

# Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Eraserhead (Cabeza borradora, 1976), de David Lynch.

Autor/es:

Nogueira, Xosé

Citar como:

Nogueira, X. (1995). Eraserhead (Cabeza borradora, 1976), de David Lynch.  
Vértigo. Revista de cine. (11):66-73.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43030>

Copyright: Todos los derechos reservados.

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:



# ERASERHEAD

[CABEZA BORRADORA, 1976]

## David Lynch

Un viaje alucinante al fondo de la mente

Xosé Nogueira

*"No entiendo por qué el público espera que el arte tenga sentido cuando la vida no lo tiene"*

David Lynch

### LAS REFERENCIAS

David Lynch. Para cualquier frequentador de salas cinematográficas la sola mención de este nombre implica de forma inequívoca la existencia de una de las propuestas más radicalmente alternativas dentro del panorama del cine contemporáneo. Si ese espectador, además de asiduo a las salas oscuras, es alguien interesado en el cine por

motivos que van más allá del mero entretenimiento para los días de ocio, entonces también sabe que en el origen fue ERASERHEAD. Ciertamente, toda la carga de originalidad, de disidencia, de peculiaridad que Lynch ha ido viendo reconocida por todos los sectores (afines a su poética o no) de la crónica cinematográfica a medida que ampliaba sus propuestas, ya se anunciaba en este su —nunca mejor dicho— primer borrador filmico:

David Lynch



la configuración de un mundo oscuro, convulso y sórdido; el abandono de todo convencionalismo narrativo y la irrupción de lo onírico/pesadillesco/surreal; su morbosa atracción por lo enfermizo, lo orgánico, lo deforme; el tratamiento de las texturas que puede ofrecer la materia y, en fin, todo el talento que se desprendía de la puesta en escena, pusieron sobre aviso a los más atentos —mediada la década de los setenta— de que una nueva estrella había nacido en el semillero del cine independiente norteamericano.

Bien, pero ¿qué era exactamente ERASERHEAD, qué perseguía? ¿Constituía un experimento más de vanguardia filmica o no pasaba de ser un mero ejercicio de provocación, dónde ubicarlo, en qué terreno o tendencia incluirlo? Lo cierto es que, entre quienes lo han visionado, a nadie se le escapa la dificultad de encontrar para este film un contexto, un hueco confortable donde fijarlo y situarlo dentro del discurso histórico del medio; hasta el punto de haberse convertido con el paso de los años en un objeto incómodo para los teóricos: una *cult movie* curiosa sí, pero condenada a la esterilidad precisamente a causa de su peculiar naturaleza. En definitiva, una primariza y simpática (por lo inusual) excentricidad juvenil del director, cuyo talento pronto maduraría en sus siguientes películas, éstas sí —aunque personales— ya integradas en un sistema de producción normalizado y, por lo tanto, más accesibles de cara a su ubicación en las páginas de la historia del cine.

Acerca de cómo intentar resituar en la actualidad —pasados casi veinte años— CABEZA BORRADORA en el terreno del cine moderno, más allá de esa condición de *rara avis* a apreciar pero desvinculada por completo de cualquier contexto definido, intentarán tratar en parte las notas que siguen.

Resulta evidente que ERASERHEAD es una película extraña, difícil y singular. Casi podríamos decir que *vocacionalmente* singular. Enfrentada de partida al concepto de *feature* tradicional dentro del cine norteamericano, propone al espectador una experiencia filmica en estado puro, radical, en la que se impone una poética visceral y desazonante destinada a impactar en su sensibilidad, a sumirlo en un vórtice de sensaciones, en detrimento de la diafanidad del mensaje. En este sentido, constituye claramente un reflejo de la personalidad e intereses de su realizador y guardará, además, una absoluta coherencia con sus actividades precedentes y posteriores. Hablemos de las primeras.

Si antes hemos dicho que en el origen fue ERASERHEAD, conviene ahora señalar que este primer largometraje de David Lynch hunde sus raíces en un principio por la pintura, el futuro cineasta ingresa en la Philadelphia Academy of Fine Arts, donde comienza a plasmar su interés por dotar de movimiento y tridimensionalidad a sus pinturas apro-

vechando el concurso de pintura y escultura de carácter experimental que la Academia organizaba al final de cada curso: “Un año yo construí una máquina de flipper (pinball machine) que tenía una bola en perpetuo movimiento. Al chocar la bola con los disparadores, se ponía en marcha una especie de traca que hacía encenderse una luz... y una mujer dibujada en el tablero comenzaba a gritar. Luego, todo el ciclo volvía a comenzar. Al año siguiente hice una pantalla tridimensional, básicamente plana pero con una serie de figuras esculpidas en relieve. Luego hice un film de un minuto de largo que debía proyectarse continuamente, circularmente, sobre la pantalla y cuyo contenido eran varias figuras con el estómago hinchado y la cabeza en llamas. Se mareaban, vomitaban... y luego todo el ciclo volvía a comenzar. Se oía también continuamente una sirena de policía [...] ese film de un minuto fue mi primera película [...] un millonario vio mi escultura en una exposición y me pidió que le construyese otra para su casa, me compré una cámara y empecé a trabajar; a los dos meses tenía un film de dos minutos, de animación. Cuando lo quise proyectar, descubrí que mi cámara no había funcionado bien y no tenía nada. Así que hice otro corto completamente distinto, THE ALPHABET, que me valió una beca del American Film Institute. Allí hice otro, THE GRANDMOTHER, que me condujo al Centro de Estudios Fílmicos Avanzados (Center for Advanced Film Studies), donde ya empecé a trabajar en ERASERHEAD.”<sup>1</sup>

