



SIX MEN GETTING SICK THE ALPHABET THE GRANDMOTHER

Estaba mirando esta pintura y escuché el viento.

Y noté que la pintura se movía un poco.

Y eso fue lo que lo originó todo.

*Quería ver una pintura moverse,
y que tuviera sonido.²*

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS

Missoula es una ciudad norteamericana en el estado de Montana, donde vive Madeleine "Maddy" Ferguson, la prima de Laura Palmer, que llega a Twin Peaks para asistir a su funeral y para ayudar a sus padres, Leland y

2 **Eraserhead Stories** (documental de David Lynch, 2001).

Sarah Palmer, a hacer el duelo por el asesinato de su hija. Twin Peaks, como Missoula, también es una ciudad pequeña, pero no existe en el mundo real. Es el escenario donde viven los personajes de la célebre serie que consagró a David Lynch como el más grande innovador de la narrativa y estética de las series de televisión de las últimas décadas. Por otro lado, Missoula no es únicamente la ciudad real donde vive la ficticia Maddy, sino que también es donde nació el mismo Lynch un 20 de enero de 1946, entonces apenas un pueblo de la América profunda.

Como su padre era investigador y científico del Departamento de Agricultura del gobierno, el trabajo obligaba a la familia a mudarse constantemente. Entonces, de Missoula (donde vivieron durante apenas dos meses) la familia se fue a Sandpoint (Idaho), donde se quedaron dos años; después, a Spokane (Washington), Durham (Carolina del norte), Boise (Idaho), y al final, cuando Lynch tenía catorce años, se radicaron en Alexandria (Virginia). Fueron muchos años de una infancia feliz con padres felices que jamás levantaban la voz, mucho menos peleaban, no fumaban y tampoco tomaban alcohol. Una familia tan perfecta como perfectos son sus recuerdos sobre el entorno donde creció: "Era un mundo de ensueño: el cielo azul, los aviones que pasaban sobrevolando, las vallas, la hierba verde, los cerezos... pero en los cerezos había una especie de resina negro-amari-llenta que supuraba"³. Son imágenes como estas las que inspiraron el comienzo de **Terciopelo azul**, tan hermoso como artificial, con escarabajos que se comen entre ellos en vez de resina que supura. Y también son estas imágenes las que construyen la atmósfera de la idealizada Twin Peaks, la ciudad que no existe, con sus bosques mágicos pero tenebrosos.

De todos modos, aun dentro de esa infancia idílica, ya existió un primer choque con otra realidad. Los abuelos de Lynch vivían en Brooklyn (New York) y los recuerdos de sus primeras visitas son el contraste perfecto con tanta pureza hogareña: "Viajar en subterráneo era como adentrarme en el infierno. Era el miedo total a lo desconocido: el aire de los trenes que se acercaban, los sonidos, el olor y las diferentes luces y ambiente de todo

3 *Premiere* (Edición EE.UU). Septiembre, 1990.



aquello constituían una experiencia traumática. Cada vez que iba a New York sentía el sabor del terror⁴. El ambiente, el clima, la atmósfera – un elemento clave para el tono y densidad de sus películas – ya entonces era algo que Lynch percibía con una profunda sensibilidad típica de quien todo lo absorbe.

Unos pocos años antes de comenzar la escuela secundaria, descubrió que pocas cosas le gustaban tanto como la pintura y el dibujo. Y aunque no recibió mucho estímulo por parte de su familia, encontró un gran referente en Bushnell Keeler, entonces un pintor promisorio y apasionado que era el padre de un compañero de escuela. No mucho tiempo después conoció a Jack Fisk, otro pintor incipiente y su mejor amigo de la secundaria. Muchos años más tarde, Fisk sería el diseñador de producción de **Una historia sencilla** (*The Straight Story*, 1999) y **El camino de los sueños** (*Mulholland Dr.* 2001), y también estaría en otros de sus proyectos. Al terminar la escuela secundaria, Lynch se despidió de su familia y siguió con sus estudios en el Corcoran School of Arts, en Washington D.C. Después sería el turno del Boston Museum School. Pero la modalidad académica de enseñanza del arte no lo satisfizo en lo más mínimo. Decidió abandonar los estudios y, junto con Jack Fisk, se fue a recorrer distintas ciudades de Europa durante tres años con el objetivo de conocer al pintor expresionista Oskar Kokoschka. ¿Acaso podía haber mejor aprendizaje que ese?

