Entr'acte* (René Clair, 1924), *Emak Bakia* (Man Ray, 1926), *The girl with the prefabricated heart* (Fernand Léger, 1947), *Vormittagsspuk* (Hans Richter, 1928), *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929), *Discs* (Marcel Duchamp, 1947), *Le sang d'un poète* (Jean Cocteau, 1932) y *Desire* (Max Ernst, 1947).<sup>4</sup> La relación de títulos resulta importante, en primer lugar, porque permite establecer el vínculo material entre un canon cinematográfico concreto y un creador que, por norma general, se ha mostrado esquivo o evasivo a la hora de profundizar en sus referentes e influencias; y, por otra parte, porque la lista nos deja intuir una posible descripción de lo que para el propio Lynch, asociado a las corrientes surrealistas, supone esta tendencia: «Si el surrealismo es el subconsciente hablando, entonces... creo que me identifico con ello y podría decir que de alguna manera he sido surrealista. Creo que las películas deberían tener una historia en la superficie, pero bajo ella deberían estar sucediendo cosas que son abstractas».<sup>5</sup>

Entendiendo el ejercicio surrealista como una operación en la que de manera constante o eventual se hace emerger aquello reprimido, es decir, una operación en la que se trata de articular el subconsciente a través de un lenguaje —en este caso, el

3 Cit. en ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1969, p. 255.

4 Las películas referidas de Fernand Léger, Marcel Duchamp y Max Ernst forman parte de la obra colectiva *Sueños que el dinero puede comprar* (*Dreams that Money can buy*, Hans Richter, 1947), para la que el propio Buñuel escribió un episodio que nunca llegó a filmar. Véase ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, *op. cit.*

5 «If surrealism is the subconscious speaking, then... I think I identify with it and I could say that I was somewhat surrealist. I think that films should have a surface story, but underneath it there should be things happening that are abstract», en GALLACHER, H. (directora). «Ruth, Roses and Revolver» [Episodio de programa de televisión]. En Burton, H. (creador). (20.II.1987). *Arena*. BBC2. Temporada 12, episodio 12.

cinematográfico—, Lynch es capaz de equiparar los discos en movimiento de Duchamp con las imágenes de Clair y estas a su vez con las de Cocteau, sin necesidad de establecer ningún orden cronológico ni ninguna jerarquía. Si bien cada una lo hace a su manera, ya sea a través de la abstracción visual, como en el caso de Ray, o de la temporalidad desencajada, como sucede en el de Vertov, todas las secuencias tienen en común la suspensión o la subversión del sentido racional. Lo que Lynch expone, a través de sus ejemplos, es esa idea de un subconsciente que está hablando, pero lo que incorpora en su descripción es justamente la posibilidad de una coexistencia en las películas entre dicho subconsciente desencadenado y una historia organizada: la superficie de la historia y las cosas abstractas que suceden bajo ella. Siguiendo esta teoría, de la misma manera en que para Foster Wallace lo lynchiano se explicaba como «un tipo particular de ironía donde lo muy macabro y lo muy mundano se combinan de tal forma que lo uno revela la contención perpetua de lo otro»,<sup>6</sup> podríamos definir el surrealismo a partir de las declaraciones de Lynch no ya en términos de oposición dicotómica, sino como la contención de elementos abstractos en estructuras concretas. El surrealismo se presentaría, por lo tanto, como una convivencia entre lo real y lo irreal, algo que en la práctica se traduciría en una contaminación perpetua donde la presencia de elementos surrealistas estaría siempre acechando la representación desde un nivel más profundo, o manifestándose a través de las imágenes. Así lo entendía ya el poeta e impulsor del surrealismo, André Breton, en sus primeros manifiestos sobre el movimiento:

Según los postulados de Breton, el surrealismo se presentaba como ese lugar en el que lo real y lo maravilloso no aparecerían como opuestos, sino participando de una entidad superior que el autor denominó *surréal*, es decir, superreal o sobrerreal. Se entiende así el principio rector que sustenta la primera definición del surrealismo: «SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral» (BRETON, 1995, 44).<sup>7</sup>

La capacidad para expresar ese «funcionamiento real del pensamiento» en imágenes que se prolongan a través del movimiento y el tiempo parece convertir el

6 FOSTER WALLACE, D., *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, Nueva York, Little, Brown and Co, 1997, p. 161.