Si bien ese primer film de tan sólo un minuto es en la actualidad irrecuperable, sí se conservan los dos cortometrajes posteriores de los que se habla. Aunque no hemos tenido acceso a ellos, un estudio sobre el cineasta elaborado por Antonio José Navarro nos informó de sus argumentos: “THE ALPHABET, gira en torno a una niña que despierta de madrugada, y para vencer sus temores nocturnos, recita, o para ser más exactos, canturrea, el abecedario [...] El film es un apelo-tonado aluviçón, sin ningún ritmo aparente, de imágenes grotescas, horribles, patéticas, inquietantes o ridículas, que van desde unos caligramas a lo Apollinaire hechos con las letras del alfabeto, hasta unos rostros deformes compungidos de horror que vomitan sangre, servidas por un montaje palmariamente tosco, y una banda sonora estruendosa.”<sup>2</sup> Por su parte, THE GRANDMOTHER (1970,

## ARGUMENTO

Henry Spencer es un gris empleado de una imprenta que ahora se encuentra de vacaciones. De carácter reservado y pusilánime, acepta la invitación de Mary para cenar en casa de ésta y de paso presentarse a sus padres. En el transcurso de la desconcertante reunión es conminado a casarse con la chica ya que, sin él saberlo, está embarazada. Del parto nacerá un extraño y deforme bebé. Los tres se trasladan a la escueta pieza que Henry ocupa en una pensión. Sintiendo acorralado por un matrimonio y una paternidad no deseados, asfixiantes y atroces, se evadirá de la realidad con frecuencia a través de sus ensueños. Unos sueños cada vez más vívidos que pronto derivarán en pesadillas, hasta el punto de ver su cabeza utilizada como material para fabricar esas gomas de borrar que se insertan en un extremo de los lápices....

(1) Declaraciones a Antonio Weinritcher en *Dirigido* por nº 123, págs. 32-33

(2) David Lynch. “La irresistible atracción del abismo”, *Dirigido* nº 186, Pág. 46.

35 minutos) constituirá una "apretada y completa antesala del angustioso universo físico y emocional de ERASERHEAD [...] la película se centra en la retorcida relación de dominio, odio, y desprecio, de un niño y sus padres. Por este motivo, el infante durante la noche mojará la cama, un elemento perturbador más a añadir a la malsana violencia que ejercen sobre él sus progenitores. Huyendo de la desesperación que le ahoga, plantará encima de una solitaria cama un puñado de semillas, de las cuales crecerá un rugoso y proteiforme vegetal, surgiendo de sus entrañas, escabrosamente viscosas, una anciana. Amparado sentimentalmente en esta afable y matriarcal figura, se rebelará contra sus siniestros ascendientes."

Constatamos así hacia dónde apuntaban sus obsesiones desde el comienzo, las cuales guardarán una estrecha relación, además, con las temáticas y atmósferas de los artistas por los que ha declarado en diversas ocasiones su admiración, desde Francis Bacon hasta Edward Hopper, pasando por los creadores del movimiento *Der Blaue Reiter* (*El Jinete Azul*, fundado por Wassili Kandinsky en 1911) o el surrealismo de un Max Ernst.

Todo esto se pondrá de manifiesto en ERASERHEAD, donde no sólo las figuras deformadas, los terrores nocturnos, lo viscoso, las relaciones marcadas por el miedo o los resecos vegetales estarán presentes, también los reflejos poéticos de lo surreal, las atmósferas post-expresionistas y ciertos ecos del romanticismo más negro configuran —en conjunción con una estética muy concreta extrapolada del cine de vanguardia— los referentes iconográficos fundamentales del film.

De entre todos ellos, habría que llamar la atención sobre la figura de Francis Bacon, un pintor cuya sombra se alargará sobre el metraje de CABEZA BORRADORA desde el nivel más claramente estético (en lo que concierne al proceso de creciente extrañamiento y progresiva disgregación que sufre Henry Spencer, sumido en un ambiente oprimente, asfixiante) hasta el más puramente conceptual. Fue Giulio Carlo Argan quien señaló el hecho de que la convulsa práctica pictórica de Bacon tiene su móvil moral en "una ira sorda contra la persistente hipocresía victoriana, que mide la dignidad humana en términos de respetabilidad social; su concepción negativa del mundo como sociedad (la naturaleza ya no es un problema, puesto que es un bien perdido) es tan radical como la de Beckett. Hace teatro (un tea-

tro de la crueldad, como el de Artaud) no sólo por una sombría tendencia barroca sino para desenmascarar sobre el escenario —bajo la cruda luz de los reflectores— a la decadente humanidad de nuestra época y sobre todo a la pintura, arte cortesano, que tiende a esconder la fealdad de la vida [...] Primero sitúa en el cuadro a la figura y después asiste como espectador, y no sin sadismo, a su corrupción."<sup>3</sup> Probablemente, quien haya visionado ERASERHEAD suscribirá en buena medida las reflexiones de Argan sobre Bacon si las aplicamos al trabajo de Lynch en el film:

•La idea que de la moral puritana y costumbres burguesas (que han hecho de una determinada concepción de la familia uno de los basamentos fundamentales de su ideología) tiene el cineasta no deja lugar a dudas si recordamos la

lacerante parodia de la típica cena de presentación del novio (?), secuencia que constituye en sí misma un absoluto reverso siniestro de lo que se suele entender por *middle class* norteamericana: recordemos a esa abuela en estado casi vegetativo, a un padre que va totalmente por libre, a la madre agresiva y sorprendentemente lasciva que sufre de súbitos ataques nerviosos al igual que su hija Mary; también esas aves servidas como cena que supuran y se resisten a ser comidas, o el reloj de pared con un desvencijado gallo en lugar del habitual cuco...<sup>4</sup>