Evidentemente, sí. “Recuerdo darme cuenta de que me hallaba a 7000 millas del Mac Donald’s más cercano... No pude con Europa, me pasaba el día pensando: ¿este es el lugar donde voy a estar pintando? No había nada que me inspirase para el tipo de cosas que quería hacer⁵”. En cuestión de dos semanas, la dupla retornó a los EE.UU. Lynch no quiso anotarse en la universidad y su familia decidió dejar de mantenerlo económicamente. David y Jack pasaron un tiempo sin saber muy bien qué hacer hasta que en 1965 los dos se mudaron a Filadelfia para inscribirse en la Pennsylvania Academy of Fine Arts. Esta vez, la casa de estudios resultó ser exactamente lo que Lynch estaba buscando: un lugar para formarse y descubrirse.

4 *Premiere* (Edición EE.UU.). Septiembre, 1990.

5 *Enquirer*. Septiembre, 1986.

Fue también el momento en el que conoció y se familiarizó con los que serían sus pintores favoritos. Antes que nadie, Francis Bacon, toda su obra, por la perfecta fusión entre tema y estilo. En segundo lugar, Edward Hopper y las figuras principales del *action painting*: Jackson Pollock, Jack Tworikov y Franz Kline. Lynch descubrió las *action paintings* de otros y, a su vez, creó sus propios *film paintings*, porque después de mucho pintar sintió que quería que sus pinturas se moviesen y tuvieran sonido. En Filadelfia también conoció a Peggy Reavey, su primera esposa y la protagonista de ***The Alphabet*** (1968), el segundo de sus cortometrajes que sería un importante aval para filmar ***The Grandmother*** (1970), una obra embrionaria que tiene los primeros contenidos y rasgos de estilo típicos de su obra posterior. Pero antes de ***The Alphabet***, está ***Six Men Getting Sick*** (1966), un cortometraje tan extraño como no-cinematográfico que se originó a partir del deseo de Lynch de ver una pintura moverse y con sonido.

A fin de año, la escuela tenía un concurso de pintura y escultura experimental. Lynch hizo un corto de animación para proyectar en *loop* en una pantalla-escultura, con relieves con forma de cabeza (esculpidas a partir de la cabeza del mismo Lynch) y brazos, todo en tres dimensiones. Las cabezas y los brazos del film se proyectaban justo sobre las cabezas y brazos esculpidos (de ahí la impresión de movimiento y la mutación de las formas). Tal como se lo conoce ahora, ***Six Men Getting Sick*** dura solamente un minuto y sin embargo la sensación que transmite es que no se termina nunca: una y otra vez las cabezas se deforman, hay órganos que destilan fluidos, y como único sonido, una sirena punzante que taladra los oídos como un grito desesperado. El inusual cortometraje gustó mucho y la escuela lo premió con U\$ 200. Lo mejor de todo fue que H. Barton Wasserman, un millonario que estaba en la muestra, le ofreció U\$ 1000 a Lynch para que le hiciera un *film painting* exclusivo. El resultado, después de algunos problemas ocasionados por defectos de la cámara Bolex comprada para el nuevo film painting, terminó siendo una obra bastante más rica: ***The Alphabet***.

Si bien no hay una historia, hay una representación de una situación particular en una atmósfera bien definida. "***The Alphabet*** estaba basado en una



pesadilla de la sobrinita de Peggy en la que recitaba en sueños el alfabeto de un modo muy atormentador. O, mejor dicho, estaba basado en lo que yo me imaginé⁶. Para Lynch, aprender, en vez de ser un proceso alegre, muchas veces se convierte en algo amenazador cuando es obligado. Por eso, **The Alphabet**, que dura cuatro minutos, fue pensado como una breve pesadilla sobre el miedo asociado al proceso educativo. La situación representada, concretamente, es la de una niña (Peggy, toda maquillada de blanco) tirada en una cama grande y blanca, con un fondo negro, de noche y al acecho de letras vivientes que se le vienen encima, más allá de que un comienzo falsamente plácido, como el de **Terciopelo azul**, asegure que recitar el alfabeto es pura diversión.