7 SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 96.

medio cinematográfico en uno de los vehículos idóneos para articular las ideas de Breton. Ya no es que el cine sea el lenguaje de los sueños, como si los sueños fueran un fenómeno ajeno a la realidad, sino que la realidad misma está cargada de un contenido irreal que el dispositivo ofrece la posibilidad de revelar y proyectar sobre la pantalla. La primera demostración del invento de los hermanos Lumière, recordemos, había tenido lugar el 22 de marzo de 1895 en las instalaciones de la Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale,<sup>8</sup> tan sólo unos meses antes de que Wilhelm C. Röntgen descubriera los rayos X y en la misma época que Sigmund Freud comenzaría a formular su teoría del psicoanálisis, tan influyente más adelante en los círculos surrealistas por su fijación con el inconsciente y lo reprimido. Lo que esta serie de innovaciones demuestra es, en definitiva, un cambio paradigmático en la relación establecida entre el individuo y la mirada. La pretensión surrealista de desenmascarar la realidad, de desvelar lo reprimido o de exponer las contradicciones enraizadas en el interior del ser, se alineaba con la naturaleza de un aparato tecnológico reciente, o con lo que Jean Epstein denominaba la «inteligencia de una máquina» que pone en crisis «la realidad del espacio y del tiempo, del determinismo o de la libertad, de la materia o del espíritu, de la continuidad o de la discontinuidad del universo [...] y pasa a convertirse en una realidad condicional, flotante, alegórica, intermitente: poesía, en suma».<sup>9</sup> El exceso de sentido perseguido por los surrealistas, una especie de plusvalía de lo real, era algo que el registro cinematográfico incorporaba automáticamente:

No existe, pues, ninguna oposición entre la expresión fílmica y las exigencias del surrealismo. A condición, no obstante, de que se utilice este término para expresar y no para ilustrar. En este sentido se puede creer que el verdadero surrealismo de cine no se encuentra del todo en los films llamados surrealistas, sino más bien en las comedias de Mack Sennett, de Buster Keaton o de Harry Langdon, incluso las de Chaplin, que hacen de la realidad una surrealidad continuamente presente.<sup>10</sup>

La fascinación de los surrealistas por las películas de los cómicos estadounidenses hacía pensar en la libertad de unas imágenes proclives al absurdo, que en muchas ocasiones anteponen el gag, la suspensión de la lógica racional, al desarrollo de la trama. Expresar, y no ilustrar, es el único requisito para considerar un film como

8 *Institut Lumière*: Le Cinématographe Lumière (<https://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/cinematographe.html>).

9 EPSTEIN, J., *La inteligencia de una máquina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960, p. 83.

10 MITRY, J., *Historia del cine experimental*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, p. 166.

surrealista. El trabajo de los surrealistas, por tanto, pasaría por esa necesidad de articular un lenguaje a través de imágenes libres e independientes, que fuera capaz de sacudir o traspasar la frágil capa de la realidad, aquella que Lynch identifica con la historia, para hacer florecer las abstracciones que discurren en un nivel más profundo. En las producciones de Lynch, esta vocación se manifiesta en «la conmoción del rasgado, la voluntad de abrir una brecha»<sup>11</sup> para después adentrarse en ella,<sup>12</sup> un gesto característico que vendría a emparentar la labor del creador estadounidense con la de la tradición surrealista. Sin embargo, en la recopilación de «Ruth, Roses and Revolver», donde las presencias son tan elocuentes como las ausencias, sorprende una falta: la de Luis Buñuel. A fin de cuentas, el realizador de *La edad de oro* (*L'Age d'or*, 1930), según Jean Mitry «el único film surrealista de valor indiscutible, tanto por el fondo como por la forma»,<sup>13</sup> había sido uno de los principales exponentes del movimiento. Más allá de esta omisión, encontramos otra anécdota significativa en el año 2013, cuando, en un coloquio durante una de sus visitas a España, alguien insistió en preguntar a Lynch si conocía la obra del director de Calanda. Su respuesta fue contundente: «Nunca he visto una película de Buñuel. Pero sé que en sus películas hay hormigas, y también sé que cuando hay orejas humanas en el campo, es muy probable que acaben llegando las hormigas».<sup>14</sup> La doble imagen evocada aquí por Lynch remite, por un lado, a la mano plagada de hormigas de *Un perro andaluz* (1929) y, por otro, al equivalente lynchiano de la oreja acechada por insectos al principio de *Terciopelo Azul*. Con esta última imagen, precisamente, es con la que finalizaba la emisión de la BBC2. Esta correspondencia figurativa entre Buñuel y Lynch, aunque despachada por el último como una evidencia pragmática e intrascendente, contiene un significado mucho más valioso y profundo a medida que nos aproximamos a ella.

En una entrevista con Richard Nason para el *New York Times*, publicada el 11 de octubre de 1969, Buñuel confesaba que «el interés surrealista en la violencia era permanente para sacudir al mundo y que reconociese su propia violencia. Pero hay

11 PINTOR, I., «El vacío, la cólera y el mal en la ficción contemporánea. Una estética de la negatividad», en Huerta, M. A. y Sangro, P. (eds.), *La estética televisiva en las series contemporáneas*, Valencia, Tirant Humanidades, 2018, pp. 59-84, espec. p. 59.

12 PÉREZ-PAMIES, D., «Una brecha en el origen del universo: La odisea espacial de Twin Peaks, El Regreso», en Martínez, M.-P. y Mateu, F. (coords.), *Space Fiction: Visiones de lo cósmico en la ciencia-ficción*, Alicante, Cinestesia, pp. 141-154.