•Por otra parte, el recurso al decadente escenario teatral que, en las fugas de Henry, alberga el radiador; la evocación de la naturaleza como un bien ya perdido (aquí mediante un seco arbusto situado encima de la mesilla y diversas acumulaciones de carácter vegetal esparcidas por la habitación como inútil intento de restaurar una naturaleza ausente, sólo restituible a través de lo putrefacto) y la evidente concepción negativa del mundo como sociedad (plasmada en la enajenación de la mayoría de personajes y en su absoluta incapacidad para relacionarse), no hacen más que abundar en los paralelismos Bacon-Lynch.<sup>5</sup>

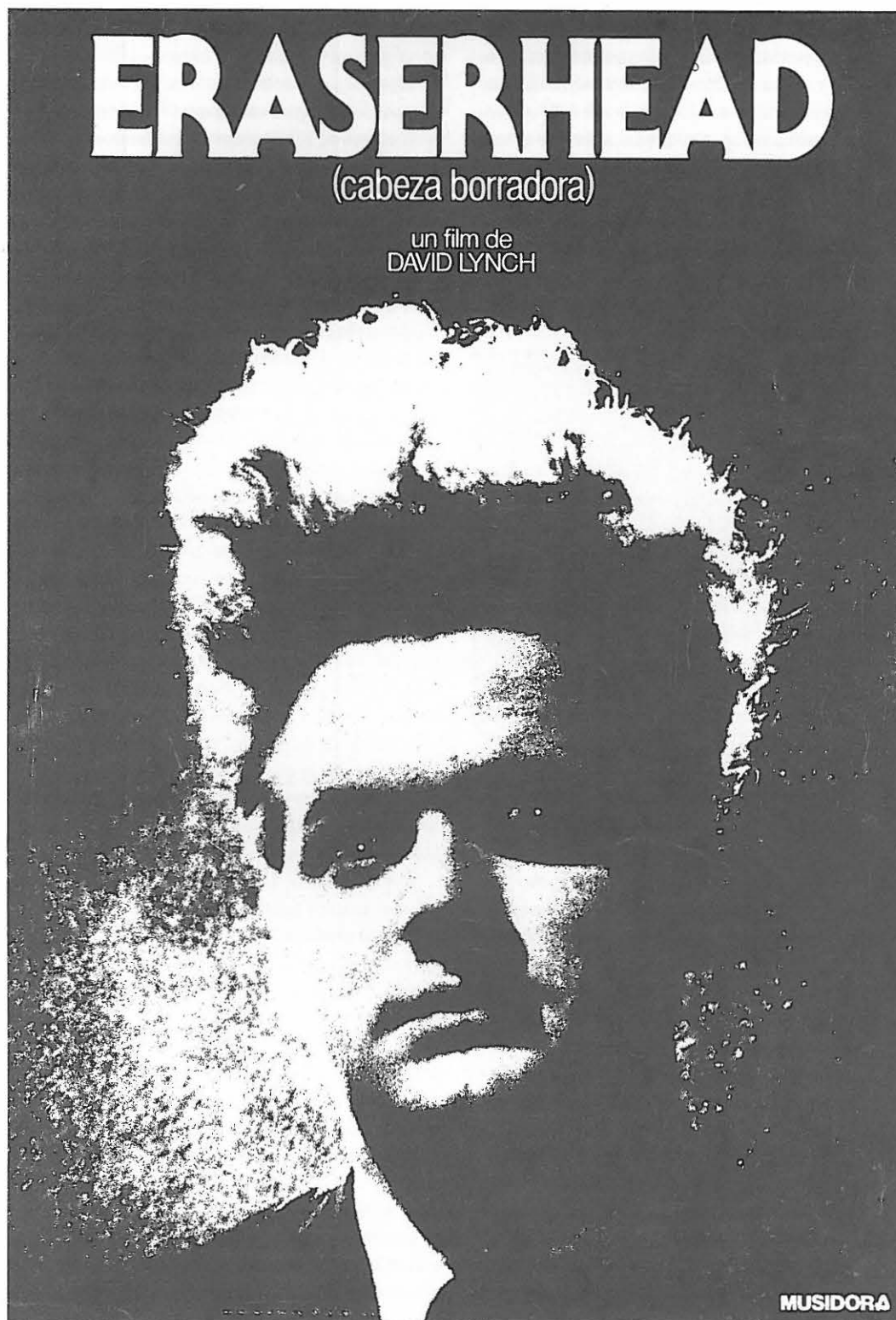
•Por último, si Bacon pretendía desenmascarar a la pintura, no menos clara es esa misma voluntad por parte de Lynch frente a determinados modelos cinematográficos caracterizados, entre otras cosas, por elaborar un discurso que persigue a toda costa la narratividad y la transparencia apoyándose en unos férreos códigos retóricos (y no nos referimos tanto al modelo clásico de antaño como a ese anodino 'neoclasicismo' que campa a sus anchas por las ruinas de aquel Hollywood).

•Por último, si Bacon pretendía desenmascarar a la pintura, no menos clara es esa misma voluntad por parte de Lynch frente a determinados modelos cinematográficos caracterizados, entre otras cosas, por elaborar un discurso que persigue a toda costa la narratividad y la transparencia apoyándose en unos férreos códigos retóricos (y no nos referimos tanto al modelo clásico de antaño como a ese anodino 'neoclasicismo' que campa a sus anchas por las ruinas de aquel Hollywood).

(3) ARGAN, GIULIO CARLO; *El arte moderno*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1977, pág. 660.

(4) Por lo demás, añadir que Lynch reincidirá en el tema desde diversas ópticas en sus siguientes obras: repararemos en la sombría descripción de la mencionada hipocresía victoriana planeando sobre todo el metraje de *THE ELEPHANT MAN* (1980) o en las irónicas secuencias de apertura y cierre de *BLUE VELVET* (1986).

(5) Algunas declaraciones del propio Francis Bacon extraídas del programa de TVE *Glasnost* (3/5/92) pueden ayudar a completar lo expuesto: "Cuando empiezo a pintar, tengo cierta idea de lo que querré hacer. Pero pintando esa idea cambia y las imágenes van apareciendo. Me vienen sin saber qué son. Si me gustan las conservo y si no las rechazo. (...) Creo que las imágenes vienen del subconsciente. No sé si llegan así pero llegan (...) Cada generación está forzada a rehacer lo que llamamos realidad... queremos deformarla para dar fuerza a esa realidad. Ilustrar no cuenta para nada." Reflexiones que, como vemos, conectan muy bien con las opciones escogidas por Lynch para desarrollar ERASERHEAD; importancia secundaria del argumento, apuesta por lo onírico y surreal, reinvención de la realidad.



De manera que ERASERHEAD no surge de la nada, no constituye solamente un ejercicio experimental concebido para percutir en la retina del espectador cuanto más mejor —aunque también—, sino que obedece a una serie de pulsiones e intereses de su realizador referidos a diversos campos artísticos (algunos ya apuntados) que venían teniendo su reflejo desde sus primeros ensayos con la imagen, y que tendrán una traslación puntual a sus siguientes trabajos, en los que, al tiempo que abandona la marginalidad depura y enriquece progresivamente su peculiar escritura fílmica, consolidando un estilo que —como veremos— ejercerá su influencia en una determinada corriente del cine norteamericano.

Reparemos ahora, aunque sea brevemente, en algunos aspectos de esa caligrafía en este primer largometraje.

#### LA PELICULA

CABEZA BORRADORA constituye, antes que nada, una experiencia audiovisual dura y difícil de soportar. A.J. Navarro reflejó esto con exactitud al escribir que *"aquel que haya visto ERASERHEAD describe, siempre de manera vaga e imprecisa, las sensaciones, a menudo de inseguridad, malestar o miedo, que el film le ha provocado"*<sup>6</sup>. Otra descripción elocuente nos la proporciona

(6) De nuevo en David Lynch. *La irresistible atracción del abismo*, pág. 37.

João Bénard da Costa: "Una obra en los límites de lo soportable y de lo sustentable, de una crueldad y de un sadismo que tendrá rarísimos equivalentes en el cine. El crítico Jack Kroll tiene razón cuando dice que ver ERASERHEAD es como si estuviésemos noventa minutos viendo el gran plano del ojo rasgado del CHIEN ANDALOU de Buñuel"<sup>7</sup>. Todo esto resulta bastante exacto, pero no piense por ello el lector que no haya tenido acceso al film que estamos hablando de una suerte de producto gore con ínfulas más o menos

deremos al otro lado del espejo atravesando una luz cegadora —fundido a blanco—<sup>10</sup>.

Después de esos cinco minutos de apertura vanguardista, sigue un bloque de una media hora en el que el film parece encaminarse por senderos diegéticos más convencionales (dentro de su peculiaridad estética) mientras nos da a conocer el paisaje y los seres que lo pueblan, así como ciertos datos sobre su psicología. Pero no será así. Un nuevo fundido —esta vez a negro— marcará el inicio de un progresivo abandono de lo lineal, de lo narrativo, hacia la fusión con lo alucinatorio. A partir de aquí el texto se hace progresivamente más ambiguo, discurriendo entre el efecto poético y la fantasía más delirante hasta cerrarse circularmente con un final que retoma abiertamente las formas del prólogo. No podía ser de otra manera. Ya señalamos la opción de Lynch aquí por un cine de concepción radical frente al modelo dominante, con unos planteamientos que no dejan de recordarnos al Tarkovski de, sobre todo, STALKER (1979); no sólo por su despojamiento de lo narrativo, también por esa atención concedida a objetos aparentemente abandonados, ruinosos, mediante largos y sostenidos planos que no parecen responder, en principio, a ninguna lógica del relato; o por esa intención de penetrar en el interior del enigma a través de cavidades uterinas que conducirán directamente a un foco de luz... por su voluntad, en definitiva, de transgresión<sup>11</sup>.

Por extensión, ERASERHEAD podría conectar con esa amplia corriente cinematográfica normalmente titulada "vanguardista" que, desde finales de los años cincuenta, fue edificando una serie de modelos alternativos al cine hollywoodiense (corriente en la que, dicho sea de paso, se podría inscribir también al citado Tarkovski), desde la cual Lynch enlazaría de forma natural con la escuela experimental neoyorquina.

Otro enlace vendría suministrado por esa vertiente de la obra lynchiana orientada hacia lo orgánico y la degeneración física, que entroncaría, como muy bien ha visto Molina Foix<sup>12</sup> con el *underground* americano más excesivo vía John Waters (referencia que parece más acertada y menos reduccionista que la subgenérica del *gore*). Señalemos también el dato de que el deterioro de los objetos, la basura, la contaminación, la desolación física y emocional de los cinturones industriales, serían temas —todos ellos presentes en ERASERHEAD— característicos de un cine que poco tiempo después se empezará a denominar "posmoderno".

Hemos rebasado, pues, los referentes pictóricos del inicio (o los literarios que se pudieran añadir: los nombres de Bataille, Beckett y Kafka suelen ser los más invocados) para hablar ya de vinculaciones fílmicas<sup>13</sup>. Pero volvamos al texto.

Concluido el prólogo, aparece de perfil el rostro de Henry Spencer. Un rostro (prestado por el actor Jack Nance) de rasgos blandos y algo dislo-



Fotogramade ERASERHEAD (1976)

vanguardistas. Los mecanismos de enganche con el espectador CABEZA BORRADORA no tienen su eje en una estética de la mutilación y del histerismo (por no hablar de la ortografía cinematográfica) sino en la fascinación frente a lo siniestro, en la imposibilidad para —a pesar de todo— dejar de ver<sup>8</sup>. Esto guarda una estrecha relación con la densidad que Lynch consigue dar a todos y cada uno de los significantes fílmicos que conforman su (primera) película.

ERASERHEAD se abre con un prólogo que muchos han querido ver como un ejercicio de recreación surrealista pero que probablemente tiene unos referentes mucho más próximos: "el rigor anárquico y la desfachatez creadora de los experimentalistas neoyorquinos, [...] películas semiabstarctas, empeñadas en temas de percepción visual"<sup>9</sup> En el mismo, Lynch apunta ya algunas de las claves que en lo sucesivo serán habituales en su manera de encarar las historias. Llama la atención de partida la delectación de la cámara frente a las diversas texturas que puede ofrecer la materia, hasta el punto de querer penetrar en ella: en un determinado momento, la cámara llega hasta lo que parece una plancha de metal (abandonada en un paraje que se diría de otro mundo) que tiene un agujero en uno de sus lados por el que la cámara —mediante un travelling de aproximación— penetrará, de la misma manera que después lo hará en la oreja cortada de BLUE VELVET (acompañada de un similar tratamiento sonoro); al final de la secuencia, también acce-

(7) Véase *O futuro é já hoje?*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, pág. 291.

(8) Si bien no se pueden obviar algunas reverberaciones *gory* puntuales en un cine, como el de Lynch, interesado por lo monstruoso, lo perverso y lo somático (combinados con ciertas dosis de humor muy negro): retengamos esa impresionante creación del bebé-monstruo y su posterior enfermedad, pero también esas escenas que se dirían concebidas para alguna oscura variante en clave perversa del Grand Guignol, con la cantante de rostro deformado por una tremenda erupción alrededor de la cual van cayendo unos monstruosos fetos que luego pisotea; o los ya citados pollos supurantes que componen el menú de la cena "familiar"... No obstante, sucede que aquí lo repugnante, las heridas, las supuraciones, las deformidades son puntos de partida para ir mucho más allá hasta alcanzar la metáfora. Algo que, por otra parte, se hará extensible a otros heterodoxos de la imagen como el cineasta David Cronenberg o la fotógrafa Cindy Sherman (y qué decir del trabajo de Joel-Peter Witkin).

(9) MOLINA FOIX, VICENTE; *El cine estilográfico*. Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 230.

(10) El fundido —tanto a blanco como a negro— será el signo de puntuación más evidente a la hora de marcar las distintas fases por las que derivará la película. La planificación, por lo demás, será básicamente frontal, con contados y muy seleccionados movimientos de cámara.

(11) Sobre estas características del cine de Tarkovski que traemos a colación aquí reflexiona con detalle MARTÍN ARIAS, LUIS en "Andrei Tarkovski. La búsqueda de la verdad". *Escritos* n° 60, Valladolid, 1992.

(12) Op. cit., pág. 230.

cados —dislocación que acentúa el peinado— mirando hacia atrás —hacia nosotros—, con ansia y temor contenidos, como si alguien (o algo) lo siguiese. Se dirige hacia su casa caminando por un suburbio industrial, un paisaje suburbano absolutamente desolado y opresivo en el que los detritos industriales sustituyeron hace ya mucho tiempo a la vegetación. Un blanco y negro fuertemente contrastado acentúa la sensación de insalubridad del opresivo ambiente mientras que la banda sonora nos transmite un continuo rumor industrial de fondo (sonido de maquinaria, herramientas, bocinas, etc.).

Personaje, fotografía, decorados y banda sonora; elementos principales en los que se basará Lynch para sacar a la luz sus pesadillas y a los que dotará de marcas muy concretas:

•**El personaje.** La caracterización de Jack Nance como Henry Spencer sería prácticamente literal. El bolsillo superior de su oscura chaqueta está ostentadamente señalado por un protector muy blanco que aloja una serie de bolígrafos entre los cuales sobresalen claramente un par de lápices *borradores*, de los que el propio aspecto físico de Henry (con ese peinado prominentemente coronándolo) y su peculiar forma de andar (rígida y bamboleante, como uno de esos objetos animados por la factoría Disney) parecen una prolongación/réplica.

•**Los decorados.** Juegan un papel fundamental en el enunciado del film a la hora de arropar, de enmarcar su discurso turbulento, mórbido y circular. De manera que unos exteriores ominosos y desolados (nunca vemos a nadie, como si los habitantes de esa zona permaneciesen siempre ocultos dentro de sus casas, presos del mismo temor, de la misma aprensión que parece dominar a Henry) se complementarán con un diseño de interiores sobre el que merece la pena detenerse un momento. El protagonista vive en una pensión situada en un deprimente edificio de ladrillo sumergido entre ciclópeas edificaciones de carácter fabril, cuyo bajo está significativamente decorado por una serie de vanos ciegos (tapiados) que enmarcan el oscuro portal. Un lentísimo y desvencijado ascensor que parece tomar decisiones propias (cierra sus puertas y se pone en marcha con un *tempo* absolutamente ilógico) se elevará hasta un pasillo tan angosto que nada tiene que envidiar a la arquitectura alemana de entreguerras, lo mismo que la habitación habitada por Henry, lo más opuesto que cabe imaginar a la idea que normalmente manejamos de lo acogedor, al concepto mismo de “hogar”: luz mortecina y artificial, mobiliario mínimo, con una única venta-

na que da a una pared de ladrillo. Un habitáculo sórdido y claustrofóbico, salpicado aquí y allí de extrañas amontonamientos de carácter vegetal.

Se nos ubica, pues, en un mundo angustioso y seminocurno, un punto irreal, **iluminado** a la manera expresionista por Frederick Elmes y Herbert Cardwell<sup>14</sup>; con una luz violenta y convulsa, sin apenas matices, que busca potenciar al máximo todos los elementos plásticos. E invocar aquí el expresionismo no pretende ser una simple maniobra retórica. Dejando aparte el manido choque entre luz y tinieblas, detalles como la especial *naturaleza* del ascensor, el papel que jugará el radiador de la habitación o los muebles que se abren solos (por no hablar de las metamorfosis que sufren todo tipo de elementos animales, vegetales y minerales en los distintos pasajes alucinatorios de Henry), constituyen elementos sustancialmente próximos a esa idea expresionista de que todos los elementos y objetos adquirirán vida de un modo antropomórfico. Idea bajo la cual subyace la intención de perseguir la expresión oculta detrás de las cosas,

**Cabría, por supuesto, la rebelión. Sin embargo, el miedo y la debilidad conducirán al inhibido Henry Spencer hacia el terreno de la resignación, de donde sólo conseguirá evadirse liberando su mente, única forma de transgresión con la que poder desplegar el deseo.**

de los objetos, yendo más allá de la “falsa realidad”, buscando trascender la mezquindad de la vida diaria. En palabras de Jean Mitry, “un *subjetivismo paroxítico*, [...] obteniendo de la *deformación del mundo y de las cosas la expresión de un psiquismo alucinado*”<sup>15</sup> y en el que “*los decorados alcanzaron una perfecta transformación de objetos materiales en ornamentos emocionales*”<sup>16</sup>. Recordemos en este sentido que Freud, en su recapitulación de los motivos siniestros presentes en el romanticismo (muchos de ellos retomados por los expresionistas), recogía —citando a E. Jentsch— aquel que hace referencia a la duda de que un objeto sin vida está en alguna forma animado y a la inversa<sup>17</sup>. En consecuencia, no resulta difícil ni arriesgado pensar que muchas de las claves expresionistas han sido recogidas en esta propuesta a caballo entre la realidad y la pesadilla que es ERASERHEAD. Si aquellas obras respondían a los fantasmas reavivados por los horrores de la primera Gran Guerra, la de Lynch refleja los provocados por la profunda alienación del individuo en la deshumanizada sociedad postindustrial, representado en ese Henry Spencer en continuo estado de enajenamiento, incapaz de responder a cualquier estímulo o de rebelarse ante cualquier situación, encerrado en una cárcel emocional y física que lo mantiene prisionero de todas sus represiones y frustraciones, que sólo podría sacar a la luz por medio de la fantasía y la ensoñación.

(13) Los paralelismos, sorprendentemente numerosos, entre las primeras obras (sobre todo) de David Lynch y el cine que Tod Browning desarrolla en la década de los treinta, merecerían un extenso artículo por sí mismos y en este sólo podemos dejarlos apuntados. Resulta evidente que su común interés por el mundo de las emociones y las sensaciones, por perseguir ciertas texturas, por vertebrar propuestas de índole poética alejadas de estereotipos al uso, por la enfermedad, por la verdadera naturaleza de lo monstruoso, así como la singularidad y ambigüedad de sus construcciones plásticas, ponen en estrecha conexión los nombres de estos dos cineastas.

(14) Aunque no podamos desarrollar el tema aquí, se hace necesaria una mención a la importancia del trabajo aportado por Frederick Elmes —solo o en compañía de otros, con las únicas excepciones de THE ELEPHANT MAN (1980) y TWIN PEAKS: FIRE WALK WITH ME (1992)— a esa preeminencia que Lynch siempre concederá al tratamiento de las modulaciones cromáticas y las tonalidades lumínicas.

(15) *Historia del cine experimental*, València, Fernando Torres Editor, 1974.

(16) KRACAUER, SIEGFRED: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Madrid, 1985.

(17) FREUD, SIGMUN: *Lo siniestro*, en HOFFMAN, E.T.A. Y FREUD, S: *El hombre de la arena. Precedido de Lo Siniestro*. Palma de Mallorca, Hesperus, 1991, pp. 22-23. Véase también TRIAS, EUGENIO: *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, ASriel, 1988, pág. 34.

**ERASERHEAD  
[CABEZA BORRADORA]**

**Director**  
David Lynch  
**Producción**  
David Lynch Productions para The American Film Institute/Center for Advanced Film Studies, 1976.  
**Productor**  
David Lynch  
**Guión**  
David Lynch  
**Fotografía**  
Fred Elmes y Herbert Cardwell  
**Música**  
Fats Waller y Peter Ivers  
**Diseño de producción**  
David Lynch  
**Montaje**  
David Lynch  
**Jefe de producción**  
Doreen G. Small  
**Sonido**  
Alan R. Splet  
**Efectos especiales**  
David Lynch  
**Duración**  
85 minutos  
**Intérpretes**  
Jack Nance (Henry Spencer), Charlotte Stewart (Mary X), Allen Joseph (Bill X), Jeanne Bates (Sra. X), Judith Anna Roberts (La chica preciosa), Laurel Near (La dama dentro del radiador), Jean Lange (La abuela), V. Phillips-Wilson (La patrona), Jack Fish (El hombre en el planeta), Thomas Coulson (El chico), John Monez (Bum), Darwin Joston (Paul), Neil Moran (El jefe), Hal Landon Jr. (El operador de la máquina), Jennifer Lynch (La niña), Brad Keeler (El niño), Peggy Lynch y Dottie Keeler (Las mujeres del callejón), Gill Dennis (El hombre del cigarro), Raymond Walsh (Sr. Roundheils).