Desde lo formal, hay una *mélange* más heterogénea entre imágenes de animación e imágenes reales, película color y blanco y negro, nuevas formas y texturas, un clima de luz expresionista, distintos planos y encuadres, nuevos ruidos y efectos de sonido – el más sobresaliente es una especie de vocecita aguda como de un animalito espantado, posiblemente un anticipo del sonido insoportable que va a emitir el bebé-monstruo de **Eraserhead** (1977). De hecho, la banda sonora incluye una versión muy desentonada de la canción del alfabeto (cantada por Peggy) y también el llanto y los balbuceos de Jennifer, la hija recién nacida de Lynch, todo grabado en una grabadora defectuosa que sin querer alteró, para bien, la concepción original del sonido. Sobre el final de la pesadilla, el cuerpo de la niña reacciona con violencia ante tanta agresión alfabética y vomita sangre sobre la cama blanca. Antes, en este clima de terror, ya hubo ojos sangrantes y una advertencia: “Por favor, recuerda que te relacionas con la forma humana”. Como pasó con **Six Men Getting Sick**, **The Alphabet** fue bien recibido. Entusiasmado, al poco tiempo Lynch ya tiene su primer guión para su próximo proyecto, **The Grandmother**. “Era muy denso y breve. No tenía la forma de un guión normal. Debe haber tenido unas ocho páginas. Y solamente tenía oraciones, una serie de oraciones, como si fueran planos o escenas⁷. Su amigo Bushnell Keeler le comenta acerca del recién inaugurado Ame-

6 **Eraserhead Stories** (documental de David Lynch, 2001).

7 **Eraserhead Stories** (documental de David Lynch, 2001).

rican Film Institute de Los Ángeles y lo incita a que pida una beca. Lynch envía *The Alphabet* y el guión, y para su sorpresa gana, efectivamente, una beca para cineastas independientes que consistía en U\$ 7000 para financiar ***The Grandmother*** (1970), un cortometraje de 34 minutos que también mezcla blanco y negro y color, animación (en dibujos y por pixilation) e imágenes reales, cámara lenta, fundidos, diversos escenarios, cuatro actores y un diseño de sonido bastante más elaborado. Con este proyecto Lynch conoce al talentosísimo Alan Splet, quien luego sería su ingeniero de sonido en todas sus películas hasta ***Terciopelo azul***.

Y esta vez sí hay una historia. Un niño muy solo y sometido a la constante agresión y maltrato de sus padres (seres espeluznantes) trata de huir de tanto sufrimiento creando una abuela imaginaria a partir de semillas que él mismo fertiliza en una pila de tierra en la cama de su lúgubre habitación. Al poco tiempo, nace la abuela y la soledad comienza a desvanecerse. El niño y la abuela juegan, se miran con alegría, se sientan uno al lado del otro, tienen contacto físico (cosa que no existe con los padres) y algo que se le parece a la felicidad los envuelve. Pero de golpe todo eso desaparece. La abuela tiembla, se ahoga, su cuerpo se convulsiona y se retuerce. El niño se desespera, trata de ayudarla, pide socorro a los padres, que no hacen otra cosa que burlarse con crueldad y así lo abandonan otra vez. La abuela se desmaterializa. En un cementerio, su fantasma (quizás) se encuentra con el niño. Un grito sordo de la abuela y otro del niño nos aseguran que ya está muerta. El niño, de vuelta en su habitación, trata de volver a soñarla (¿para revivirla?, ¿para crear otra abuela?), pero no pasa nada. Otra vez, la oscuridad.

Si bien ***The Grandmother*** es cine narrativo, también es una obra abstracta. Es una historia acerca de un pequeño mundo horroroso narrada desde la subjetividad asustada del niño protagonista. Hay planos, escenas y dibujos que se suceden de un modo inconexo con una lógica propia del surrealismo, a la vez que la atmósfera pesadillesca y desoladora remite al expresionismo, dos vanguardias claramente visibles en gran parte de su obra. Hay horrores, un clima pesadillesco, personajes acosados por la angustia y la locura. En lo que respecta al surrealismo, Lynch es bien preciso: “Los su-



realistas descubrieron que el cine era el medio perfecto para ellos porque permite que hable el inconciente. Si el surrealismo es el inconciente que habla, se podría decir que yo soy un poco surrealista”⁸.

Por otro lado, la abuela es un refugio, un lugar seguro para el niño, como lo es la Dama del Radiador para Henry en **Eraserhead**; Mrs. Kendal en el caso de John Merrick, quien la ve como una madre deseante y deseada en **El hombre elefante** (*The Elephant Man*, 1980); **Dorothy y Sandy** (¿dos caras de una misma mujer?) para Jeffrey en **Terciopelo azul** (*Blue Velvet*, 1986); el imaginario mundo de Oz para Sailor y Lula en **Corazón salvaje** (*Wild at Heart*, 1990); la personalidad alternativa que crea Pete en **Carretera perdida** (*Lost Highway*, 1997); y la Betty intrépida y seductora que inventa Diane en **El camino de los sueños** (*Mulholland Dr.* 2001) En todos los casos, los personajes sufren crisis profundas, y de ahí la fuga (mental, al menos) hacia los terrenos de la fantasía, el autoengaño y la locura.