13 MITRY, J., *Historia del cine...*, op. cit., p. 167.

14 DE PEDRO, G., ««Nunca he visto una película de Buñuel»: David Lynch desmonta mitos sobre él», *El Confidencial* (17.X.2013) ([https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2013-10-17/nunca-he-visto-una-pelicula-de-bunuel\\_42451/](https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2013-10-17/nunca-he-visto-una-pelicula-de-bunuel_42451/)).

más dulzura en la superficie de mis actuales películas. Si se remueve la capa exterior, sin embargo, encontrará que el fondo es venenoso...».<sup>15</sup> Esta atracción por *mostrar* la superficie de las cosas, por destapar y descubrir la violencia que se oculta tras el mundo sensible es uno de los argumentos que conecta la obra de Buñuel con la de Lynch. Las palabras del primero resuenan en las del segundo, cuando explica que, desde su punto de vista, el surrealismo «trata con cosas que están escondidas bajo la superficie y en muchos de los casos con el inconsciente. *Terciopelo azul* es una película que trata con cosas que están escondidas en un pequeño pueblo llamado Lumberton y cosas que están escondidas en la gente, y su primera secuencia habla bastante por sí misma pero es un descenso a esa área».<sup>16</sup> En ello coincide el análisis de Žižek al afirmar que «Lynch perturba nuestra relación fenomenológica más elemental con el cuerpo viviente, la cual se basa en una separación radical entre la superficie de la piel y lo que se oculta tras ella».<sup>17</sup> Y la misma idea reaparece de manera explícita en las entrevistas con Chris Rodley, cuando Lynch explica su intuición de que «bajo la superficie hay otro mundo, y todavía hay más mundos a medida que excavas más profundamente».<sup>18</sup> Es el principio que rige el motor de una película como *Corazón Salvaje* (*Wild at heart*, 1990) y que es sintetizada a la perfección en la frase de su protagonista, Lula Pace Fortune (Laura Dern), cuando dice: «this whole world's wild at heart and weird on top» (este mundo es salvaje en el corazón y raro en la superficie). El interés por rasgar el telón del sueño norteamericano, por descubrir las contradicciones y la violencia que anidan dentro de él, es uno de los argumentos que atraviesa toda la obra de Lynch: desde las citadas *Terciopelo Azul* y *Corazón Salvaje*, pasando por el retrato pesadillesco de la familia en *The grandmother* (1969), *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977) o *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* (*Fire walk with me*, 1992), hasta la desintegración de la promesa del éxito hollywoodense en el díptico integrado por *Mulholland Drive* (2001) e *Inland Empire* (2006). En este sentido, resulta consecuente que, tal y como ha señalado Mark Fisher, uno de los motivos visuales más prolíficos en la filmografía de Lynch —al igual que en muchas de las composiciones de pintores surrealistas como René Magritte—, sea el de las telas que, en última instancia, encubren el propio fenómeno cinematográfico, puesto que «las cortinas ocultan y revelan (y, no es casual, una de las cosas que ocultan y revelan es la pantalla de cine en sí misma).

15 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, op. cit., p. 344.

16 GALLACHER, H. (directora). «Ruth, Roses and...», op. cit.

17 ŽIŽEK, S., *El acoso de las fantasías*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, p. 206.

18 RODLEY, C., *Lynch on Lynch*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2005, p. 8.

No sólo marcan un umbral; constituyen uno: una salida al exterior».<sup>19</sup> Atravesar ese umbral, forzar el paso de un espectador atrapado como los comensales de *El ángel exterminador* (1962) o el agente Cooper en la habitación roja de *Twin Peaks* (1990-1992), es uno de los gestos surrealistas que vincula el trabajo de ambos directores. La pulsión escópica se manifiesta también en los personajes, por eso Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) espía a Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) desde dentro de un armario en *Terciopelo Azul*. Antes de ser *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*), la primera película de Luis Buñuel y Salvador Dalí iba a llevar por título un aviso: *Prohibido asomarse al interior*. Lo que proponía esta advertencia era la inversión del «défense de se pencher à l'extérieur» (prohibido asomarse al exterior) de los trenes franceses.<sup>20</sup> Pero como no existe prohibición sin deseo, la interdicción buñueliana parece sugerir lo contrario: una tentadora invitación a acercarse y mirar. Una perversa trampa para el espectador / *voyeur* que, al ir a echar un vistazo, se toparía con la navaja en el ojo. Al final, el título fue sustituido por el que tendría que haber sido el del primer poemario de Buñuel, *Un perro andaluz*, otra provocación, en este caso de resonancias lorquianas. Sin embargo, parece que algo de aquella propuesta indecente atraviesa toda la obra de Buñuel: una perversa invitación a la mirada, a la transgresión, a asomarse al interior.

## El oficio del entomólogo

*Inland Empire* (2006) está rodada con una cámara digital de pequeño formato, una Sony DSR-PD150 operada por el propio Lynch. La resolución de la imagen es muy baja, la estabilidad de los encuadres es muy pobre y la sensibilidad de la óptica es muy deficiente, de manera que es frecuente encontrarse en algunos planos con elementos sobreexpuestos o en penumbra, pero a cambio Lynch puede cumplir la fantasía de acercarse a un palmo de lo que está filmando. La historia no es mucho más accesible, porque forma y fondo van juntas: un complejo relato metacinematógráfico con estructura de *mise en abyme* «en las afueras de toda racionalización» que «cumple, finalmente, el sueño de los surrealistas: lograr que el inconsciente doblegue de una vez por todas a la narrativa convencional».<sup>21</sup> La sensación es la de un sueño febril. La proximidad de los rostros los deforma y los vuelve extraños. El

19 FISHER, M., *The weird and the eerie*, Londres, Repeater, 2016, p. 53.

20 GIBSON, I., *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal 1900-1938*, Barcelona, Penguin Random House, 2016, p. 316.

21 COSTA, J., «En las afueras del sentido», *El País* (23.II.2007) ([https://elpais.com/diario/2007/02/23/cine/1172185207\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/02/23/cine/1172185207_850215.html)).

uso de detalles y primeros planos no habría tenido el mismo resultado, porque el acercamiento que Lynch propone aquí no es el del zoom, sino el de la lupa. Lo que plantea *Inland Empire* es una aproximación física, una exploración casi asfixiante de las texturas. La aguja que recorre los surcos de un vinilo al principio de la película es, en sí misma, un tratado sobre la tensión entre el analógico y el digital. La secuencia, en blanco y negro, llena de ruido, recuerda a la atmósfera experimental de *Cabeza borradora*, donde la travesía al interior de las imágenes se correspondía con el viaje a las entrañas del radiador. Este interés por *tocar* el objeto representado, por explorar la textura de las cosas, enlaza con el carácter háptico identificado por Aranda en las imágenes de *Un perro andaluz*:

La alusión a la calidad táctil de muchos planos es muy importante, pues es uno de los descubrimientos básicos del surrealismo. Los pintores surrealistas inventaron una pintura a la que, a los efectos de la espátula y granulado tradicionales, se añadía el granulado excesivo, e incluso el relieve, colando arena o cemento debajo de la pintura. Añadieron los *collages* de objetos (cuadros hechos no sólo con trozos de periódicos o de grabados —esto ya lo hacían los cubistas— sino con ojos de cristal, dentaduras, vidrios machacados, piedras o ramas).<sup>22</sup>

Los *collages* de objetos también son frecuentes en la obra plástica de Lynch. En sus cuadros es común encontrar todo tipo de materiales combinados con la pintura, como palos, resinas o chicles. Su «Clay Head with Turkey, Cheese and Ants» (1991), por ejemplo, es la fotografía de una escultura mixta formada por arcilla, comida y hormigas. La recurrencia al motivo de las hormigas revela una fascinación entomológica que se traslada al trabajo sobre las imágenes. La razón de este comportamiento reside en el descubrimiento de que «si uno observa un poco más de cerca este mundo hermoso, *siempre* hay hormigas rojas por debajo».<sup>23</sup> En el caso de Buñuel, su dedicación al estudio de los insectos o su admiración por los *Recuerdos entomológicos* de Jean-Henri Fabre,<sup>24</sup> se manifiesta en sus películas cuando declara, por ejemplo, que al protagonista de *El* (1953) lo había estudiado, de hecho, «como a un insecto»,<sup>25</sup> pero también reaparece en el análisis de su obra. Después de ver *La edad de oro*, además de afirmar que en ella había encontrado «escenas nunca soñadas por nadie antes», Henry Miller dijo que Buñuel era «como un entomólogo que ha escudriñado el amor para exponer, al margen de cualquier otra considera-

22 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, op. cit., pp. 91-92.

23 RODLEY, C., *Lynch on Lynch...*, op. cit., p. 11.

24 GIBSON, I., *Luis Buñuel. La...*, op. cit., p. 127.

25 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, op. cit., p. 216.

ción, moral o estética, la total y sangrienta maquinaria del sexo».<sup>26</sup> Las hormigas, después de todo, son importantes en ambos cineastas porque permiten articular un planteamiento discursivo y reflexivo en torno al papel que desempeña la mirada en sus películas.

## De la visión y el oído

La oreja cercenada de *Terciopelo Azul* es una imagen tan impactante que se ha instalado en el imaginario visual contemporáneo con la misma fuerza que el ojo seccionado de *Un perro andaluz*. Para Clapés-Saganyoles, «la relación del mundo lyncheano con el surrealismo se ve reflejada a la perfección en esta imagen».<sup>27</sup> Sin embargo, el gesto buñueliano de la navaja, que para ella supone un distanciamiento respecto a Lynch, es recuperado por Pintor precisamente como la huella de un vínculo todavía más fuerte, ampliable al conjunto de la filmografía del estadounidense, puesto que, para él: «del mismo modo que Buñuel rasgó la mirada inocente del público con la imagen de la navaja cortando un ojo en *Un Chien andalou* (1929), Lynch hace irrumpir en la ficción el abismo perturbador de Lo Real, ese magma de la vida todavía sin simbolizar al que se refiere Lacan».<sup>28</sup> Tal y como hemos planteado, el surrealismo que impregna la obra de ambos autores no se caracteriza por un déficit de realidad, sino precisamente por un exceso de la misma. La rasgadura de la mirada y la irrupción del abismo van unidas. En *Inland Empire*, por volver sobre sus imágenes, Lynch descompone la secuencia buñueliana a partir de la separación de sus elementos: Nikki Grace (Laura Dern) abre un agujero en un trozo de tela con ayuda de un cigarro encendido, y después mira a través de la quemadura. De nuevo, el detalle del ojo exorbitante viene acompañado de la perforación de la superficie. La cámara se recrea en la textura de la tela y ofrece un cambio de foco que representa la posible transición entre las capas de lo real. La perforación de una capa y la inmersión en otra más profunda, o la expresión surrealista de aquello que permanecía velado tras la superficie. Ahora bien, la iconografía de *Terciopelo Azul* nos permite explicar otra cuestión más allá de la vista. Si la correlación entre las figuras de Buñuel y Lynch, entre el ojo y la oreja, despierta una suerte de relación casi inconsciente, esta resulta tan importante por lo que une las imágenes como por

26 GIBSON, I., *Luis Buñuel. La..., op. cit.*, p. 485.

27 CLAPÉS-SAGANYOLES, P., «David Lynch: sueños oscuros en un mundo extraño», en Galera, A. (coord.), *La mirada surrealista*, Barcelona, Hermenaute, 2019, pp. 107-171, espec. p. 109.

28 PINTOR, I., «David Lynch y Haruki Murakami. La llama en el umbral», en VV. AA., *Universo Lynch*, Madrid, Festival de Sitges / Calamar ediciones, 2006, pp. 71-126, espec. p. 78.

lo que las separa. El ojo y la oreja cumplen, en cada caso, una función metonímica. La agresión edípica perpetrada sobre el «ojo tachado», por recuperar la expresión de Jenaro Talens,<sup>29</sup> podría apuntar tanto a la supresión de la mirada como a una visión que aparece desbordada. En este sentido, tal vez podríamos hablar de una enunciación tanto de tachado como de subrayado. La importancia del ojo aparece en el plano detalle. La secuencia de *Un perro andaluz* recuerda lo peligroso de asomarse al interior. En el caso de Lynch, por otra parte, la disposición del órgano escindido del cuerpo también encubre un signo de puntuación. La oreja aparece, literalmente, recortada sobre la hierba de *Terciopelo Azul*. Si en el caso de Lynch lo que aparece es, justamente, una oreja y no un ojo, quizá no es sólo por la posterior alusión a van Gogh, sino porque la importancia se ha desplazado de la mirada a otro lugar: el oído. La cuestión sonora en las películas de Lynch, abordada especialmente por Michel Chion,<sup>30</sup> es fundamental para entender su obra. Piezas como el *Paisaje Sonoro Industrial (Industrial Soundscape, 2008)*, donde la percusión de unas figuras cilíndricas produce una cadencia rítmica en un escenario en ruinas, conectan con la fascinación de John Cage por el ruido de la ciudad o incluso con sus esculturas musicales (*Sculptures Musicales, 1989*), que nos permitirían extender el vínculo hasta las incursiones sonoras de Marcel Duchamp. Si bien la mirada sigue ocupando un rol central, allí donde la cámara se adentra en el universo lynchiano no es sino en el órgano del oído. La expresión del inconsciente surrealista que, en el cine de los años veinte, se resolvía mediante una asociación libre de planos, adquiere en el cine de Lynch una nueva profundidad a través del magma sonoro. Podemos contemplar la irrupción de Lo Real a través de las imágenes, pero ahora también podemos escuchar el zumbido perturbador del abismo.

## Desdoblamiento y multiplicidades

En la segunda temporada de *Twin Peaks* (Lynch y Frost, 1990-2017), cuando el agente Cooper (Kyle MacLachlan) estrella su cabeza contra el espejo del lavabo, Lynch ofrece una imagen en la que se conjugan la sangre, el doble y la brecha —redoblada por el cristal y la herida abierta en la frente del personaje—. De todos los gestos lynchianos que pretenden horadar la superficie, quizá este, que pasa por atentar contra el propio cuerpo y en el que la cámara participa en la agresión acompañando su desplazamiento, sea el más radical de todos. El espejo por el que se produce el viaje

29 TALENS, J., *El ojo tachado*, Madrid, Cátedra, 2010.

30 CHION, M., *David Lynch*, Barcelona, Paidós, 1992.

carrolliano se convierte ahora en una frontera siniestra. La voluntad de quebrarlo, en cambio, nos devuelve sobre la idea inicial de un universo reprimido tras la superficie, que ahora se resuelve en una realidad fracturada. Esta secuencia, la última antes de un hiato de veinticinco años, culmina con la figura central del *döppelgänger*, un motivo explorado por los relatos del Romanticismo, convertido en objeto de estudio por la escuela psicoanalítica y absorbido con entusiasmo por el imaginario surrealista. Ahora bien, si la posibilidad de existencia de cualquier sujeto duplicado, como desarrolla Clément Rosset en *Lo real y su doble*,<sup>31</sup> requiere la suspensión de la realidad, la aparición del *döppelgänger* parece encontrar su acomodo perfecto dentro de las imágenes del universo lynchiano, permanentemente atravesado por la dislocación entre vigilia y sueño. Películas como las de la «trilogía de los Ángeles», integrada por *Carretera Perdida* (1997), *Mulholland Drive* (2001) e *Inland Empire* (2006), trabajan sobre estructuras laberínticas<sup>32</sup> y hacen de la escisión y la multiplicación de la identidad uno de sus temas centrales, en sintonía con la obra de otra cineasta experimental como Maya Deren.<sup>33</sup> La irrupción fantasmagórica del doble aparece también en el cine de Buñuel, por ejemplo, en *Viridiana* (1961), cuando la joven novicia (Silvia Pinal) se presenta ante su tío Don Jaime (Fernando Rey), que acaba de enviudar. La primera reacción que provoca esta visita es un enorme sentimiento de contrariedad en el personaje masculino, pues la chica «se parece extraordinariamente a su esposa» recientemente fallecida.<sup>34</sup> Pero la obsesión incesante de Don Jaime le lleva al suicidio, y entonces la segunda parte de la película se convierte en el reflejo espectral de la primera: «la sutileza de un mundo en que el erotismo está unido a la idea de pecado y la carnalidad de otro inspirado en el carnaval».<sup>35</sup> El doble deja de ser la función de un personaje para convertirse en función del relato en sí mismo. Algo parecido a Don Jaime le ocurre al Leland Palmer (Ray Wise) de *Twin Peaks*, cuando cree ver regresar de entre los muertos a su hija Laura Palmer convertida en su sobrina, Maddy Ferguson. La sensación de *déjà vu* viene provocada por una decisión de reparto, pues ambos personajes femeninos son interpretados por la misma actriz: Sheryl Lee. El ejercicio es el inverso en *Ese oscuro*

31 ROSSET, C., *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, Santiago de Chile, Hueders, 2015.

32 PÉREZ-PAMIES, D., «El crimen y los mundos virtuales en el fantástico: La trilogía de Los Ángeles de David Lynch», en Mario-Paul Martínez, M. P. y Mateu, F. (coords.), *Crimen y Fantástico*, Alicante, Cinestesia, pp. 155-167.

33 MARTÍNEZ LÓPEZ, C., «La multiplicación de la identidad en Mulholland Drive de David Lynch y en la «Trilogía de la autorrepresentación» de Maya Deren», en *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 18, 2018, pp. 344-365.

34 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, op. cit., p. 241.

35 SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *Luis Buñuel. Estudio crítico de Viridiana*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 35.

*objeto del deseo* (*Cet obscur objet du désir*, 1977) de Buñuel, donde una misma mujer, Conchita, es interpretada por dos actrices (Ángela Molina y Carole Bouquet). Las identidades se dispersan, se superponen y se multiplican. En *Mulholland Drive*, por volver a Lynch, la pareja Betty / Diane y Rita / Camilla (interpretada por Laura Elena Harring y Naomi Watts) es la personificación de un discurso fracturado, donde no podemos tomar nada como real, o bien debemos tomarlo todo. Las alterancias entre la vigilia y el sueño producen un efecto de desorientación en el que el espectador se vuelve incapaz de discernir qué parte corresponde a cada régimen. Buñuel explica el recurso a un mecanismo muy similar en *Belle de jour* (1967): «Según va avanzando el film va aumentando la frecuencia de estas interpolaciones y al final, en la última secuencia, el espectador no puede saber si lo que está pasando pertenece al mundo objetivo o al subjetivo de la protagonista, a la realidad o a sus pesadillas». <sup>36</sup>

## La polisemia de los objetos

Aunque el pasaje entre mundos objetivos y subjetivos puede provocar la pérdida de las coordenadas narrativas, sabemos cómo empieza la transición de un espacio a otro: «en Lynch, siempre hay un objeto en el que uno se hunde como un pasadizo que conduce a otro mundo: el agujero en la capucha de *El hombre elefante*, la oreja en *Terciopelo Azul*, el cubo en *Mulholland Drive*, el agujero del cigarrillo en la seda en *Inland Empire*». <sup>37</sup> A la lista podríamos añadir el radiador de *Cabeza Borradora*, el telón de *Twin Peaks*, el cuadro que cuelga en la habitación de Laura Palmer en *Fuego Camina Conmigo* (1992) o los enchufes de *Twin Peaks: El regreso* (2017). Los objetos aparecen en su obra como portales a través de los cuales se activa el acceso a una dimensión distinta, pero también como centros gravitacionales sobre los que orbita el sentido. La importancia que confiere a las cosas hace pensar en el *objet trouvé* de los surrealistas, que Lynch integra dentro de sus narraciones como un elemento fundamental. Su experiencia como ebanista, documentada, por ejemplo, en un cortometraje como *Lamp* (2003) que detalla todo su proceso creativo de ideación y fabricación de una lámpara, incide en esa importancia de las cosas. Lynch encuentra el objeto —sea en el mundo material o en su imaginación— y a partir de él despliega su universo. Después, lo que consigue hacer a través del cine es filmarlo con la atención, el detalle o durante el tiempo necesario como para permitir

36 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, op. cit., p. 270.

37 DUFOUR, É., *David Lynch: Matière, temps et image*, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 2008, p. 39.

que dicho objeto adquiriera presencia o, incluso, personalidad. Como el tronco de la dama del leño (Catherine Coulson) en *Twin Peaks*, los objetos en la obra de Lynch tienen vida. Hablan. La posibilidad que ofrece el cine de imbuir de vida a los objetos es debida, según Buñuel, a que «la mirada taumatúrgica del objetivo humaniza los seres y las cosas». <sup>38</sup> En un texto del cineasta aragonés, titulado «Del plano fotogénico» y publicado el 1 de abril de 1927 en *La Gaceta Literaria*, cuando Buñuel todavía trabajaba como ayudante de dirección de Jean Epstein, el de Calanda reproducía las siguientes palabras del cineasta francés: «A l'écran il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes» (En la pantalla no hay naturalezas muertas. Los objetos tienen actitudes), y añadía: «Un gran plano de Greta Garbo no es más interesante que el de un objeto cualquiera, siempre que éste signifique o defina algo en el drama». <sup>39</sup> En una película como *Viridiana*, el universo de los objetos tiene especial importancia: véase, por ejemplo, el uso que tiene la comba a lo largo de la película —juguete infantil, arma homicida, atadura improvisada...—. Si bien los objetos de Buñuel no funcionan propiamente como los portales lynchiano, sí es cierto que en su valor polisémico ofrecen múltiples significados. La función del objeto siempre aparece renovada, pervertida o trastocada, a la manera de los surrealistas. Las cosas siempre tienen un significado diferente al que se les presupone. El gran descubrimiento de los objetos sagrados en *Viridiana*, por seguir con el ejemplo, reside en la manera en que «Buñuel opera con la religión una suerte de *collage*, al colocar sus signos en contextos inesperados que los hacen percibirse de modo inquietante y los convierten en verdaderos *objets trouvés*». <sup>40</sup> El caso paradigmático es el del crucifijo que se convierte en navaja, un objeto común y corriente, pero en el que «es la fotografía la que subraya la malicia y el carácter surrealista de un objeto fabricado inconscientemente y en producción masiva». <sup>41</sup> Las cosas se resisten a contener un único significado y, con frecuencia, adquieren usos insospechados.

## Eludiendo el significado

Con el sentido lynchiano / buñueliano sucede lo mismo que con los objetos que aparecen en sus películas: es siempre esquivo o está desplazado. Según Odell y Le Blanc, la conexión entre el cine de Lynch y la primera etapa surrealista de Buñuel

38 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, op. cit., p. 321.

39 BUÑUEL, L., «Del plano fotogénico», en ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, op. cit., pp. 318-322. Publicado originalmente el 1 de abril de 1927 en *La Gaceta Literaria*, n. 7.

40 SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *Luis Buñuel. Estudio...*, op. cit., p. 53.

41 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, op. cit., p. 346.

(*Un perro andaluz*, 1929, y *La edad de oro*, 1930) se encuentra en que «los acontecimientos no deben ser interpretados literalmente sino simbólicamente».<sup>42</sup> Esta lectura, que libera a la imagen cinematográfica de la rigidez literaria, propone una aproximación en la que el texto puede correr el riesgo de ilustrar un contenido simbólico en lugar de expresarlo. Esta es la idea que lleva a Mitry a salvar un sólo plano de *Un perro andaluz* en tanto que imagen poética eminentemente visual: el del ojo cortado por la navaja, pues «el principal defecto del *Chien andalou* reside en que las imágenes son *literarias* antes que *cinematográficas*».<sup>43</sup> Tal vez asumiendo que ninguna imagen puede tener un único significado, Luis Buñuel terminó por declarar sobre *Un perro andaluz* que «nada en la película simboliza ninguna cosa».<sup>44</sup> Sus palabras resuenan en las del maestro de ceremonias del Club Silencio de *Mulholland Drive* (2001): «No hay banda... y sin embargo, la escuchamos». En las películas de Lynch y de Buñuel la realidad es algo que siempre está a la fuga, por eso la cajita azul que esconde Betty / Diane (Naomi Watts) en *Mulholland Drive* está vacía. La *imagen-sueño* descrita por Deleuze a partir de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*<sup>45</sup> habla de un montaje en el que el significado se actualiza constantemente, sin posibilidad de obtener una resolución concreta: las metamorfosis visuales operan a través de fundidos encadenados y la consecución de planos se vuelve imprevisible. Y aun así, ninguno de los dos directores se atrevería a decir que sus películas pertenecen al sueño, porque eso implicaría renunciar voluntariamente a la autoría y el control de su propia obra. Sobre *Un perro andaluz* explicaba Buñuel: «Aunque me valí de elementos oníricos, el film no es la descripción de un sueño».<sup>46</sup> «Mis películas no nacen de los sueños» decía Lynch.<sup>47</sup> La realidad ya está cargada de elementos surrealistas, y el registro de Lynch y Buñuel propone perforar las imágenes y asomarse a su interior, preservando en todo momento el misterio de lo real, puesto que:

Lo «real» es siempre inexplicable. La «realidad» (lo que llamamos así) no es que lo sea, sino que ha sido previamente construida ya como una explicación. Cada fragmento posee su lógica y su función porque ocupa un lugar asignado para que lo caótico cotidiano funcione como un todo armónico. Nada más falso que el realismo, en su sentido tradicional. Buñuel partió de este principio desde sus

42 ODELL, C. y LE BLANC, M., *David Lynch*, Harpenden, Kamera Books, 2007, p. 172.

43 MITRY, J., *Historia del cine...*, op. cit., p. 164.

44 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, op. cit., p. 87.

45 DELEUZE, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2005.

46 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, op. cit., p. 74.

47 DE PEDRO, G., ««Nunca he visto...», op. cit.

inicios y sistemáticamente lo negó como dispositivo en todos y cada uno de sus films, incluso en el más «documental» de todos, el citado *Las Hurdes*. La lógica del pesimista es la convencionalidad; la del terrorista trágico que fue Buñuel, es el absurdo. La gran lección del cineasta de Calanda fue obligarnos a asumir esta verdad. Sus películas son el espléndido testimonio de un *tour de force*: un realismo que no refleje redundantemente la realidad, sino que inscriba simbólicamente lo real.<sup>48</sup>

## Dos cineastas al margen de la industria

Ni Buñuel ni Lynch tuvieron una buena integración dentro del rígido sistema de producción de Hollywood: la aventura del primero apenas se redujo a un par de incursiones descritas por él mismo en su autobiografía, *Mi último suspiro* (*Mon dernier soupir*, 1982),<sup>49</sup> mientras que la experiencia del segundo encontró un punto de inflexión con el fiasco económico de su adaptación de *Dune* (1984), «una de esas películas que reafirman el empecinado conflicto entre cine de autor y cine de productor».<sup>50</sup> Esta tensión experimentada por Lynch es la misma que había descrito Buñuel cuando, en su primer viaje a Hollywood, observa que «todos los realizadores son directa y continuamente controlados por los supervisores, que se ocupan de hacer respetar la moralidad, el gusto del público, las ideas políticas, los buenos sentimientos y todo tipo de rutina y convencionalismo humano. Son magníficamente organizados contra toda idea nueva si sale del dominio de la pura técnica».<sup>51</sup> Sin embargo, ambos llamaron la atención de la maquinaria hollywoodiense con dos películas experimentales de producción independiente y vocación autoral: Buñuel con *La edad de oro* (1930) y Lynch con *Cabeza Borradora* (1977). La libertad beligerantemente creativa de ambos directores choca con los intereses de la industria, y ambos acaban por encontrar los mecanismos para continuar haciendo sus películas al margen de la «fábrica de los sueños». Lynch funda su propia productora, Asymmetrical Productions, en 1992, y recurre al sistema de coproducciones con países europeos, como Francia o Polonia, para rodar proyectos como el de *Inland Empire*. Buñuel, por su parte, incluso durante su etapa mexicana llena de encargos o sometido más adelante a las prohibiciones de la censura, encuentra siempre la fórmula para eludir las restricciones y dejar su huella en cada una de las películas

48 TALENS, J., *El ojo tachado...*, op. cit., p. 14.

49 BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Random House, 1982.

50 CASAS, Q., *David Lynch*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 180.

51 GIBSON, I., *Luis Buñuel. La...*, op. cit., p. 450.

que dirige. La superficie puede resultar apacible, pero bajo ella sigue latiendo el magma del surrealismo. Lynch estrena su primera película en 1977, *Eraserhead*, al mismo tiempo que Buñuel presenta su última, *Ese oscuro objeto del deseo*. Sus carreras no llegan a cruzarse, pero esta coincidencia podría hacernos pensar en un relevo inconsciente. En el año 1953, Buñuel dio una conferencia para la Universidad Nacional Autónoma de México que se publicaría cinco años más tarde, en diciembre de 1958, en el número 4 de la revista de la misma universidad, y se convertiría en una de las citas de referencia para entender su relación con el dispositivo cinematográfico. En su conexión con el surrealismo, también identificamos en ellas la obra de Lynch:

El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño.<sup>52</sup>

52 SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel. Obra literaria*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982, p. 185.