Pasivos e impotentes, enfermos —cada uno a su manera—, Henry y Mary son incapaces de comunicarse, no pueden dormir, tampoco follar, ni siquiera soportan acariciarse: “*las imágenes de ERASERHEAD, pródigas en una obvia iconografía sexual —los pichones que ejecutan movimientos pélvicos similares a los del acto sexual, cintas que parecen espermatozoides, asteroides con forma de óvulo, los rasgos fetales del bebé—, inducen a pensar que la clave del film reside en una ajustada representación del horror que despierta el sexo sometido a la única y ex-*

*lia.*”<sup>19</sup> Un orden preestablecido y rígido tiende a dominarlo todo dibujando una realidad asfixiante en la que sus habitantes —individuos mediocres, dominados por sentimientos de culpabilidad— no se diferencian mucho en su inanidad de los objetos fabricados en serie, como los lápices borradores. De ahí que sean seres anónimos, insignificantes, tan insignificantes que la mayoría carece de un nombre que los signifique<sup>20</sup>. Con gran coherencia, esa realidad es retratada mediante un trabajo de encuadre basado en la composición geométrica: todo tipo de marcos (puertas, ventanas, dinteles, esquinas, los mismos edificios).reencuadran —o dividen— continuamente a los personajes<sup>21</sup>.

Cabría, por supuesto, la rebelión. Sin embargo, el miedo y la debilidad conducirán al inhibido Henry Spencer hacia el terreno de la resignación, de donde sólo conseguirá evadirse liberando su mente, única forma de transgresión con la que poder desplegar el deseo. Sólo habrá un personaje libre de las ataduras de la familia y la represión: esa vecina (*beautiful girl across the hall*, rezan los créditos) sobre la que Henry proyectará sus fantasías, y que no por casualidad es capaz de vislumbrar el monstruo que aquel lleva dentro —el mismo monstruo que ya exhalara en el prólogo—<sup>22</sup>.

Y abarcándolo todo, obsesivamente omnipresente, una banda sonora inolvidable y terrible, un continuo y oprimente rumor de maquinaria industrial, goteos, gemidos lastimeros, sirenas, zumbidos, chasquidos, viento y lluvia, elemento fundamental a la hora de sumir al espectador en esa profunda desazón que le provoca el film.

En conjunto, la película se erige como una fábula macabra, una metáfora sobre las neurosis del pusilánime morador de las grandes urbes contemporáneas —con sus sentimientos de culpabilidad, su resignación, sus miedos, su reclusión frente a la agresividad del exterior, sus obsesiones, sus cutres evasiones, sus pesadillas— y la consiguiente eclosión del extrañamiento, de lo siniestro.

#### NOTAS FINALES

Situándonos de nuevo en un contexto general, no podemos pasar por alto el hecho de que CABEZA BORRADORA aparece en un momento —mediados de los años setenta— especialmente confuso y fructífero para el ámbito cinematográfico, cuando —prácticamente agotado el manierismo precedente— se supera de forma definitiva el discurso clásico, insuficiente ya para articular las ideas y preocupaciones de una sociedad abocada a profundas transformaciones desde la década anterior. Este nuevo panorama se acentúa especialmente en determinados géneros cinematográficos que, dadas las temáticas abordadas y el lenguaje que se demanda para hacerlo, siempre se han mostrado como ámbitos expresivos singu-



Fotogramade HERASERHEAD (1976)

*clusiva función de procrear [...] El sexo, uno de los placeres más concretos de la vida, desprovisto de cualquier espíritu hedonista, de todo aspecto verdaderamente vital, se convierte, según la película, en algo aberrante, castrador.”*<sup>18</sup> Consecuencia y —a la vez— plasmación de ese horror será la figura del bebé—monstruo, sumido en un continuo y lastimero llanto, víctima de una espantosa enfermedad en la que Lynch vuelca (con sucesivos y detallados planos) su interés por la degeneración de lo orgánico.

Así pues, no tanto la aberrante sociedad industrializada como —y más importante— la mentalidad rigurosamente puritana (en su acepción típicamente anglosajona) que en ella anida pueden conducir al sujeto a un estado de permanente bloqueo y anular su voluntad. Un puritanismo del que Familia y Religión constituyen los pilares y el Sexo el principal tabú. Hemos ido viendo cómo la película sugiere las consecuencias de todo esto. De manera que a la sátira de la institución familiar y a la consiguiente puesta en escena de la penosa “relación” conyugal entre Henry y Mary —marcada por las estrecheces económicas, la incompreensión, la represión sexual e incluso un odio latente— se unen gradualmente desasosegantes alusiones al tabú sexual y al papel que en todo ello está jugando la religión: “*la familia formada por Henry, Mary y el bebé monstruo, y las peculiares circunstancias que rodean la paternidad de Henry: parecen un reverso poco edificante y perverso de la Sagrada Fami-*

(18) NAVARRO, A.J.: *David Lynch. La irresistible atracción del abismo*, pág. 37.

(19) *Ibidem*, pág. 37. Podríamos mencionar también, en este orden de cosas, el pequeño mueble-sagrario que cobija una extraña larva.

(20) Cosa que se explicita en los créditos: *Mary X; Bill X; Sra. X; la chica; el chico; la abuela; la dama*; etc. Se hace patente la voluntad de abstracción.

(21) Significativamente, el retrato fotográfico de Mary que posee Henry está rasgado a la altura del cuello. Después, en su primera aparición, estará reencuadrada por una ventana cuyo marco también le “corta” el cuello.

(22) Un modelo de mujer que, por cierto, hoy sabemos responde a una cierta visión de la feminidad por parte de Lynch y que más tarde reencontraremos —más desarrollada— en la Dorothy Vallens de *BLUE VELVET* (1986) o la Perdita Durango de *WILD AT HEART* (1990), por ejemplo.



larmente receptivos a la hora de acusar las nuevas necesidades. Así sucede con el cine fantástico y de terror<sup>23</sup> que, desde finales de los años sesenta, venía abandonando las formas más o menos clásicas en favor de una progresiva incorporación de estilemas vanguardistas con miras al abordaje de nuevas temáticas e inquietudes<sup>24</sup>.