Los primeros planos de los padres, al comenzar el cortometraje, intimidan e impresionan por ser tan ominosos, hasta mortuorios – como algunos primeros planos de los zombis de **La noche de los muertos vivos** (*Night of the Living Dead*, George Romero, 1968) El padre-perro ataca a su hijo como si fuera una presa mientras que la madre convulsiona en el césped – mientras que los ladridos, chillidos y sonidos guturales suman aún más violencia. En una escena de mucha crueldad, el padre bestial le da un castigo feroz a su hijo porque hace pis en la cama, casi como las escenas de torturas y humillaciones que sufre Henry Spencer en **Eraserhead**, las de John Merrick en **El hombre elefante**, las de Jeffrey Beaumont y Dorothy Vallens en **Terciopelo azul**, y las de Laura Palmer en **Twin Peaks, fuego camina conmigo** (1992). Este nivel de violencia, que llega al extremo en **Corazón salvaje**, es una constante en las películas de Lynch, que se confronta con otras zonas, luminosas y esperanzadoras, el amor de la abuela y el niño, el de Jeffrey y Sandy y el de Dorothy hacia su hijo, Sailor y Lula, James y Donna, el amor casto de Audrey hacia Cooper, y el amor de Alvin hacia su hermano. Hay martirio y también hay amor. Es que el gusto por el contraste es otra cons-

8 **Lynch** (Jon Nguyen, 2007).

tante, por eso hay en ***The Grandmother*** una madre que primero se acerca al hijo para acariciarlo, pero inmediatamente después lo ataca. Hay una abuela y un niño que disfrutan de momentos felices, pero pronto llega la muerte.

Hay otro primer plano (Lynch tiene una obra llena de rostros más que elocuentes capturados en el momento preciso) que es particularmente expresivo: el del beso en la boca de la abuela y el niño. Es puro y sensual, pero no incestuoso. Es la cristalización del momento de mayor afecto de todo el cortometraje, sin nada de cinismo. En otras películas, hay otros besos privilegiados en primeros planos: Henry con la dama del radiador, Merrick con Mrs. Kendall, Jeffrey con Dorothy, Sailor con Lula, Betty/Diane con Rita/Camilla, James y Donna, Niki/Susan con Devon/Billy, y Rene/Alice con Fred/Pete. Sólo que estos últimos sí son sexuales y carnales, y algunos hasta son clichés o ironía pura. Otras características aun tempranas incluyen la obsesión con lo orgánico y los fluidos, la fascinación con las texturas, el escenario del teatrillo como metáfora de la representación, la familia abominable, la procreación como proceso siniestro, y la enfermedad física o mental como estado de ánimo.

Luces focalizadas y rasantes, sombras duras, angulaciones varias, diversos tamaños de planos, distorsiones creadas por los lentes gran angulares, sonidos y ruidos segmentados y omnipresentes, negros casi sin detalle, blanco y negro muy contrastado y algunas pinceladas furiosas de color son elementos con los que ***The Grandmother*** construye un clima fantasmagórico. A diferencia de ***Six Men Getting Sick*** y ***The Alphabet***, ***The Grandmother*** ya es un cortometraje ampliamente cinematográfico y tiene una historia, por más rudimentaria que sea. Y tiene la capacidad de perturbar y seducir a la vez, como ***Terciopelo azul*** y ***El hombre elefante***. Ninguno de estos logros pasó desapercibido. Lynch recorrió varios festivales, como los de San Francisco, Bellevue y Atlanta y recibió unos cuantos premios. Y en 1970, el Advanced Film Studies, que dependía del American Film Institute, y donde Alan Splet era el jefe del departamento de sonido, le da una beca de U\$ 5000 para iniciar el rodaje de su próxima película, ***Eraserhead***, cuyo guión había sido escrito como parte del proceso para conseguir la



beca. También fue su película tesis para graduarse. De ahora en más, David Lynch ya es un cineasta realmente promisorio, y no un pintor curioso intentado averiguar qué es el cine.



TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS