

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

La mujer en el radiador en Cabeza borradora (Eraserhead, 1972-1976) de David Lynch: disección utópica del ojo

Autor/es:

Villaplana, Virginia

Citar como:

Villaplana, V. (1998). La mujer en el radiador en Cabeza borradora (Eraserhead, 1972-1976) de David Lynch: disección utópica del ojo. Banda aparte. (11):29-31.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43165>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



L A MUJER EN EL RADIADOR EN CABEZA BORRADORA (*ERASERHEAD*, 1972-1976) DE DAVID LYNCH: DISECCIÓN UTÓPICA DEL OJO

VIRGINIA VILLAPLANA

Del llanto interminable de un ser inacabado en **Cabeza Borradora** (*Eraserhead*, 1976) de carne y placenta, aliento, sin sexo-todo-boca únicamente para digerir, del nacimiento de las obsesiones incomunicadas, del sujeto como ente esquizoide en los paisajes destruidos de una sociedad postindustrial que educa en la imposición de un orden moral constreñido para la actuación, desde ese orden subliminal que es el llanto continuo presente en la banda de efectos sonoros, se inicia el no-relato de otra realidad, germen de las obsesiones que Henry, un empleado de la fábrica de Lapell's alimenta.

Del encuentro con el paisaje industrial en blanco y negro, y la soledad gris del personaje en las secuencias de iniciación

al planeta frente a las construcciones gigantescas de la productividad y la secuencia de la comida en el "núcleo familiar", surgen unas palabras mínimas en los desplazamientos de todo el filme. Palabras envueltas por el ruido industrial en fuera de campo y que, en su intersección en el intercambio entre personajes, funcionan como elemento distorsionado de la comunicación interpersonal. En esta secuencia, el "núcleo familiar" queda dividido mediante el campo-contracampo que provoca la posición que ocupa Bill en la mesa del comedor, espacio del patriarca y la salita de estar donde se sitúan la madre-devoradora de Mary, Henry y la propia Mary (convulsa en gritos histéricos). Desde esta posición Bill, ocupa el lugar del discurso, descri-



Foto: David Lynch



Foto: David Lynch

biendo el entorno exterior como parte del estado esquizoide de un sujeto fragmentado agente de esa transformación: "...30 años. He visto cambiar esta zona de pradera al infierno que es ahora. Puse todas las tuberías de la zona. La gente cree que las tuberías crecen solas, pero le juro que no. Mire mis rodillas".

Un paisaje transformado por la intervención del hombre en la naturaleza, una arquitectura industrial de la desolación que como *feedback* (retroalimentación) se implanta en la existencia del sujeto, definiéndolo como agente productivo alienado en un doble estado de percepción: la mirada con la que el/la espectador/a junto al personaje de Henry vislumbra el estado de las cosas, y la mirada hacia donde nos adentra el estado alterado de consciencia, las obsesiones sexualizadas en los personajes femeninos y el miedo, perceptibles en la vida cotidiana desde la psique de Henry Spencer. Ambos estados de percepción conviven, alternándose en el interior de las secuencias que se suceden e internando la mirada —mediante la enunciación de "microrrelatos" abiertos en su construcción sin clausura—, en los imaginarios de la cosmogonía del sujeto postcontemporáneo.

Algunas de las fotografías en blanco y negro que David Lynch ha realizado, paralelamente a su obra cinematográfica y pictórica, participan en gran medida, en la construcción de imaginarios sociales de la agresión psíquica en relación a las imágenes. La construcción del deseo, del aislamiento del sujeto

desde el interior se contagia de la arquitectura externa, en **Cabeza borradora**, nos sitúa en el interior de la oscuridad de la habitación de Henry, en otro extremo en la pintura **Aquí estoy yo como casa** (*Here I Am-Me as a House*, 1990). Óleo y técnica mixta sobre lienzo. 106x122 cm.) La materia pictórica que define el cuerpo gigantesco envuelto en una atmósfera gris, simula, en la mutación del yo deformado, la ocupación del espacio, externo como parte de la arquitectura social.

De la materia de los sueños, el deseo y las obsesiones, el cine, la fotografía y la pintura, los restos de las incursiones que la vanguardia surrealista generó, acuden algunos apuntes que, de forma directa, incidieron en la relación sujeto-sociedad-orden moral. Articulaciones perteneciente a una poética de agresión subliminal que repelen la estabilidad estática, donde se burla toda empatía, y se apela a la acción ante la luz que despiden la pantalla en la proyección de las imágenes. El corte del ojo en **Un perro andaluz** (*Un chien andalou*, 1929) y las palabras de Man Ray en un escrito del 26 de marzo de 1926 describen esta intención: "La fotografía, como su hermano el cine, se une a la pintura en tanto es contemplada por un espíritu consciente de las necesidades morales del mundo moderno." Al aludir a un automatismo psicótico, a la disgregación del sujeto narrativo, a los códigos y sistemas de la novela decimonónica, toda tradición y su puesta en crisis desde la posición re-constructora no nos guía a una definición concreta de la vanguardia surrealista —parte de

1. *Vanguardia y fotografía (seis textos críticos)*, Revista de Occidente nº 127, Madrid, 1991, p.168.