Retomando el propósito inicial de este artículo, y a tenor de lo expuesto, podemos entonces constatar que —dentro de su evidente singularidad— CABEZA BORRADORA está conectando muy directamente con la realidad del período y con algunos de sus grandes temas, en especial con aquel que alude a la descomposición de la familia (hasta entonces núcleo vertebrador de un determinado modelo social) en medio de una sociedad también en desmantelamiento y asediada. El hogar entendido de forma tradicional se pierde ya para siempre — pensemos en las casas abandonadas y sitiadas como me-

**CABEZA BORRADORA está conectando muy directamente con la realidad del período y con algunos de sus grandes temas, en especial con aquel que alude a la descomposición de la familia (hasta entonces núcleo vertebrador de un determinado modelo social) en medio de una sociedad también en desmantelamiento y asediada.**

táfora constante en el cine moderno—, lo cual se fue reflejando también en otros ámbitos como el literario o el arquitectónico. De hecho, arquitectos como Rob Quigley —con sus modestos apartamentos y hoteles para personas solas— han asumido las nuevas circunstancias y necesidades surgidas del declive material y la crisis ideológica de las últimas décadas: *“La casa de la clase media, que representó la quintaesencia del american way of life y dio lugar en los años cincuenta a tantas experiencias innovadoras, se ha desvanecido casi enteramente del panorama, con el debilitamiento de la familia tradicional, cuya estructura y valores expresaba [...] Fracturada la ciudad, fracturada la familia y fracturado el sistema único de referencias, la casa americana parece [...] Al límite de lo tolerable, los hoteles de Quigley pueden parecer una pesadilla de hacinamiento, con sus piezas minúsculas, abiertas a patios angostos, alineados a lo largo de pasillos”*<sup>25</sup>. Casi parece una descripción de los decorados del film.

Una fractura del sistema de referencias que deja al hombre occidental indefenso ante la contemplación de sí mismo, más consciente que nunca de los peligrosos impulsos que residen en su interior y que ahora, ante esa crisis de estructu-

ras y valores, pugnan por aflorar con más fuerza que nunca. Entonces, el monstruo, lo monstruoso, ya no se situará en el *exterior* sino en nuestro *interior* (y así lo percibe —secretamente— Henry Spencer). La crisis de la narrativa clásica y de su código comienza precisamente con la necesidad de hacer cada vez más explícitos estos temores, y tuvo sus hitos sucesivos en la obra de una serie de cineastas singulares que fueron trabajando sobre el vacío resultante desde diversas ópticas hasta llegar al *“asesinato del propio código a partir de la radicalización de sus pro-*

*pias raíces”*<sup>26</sup>. Con su primer largometraje, Lynch representó en su momento la opción más incondicionalmente experimental y subjetiva (lo cual fue posible —conviene no olvidarlo— gracias al especial contexto que propiciaba el American Film Institute y a la artesanal realización del proyecto a lo largo de cuatro años, dadas las dificultades de finan-

ciación), pero no por ello menos consciente o carente de anclajes, como hemos visto. Lo cierto es que no sólo el propio cineasta mantuvo gran parte de sus propuestas estéticas y obsesiones temáticas —aunque puliéndolas y perfeccionándolas, sin tanta prioridad por *epatar* al espectador— en sus siguientes películas, sino que toda una serie de nuevos directores ampliarán la brecha por él abierta<sup>27</sup>. Primero, ya en la misma década, David Cronenberg, un hombre con inquietudes temáticas cercanas en muchos aspectos a las de Lynch. Después, y a lo largo de los años ochenta, un grupo de cineastas más o menos independientes irán haciéndose eco —ya en un registro abiertamente posmoderno y en ocasiones mediante tics más bien superficiales y enojosos, todo hay que decirlo— de la herencia iconográfica legada por David Lynch hasta llegar a la actualidad: valga como ejemplo ese JOHNNY SUEDE (1992) dirigido por Tom DiCillo —por otra parte director de fotografía habitual de Jim Jarmusch— tocado con un voluminoso tupé deambulando por inclementes parajes de urbanismo industrial en una historia más surreal que realista, más onírica que discursiva<sup>28</sup>.

En fin, lo dicho: ni tan suicida, ni tan hermética, ni tan intransitiva. ☹

(23) Vamos a dejarlo así, ya que no podemos entrar ahora en la tradicional —y, a lo que parece, eterna— discusión sobre los límites genéricos entre el fantástico, la ciencia-ficción y el terror. En todo caso, apuntemos aquí que parece más adecuado ubicar CABEZA BORRADORA en el ámbito más general del horror que en la concreta esfera del terror.

(24) Para los interesados en el tema, una reciente, clara e interesante síntesis (matices al margen) sobre esta evolución puede encontrarse en LOSILLA, CARLOS: *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona, Paidós, 1993.

(25) FERNANDEZ-GALIANO, LUÍS: “De Camelot a Sherwood”. *EL PAÍS* (10/12/93), pág. 38.

(26) LOSILLA, CARLOS: *Op. Cit.*, pág. 160.

(27) “The Lynch’s MoB”, en palabras de GUARNER, J.L.: “Muerte y transfiguración.” *Historia del cine americano* 3 (1961-1992). Barcelona, Kaplan/Laertes, 1993, págs. 225-230.

(28) También por nuestros lares ERASERHEAD se ha convertido en objeto de culto para determinados creadores. Incluso en productos tan marginales como PERTURBADO, reciente cortometraje del socarrón Santiago Segura, encontramos una cita literal de los pollos asados que sangran.