una fuerza armada que en una situación de ataque va delante—surrealista, sino que únicamente transcribe la intención de situarnos en una discontinuidad iniciada con **Futurismo** (Primer manifiesto 1909. F.T. Marinetti) y **Dada** (1915-1922. Marcel Duchamp "ready-made", junto a otros personajes que formarán parte del surrealismo: Man Ray, Eluard, Tzara, Péret...). El "Transformer le monde" de Marx y el "Charge la vie" en palabras de Rimbaud fueron adoptados en la práctica "revolución y vanguardia" desde dos publicaciones: **La Revolution Surréaliste** (donde Buñuel publica en el nº 12 el guión original de **Un chien andalou**) y **Surrealisme au service de la Revolution**. La reducción a una definición concreta (en palabras de Bretón en el primer Manifiesto de 1924: "El surrealismo es un modo de reunir lo consciente y lo inconsciente, el mundo de la razón y los sueños, en una especie de Realidad Absoluta, una Superrealidad), parece distar de las prácticas abiertas y las vías de creación de estructuras de acción que, a partir de este momento situarían la imagen cinematográfica en un espacio sin retorno. De hecho es hacia este punto de inflexión al que apuntan las palabras de Noël Burch cuando plantea **Un chien andalou** como "El primer filme de la historia del cine que comportó un intento de hacer desempeñar a la agresión un papel de componente estructural"². Pero volvamos al llanto, a la queja del ser inacabado en la secuencia en la que la mujer del apartamento vecino al de Henry, en plano medio corto surge de la oscuridad, y le pide pasar la noche allí en la habitación cerrada. En plano fondo el llanto sigue presente, Henry lo tapa con una mano, las cabezas besándose, la cama invadida por los cuerpos, la mujer percibe el llanto del ser incompleto en los ojos el miedo, y el fluido lechoso en el centro de la cama que acabará engulléndolos. El llanto como elemento estructural en la banda de sonido parece descomponer los actos insaciables, de un modo simultáneo al efecto de agresión manipulado del corte del ojo en **Un chien andalou** mediante el montaje: (a) Aparece en primer plano el rostro de una mujer; en segundo término, parte de un cuerpo cuyas manos se interponen sobre un rostro abriéndole el ojo izquierdo, y trazando, con el filo de la navaja, un movimiento de izquierda a derecha (b) La luna es cruzada por una nube (c) En plano detalle, el filo de la navaja secciona el ojo izquierdo. La iluminación uniforme de cada plano, la existencia de una nocturnidad iluminada donde se distinguen las formas afectadas que la emulsión fotosensible afirma originan el líquido pesado que disuelve el ojo. El ojo de ella, las obsesiones sexualizadas en personajes femeninos, ¿la mirada de la mujer en la vanguardia (la mujer mirada)?³. Corte directo, hacia **La concha y el clérigo** (*Le Coquille et le Clergyman*, 1927) de Germaine Dulac que trata de las obsesiones y fantasías masculinas alucinatorias sobre la imagen de la mujer, filme que ha sido condenado al ostracismo por la Historia del cine, que, a su vez, en su cronohistoriografía ha caracterizado como "díp-tico surrealista" a **Un perro andaluz** y **La edad de Oro** (*L'âge d'or*, 1930) con la pretensión de historiar la existencia de un cine surrealista, añadiendo otros títulos como **Du Château du Dé** (Man Ray, 1929). Ejes cronológicos, esquemas que acotan una actitud, una intención de incitar y excitar el ojo, y no mover las emociones hacia lo "sentimental" sino realizar algo diferente al melodrama, aunque paradójicamente esta actitud se articule

desde los estereotipos que el melodrama clásico ha desarrollado. La re-construcción de las obsesiones se articularán, pues, en torno a los mecanismos de verosimilitud que serán continuamente interrogados. De nuevo, por debajo de la superficie lechosa, de la oscuridad en plano medio corto, la mujer de la habitación vecina en plano-contraplano, se encuentra con la mujer del radiador que interpreta frente a cámara la canción que en secuencias anteriores únicamente era una melodía repetitiva:

*En el cielo todo es maravilloso
En el cielo todo es maravilloso
En el cielo todo es maravilloso.
Tú conseguiste tus cosas buenas y yo las mías.
En el cielo todo es maravilloso
En el cielo todo es maravilloso
En el cielo todo es maravilloso.
Tú conseguiste tus cosas buenas y también las mías.
En el cielo todo es maravilloso
Tú conseguiste tus cosas buenas y también las mías.
En el cielo todo es maravilloso
En el cielo todo es maravilloso
En el cielo todo es maravilloso.*

Escenografía de la representación, del estado de las metáforas que habla de la cabeza de Henry Spencer y la mirada de las mujeres construida desde sus obsesiones, como mecanismo y parte de una cadena de producción de insignificantes gomas de borrar para lápices, y el control de significantes, dentro de una maquinaria lógica de producción y consumo de la que las imágenes también participan.



"Aquí estoy -yo como casa (Here I Am - Me as a House, David Lynch, 1990)

2. Noël Burch, **Práxis del cine**, Fundamentos, Madrid, 1970, p.131.

3. Sobre el placer de mirar y cine (escopofilia) en la narrativa de Hollywood ver Laura Mulvey, **Visual Pleasure and Narrative Cinema**, en **Screen**, vol. 16 nº 3, 1975, y en **Visual and Other Pleasures**, MacMillan, 1989. En castellano existe una traducción realizada por Santos Zunzunegui de **Placer Visual y cine narrativo** (Laura Mulvey) para Eutopías, Valencia, Episteme, vol. 1, 1988