

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**  
**FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN**



**Del pincel a la cámara: Un análisis del concepto  
“nostalgia americana” visto en las pinturas de Edward  
Hopper y reinterpretado en la película “Blue Velvet” de  
David Lynch**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE  
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**

**AUTORA**  
**MARIANA ALVA FLORES**

**ASESORA**  
**MARISSA VIOLETA BEJAR MIRANDA**

Lima, Octubre 2017

El presente es un profundo análisis del film “Blue Velvet” de David Lynch y la reinterpretación del concepto “nostalgia norteamericana”, visto en las pinturas de Edward Hopper. La “nostalgia americana” es un término acuñado por la tesista, que describe el sentir de la población estadounidense luego de los momentos de guerra y crisis de su país. Gracias a un análisis de la imagen, se concluye que las pinturas de Edward Hopper retratan ese estado anímico compuesto de nostalgia, soledad, ensimismamiento y melancolía, a través de los aspectos formales y de contenido. De esa manera aparece David Lynch, quien logra reinterpretar el mismo sentir. Luego de descomponer “Blue Velvet” y analizar minuciosamente sus escenas, se argumenta que la reinterpretación se da a través de dos procedimientos: a través de composiciones similares entre las pinturas y los encuadres, y por medio de los nuevos recursos que otorga la comunicación audiovisual, que favorecen e impulsan dichos aspectos de composición. Es importante tener en cuenta que tanto los recursos audiovisuales, como los aspectos formales (en las pinturas) se relacionan al componer encuadres similares y narrar casi un mismo discurso: el de la “nostalgia americana”. Sin embargo, este relato se potencia en “Blue Velvet”, ya que se utilizan recursos como el movimiento de cámara, el movimiento interno y el montaje, los cuales favorecen a evidenciar el concepto. Y allí se descubre la relevancia de esta investigación, ya que, gracias al análisis de los recursos audiovisuales, se evidencia la autoridad del cine como recurso artístico capaz de observar, procesar y analizar sucesos traumáticos que han sido parte la historia. Se otorga un aporte al conocimiento existente sobre cine y pintura, pero además se enriquece el conocimiento audiovisual estableciendo nuevos aportes y conceptos.

**Palabras clave:** Nostalgia americana, reinterpretación en el arte, recursos audiovisuales.

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

- I. Capítulo 1: Planteamiento de la investigación
  - I.1. Delimitación del problema de investigación.
  - I.2. Justificación.
  - I.3. Preguntas, objetivos e hipótesis de la investigación.
  
- II. Capítulo 2: Marco teórico
  - II.1. La reinterpretación
    - II.1.1. La transmisión a través de las artes
    - II.1.2. El estrecho vínculo entre cine y pintura
    - II.1.3. La apropiación como método alternativo
    - II.1.4. Controversia en las nuevas formas de crear arte
  
  - II.2. La nostalgia americana
    - II.2.1. Presencia de la guerra
    - II.2.2. La sociedad nostálgica y Edward Hopper
  
  - II.3. Lenguaje pictórico y el caso Edward Hopper
    - II.3.1. La comunicación a través de la pintura
    - II.3.2. El método empleado al analizar las pinturas
    - II.3.3. La lupa de Wölfflin, López y Prieto para el análisis.
    - II.3.4. El caso Edward Hopper
      - II.3.4.1. Reseña
      - II.3.4.2. Relación nostálgica
  
  - II.4. Lenguaje audiovisual y David Lynch
    - II.4.1. ¿Qué es análisis audiovisual?: Recursos audiovisuales
    - II.4.2. A través de Bedoya y León Frías
    - II.4.3. Caso David Lynch
      - II.4.3.1. Reseña
      - II.4.3.2. Relación nostálgica

#### II.4.3.3. “Blue Velvet”

### III. Capítulo 3: Diseño metodológico

- III.1. Tipo de investigación: Técnica, instrumentos, unidad de observación
- III.2. Introduciéndonos a las obras
  - III.2.1. Frente a frente con Edward Hopper
  - III.2.2. De cara a “Blue Velvet”
- III.3. El método

### IV. Capítulo 4: Análisis de las pinturas de Edward Hopper

- IV.1. Presencia de nostalgia americana
  - IV.1.1. Cotidianeidad e identificación
  - IV.1.2. Líneas, colores, formas y luz
  - IV.1.3. Extrañas situaciones: soledad y rostros

### V. Capítulo 5: Análisis de “Blue Velvet”

- V.1. Contexto
- V.2. Presencia de nostalgia americana
  - V.2.1. Cotidianeidad e identificación
  - V.2.2. Ensimismamiento y soledad
  - V.2.3. Líneas, colores y luz

### VI. Capítulo 6: Cara a cara: Hopper y Lynch

- VI.1. Pinturas Vs. “Blue Velvet”
  - VI.1.1. Cotidianeidad
  - VI.1.2. Lo que nos ocultan
  - VI.1.3. Penumbra
  - VI.1.4. Las líneas
  - VI.1.5. Colores
  - VI.1.6. Personas solitarias
  - VI.1.7. Las dimensiones

- VI.2. Una mirada más allá

- VI.2.1. Movimientos internos
- VI.2.2. Movimientos de cámara
- VI.2.3. Montaje

VII. Capítulo 7: Conclusiones

VIII. Capítulo 8: Bibliografía

IX. Capítulo 9: Anexos



## INTRODUCCIÓN

El arte es un universo totalmente cautivador y apasionante, compuesto de diversos mundos que lo deconstruyen y renuevan constantemente. El mundo de Edward Hopper y de David Lynch son solo pequeñas muestras de la capacidad de ambas genialidades para relatar nuevos aspectos y matices de una misma historia, ya conocida por nosotros, pero nunca tan analizada y aprehendida como se verá en los resultados de esta investigación.

En el marco de la comunicación audiovisual se circunscribe esta tesis, ya que este estudio se basó, principalmente, en el análisis de los recursos audiovisuales utilizados en una película del director norteamericano, David Lynch. En este sentido, me pregunto: ¿Cómo se manifiesta en “Blue Velvet” la reinterpretación del concepto “nostalgia americana”, tanto en sus aspectos formales como en sus contenidos? Y logré comprender que el concepto “nostalgia americana” se evidencia en los aspectos formales y de contenido de las pinturas de Edward Hopper y logra ser reinterpretado en “Blue Velvet” por medio de las composiciones similares y los nuevos recursos que otorga la comunicación audiovisual.

Inicié la investigación frente a un concepto pictórico en el ámbito audiovisual, teniendo en cuenta que la pintura es una base fundamental en el desarrollo del cine y a lo largo de la historia se han establecido importantes intercambios entre ambas disciplinas. (Aumont, 1996: 11) Existe una interrelación, por lo que no solo se da un “resultado de la teorización sobre el hecho de lo fílmico, sino que está presente en la práctica cinematográfica.” (Ortiz, 1995: 42) Es decir, se dan conceptos compartidos entre ambos y éstos establecen cierta información a partir de la cual las ideas pueden desarrollarse y trasladarse de una disciplina a la otra. (Ortiz, 1995: 42-43)

Entonces aparece el concepto de la “reinterpretación”, como el proceso de peregrinar a otros artistas, creando nuevas propuestas conceptuales partiendo de su trabajo. (Martínez, El País, 2004) Así me atrevo a proponer que gracias a la admiración del cineasta por el pintor, se establece este nexo entre ambos.

David Lynch reinterpreta en “Blue Velvet” una temática tratada en las pinturas de Edward Hopper y la pone en vigencia. Ambos son artistas del siglo XX, que plasman su visión acerca del acontecer de Estados Unidos en la disciplina que cada quien corresponde: Edward Hopper que es considerado el principal realista de su época (Kranzfelder, 1998: 176); y David Lynch, quien en “Blue Velvet” delata una sociedad americana, donde se presencia la nostalgia de lo cotidiano enfrentado con situaciones extrañas o perturbadoras. (Foubert, 2012)

En el proceso de reinterpretación, analicé principalmente, los recursos audiovisuales, los cuales otorgan nuevos matices al tema de la “nostalgia norteamericana”. Ésta debe entenderse como el momento melancólico vivido en las tierras americanas, cuando la mitad de su población se encontraba luchando en la guerra. Es el proceso de la soledad, de la espera, de conflictos internos y contemplación del vacío. Y al ser un momento tan determinado en la historia de un país, es cautivante reconocer cómo dos artistas interiorizan este momento, lo analizan y lo plasman.

Así, haber realizado esta investigación es importante, pues me aproximaré a comprender las obras de dos artistas importantes en el desarrollo cultural de Estados Unidos del siglo XX: Edward Hopper y David Lynch.

De esta manera, con este trabajo se ha logrado producir un conocimiento que parte del análisis audiovisual, el cual recrea sensaciones y estímulos trabajados en pinturas en un tiempo y en un espacio determinado. A pesar de haber investigaciones relacionadas al nexo establecido entre cine y pintura<sup>1</sup> y, específicamente, entre Hopper y Lynch<sup>2</sup>, es original la manera en que analicé ambas propuestas (pinturas de Hopper de 1939 a 1945 y “Blue Velvet”), haciendo una descripción detallada de todos los componentes estéticos de

---

<sup>1</sup> ORTIZ Áurea, María Jesús PIQUERAS  
1995 La pintura en el cine. Barcelona: Paidós Studio

AMOUNT, Jacques  
1996 El ojo interminable: Cine y pintura. Barcelona: Paidós

<sup>2</sup> JOUSSE Thierry  
2010 Maestros del cine: David Lynch. Paris: Cahiers du cinema Sarl.

sus obras. Además, es particular el espacio dedicado al análisis del tratamiento visual y el espacio dedicado a la importancia del concepto “reinterpretar”.



# I. CAPÍTULO 1:

## PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN



## 1.1. Delimitación del problema de investigación

La investigación radica en el análisis cinematográfico de la película “Blue Velvet” dirigida por David Lynch a partir del concepto de “nostalgia americana” visto en las pinturas de Edward Hopper. Este estudio analiza, en primer lugar, la simbiosis que se establece entre la pintura y el cine, de tal manera, que el intercambio no es solo artístico, sino también conceptual.

Los lazos que unen a ambas disciplinas son, según Jacques Aumont, de carácter histórico, en el sentido que a través del tiempo se han destacado, en pinturas y en películas, aquellos intercambios que han marcado el desarrollo de las mismas. (Aumont, 1996: 11) Entonces, comprendemos que son evidentes los encuentros y desencuentros entre ambas artes y que son marcados por los propios artistas que toman elementos de otros trabajos y los desarrollan nuevamente. Las preguntas que aparecen aquí son: ¿qué elementos toman de otros trabajos? ¿Cómo desarrollan dichos elementos? ¿Qué nuevos aportes se dan al campo audiovisual en este proceso? Estas preguntas se irán respondiendo a lo largo de esta investigación.

Los cuadros pictóricos llevados al cine a través de sus encuadres, es lo más evidente al tocar el tema de la cinematografía y la pintura - y confieso que de allí partió mi interés - sin embargo, hay otros temas más profundos. Entiéndase, así, que existe entre películas y pinturas un parentesco más subterráneo que el evidente y, por lo tanto, más esencial. (Aumont, 1997: 12) Y, para resolver la segunda interrogante, debe saberse que entre ambas disciplinas existe una interrelación, por lo que no solo se da un “resultado de la teorización sobre el hecho de lo fílmico, sino que está presente en la práctica cinematográfica.” (Ortiz, 1995: 42) Es decir, se dan conceptos compartidos entre ambos, como la iluminación, el color, la composición, la escenografía, etc. y dichos elementos establecen cierta información a partir de la cual las ideas pueden desarrollarse y trasladarse de una disciplina a la otra. (Ortiz, 1995: 42-43)

Y, de igual manera, se establece la pintura vinculada al ser humano, la cual reinterpreta a la sociedad, las personas y las ideas. Es interesante cómo elementos artísticos calan en los seres humanos y cómo se pueden crear y

analizar conceptos dentro de ellos. Es decir, en una pintura o en una película se puede tocar una temática en particular e ir más allá, en un análisis profundo de la misma y dándole las herramientas necesarias al público para que piense al respecto.

La palabra “reinterpretación” es hoy en día un tema sobre la mesa para los artistas. (Martínez, El País, 2004) Este acto se desarrolla en las artes y es vinculado, también, con el tema de la apropiación, muy criticado actualmente por su confusa consideración de que si es arte o es un mero robo. Sin embargo, debe entenderse que desde Miguel Ángel hasta Manet y, por excelencia, Duchamp, muchos de los grandes artistas han peregrinado o imitado a otros, creando una nueva propuesta conceptual. (Martínez, El País, 2004) Así, a través de esta investigación expondré y analizaré aquellos recursos compartidos entre la pintura y la cinematografía, mediante los cuales se configura el proceso de la reinterpretación.

Además, se debe entender a Edward Hopper como un pintor que se desarrolló a principios del siglo XX y que es considerado, por muchos, como el principal realista de su época. (Kranzfelder, 1998: 176) No solo por representar el estado que acontecía en Estados Unidos, Hopper establece mediante una agradable poética, la realidad solitaria, nostálgica, que se presentaba en personajes en la ciudad. (Kranzfelder, 1998: 176-180) A través, principalmente, del tratamiento que le da al modo de iluminar las escenas en sus pinturas, recrea una narrativa que incita a la monotonía del americano sumido en la cotidianidad, donde “las personas son enajenadas del resto gracias al ensimismamiento que conduce a la vida en las ciudades norteamericanas.” (Silva, 2012) Existe, claramente, la influencia de la situación durante y luego de la Primera Guerra Mundial, que evidencia ese estado de nostalgia que está presente en la sociedad estadounidense, por ende, en sus obras y que será trascendental analizar en esta investigación. En este trabajo nos centraremos en 5 obras realizadas por Hopper entre 1939 y 1945 (Segunda Guerra Mundial).

Finalmente, pero no menos importante, David Lynch aparece como el redentor, quien nos salva al no dejar atrás los conceptos propuestos en las

pinturas de Edward Hopper y los reinserta en la segunda parte del siglo. Y para comprender mejor, se debe conocer la pasión de este realizador por la pintura en la siguiente cita: “Y llegó todo de golpe. Imaginé un mundo en el que la pintura estaría en movimiento perpetuo. Estaba muy excitado y empecé a hacer películas de animación que eran ni más ni menos que cuadros en movimiento.” (Lynch en Chion, 2003: 25)

Y es “Blue Velvet” aquella representación del uso de la reinterpretación del concepto hopperiano de nostalgia por parte de David Lynch debido a la complejidad del film. El contraste del orden y el caos, dentro lo que se muestra en la superficie y lo que está debajo, parece ser un combate entre absolutos. (Hispano, 1998: 131-134) Se delata una sociedad americana, donde se presencia la nostalgia de lo cotidiano enfrentado con situaciones extrañas o perturbadoras. Además, se debe tener en cuenta que las vistas a Lumbertown (localidad estadounidense donde ocurre la historia) tienen, en varias tomas, grandes similitudes con los espacios y ciudades recreadas en las pinturas de Hopper. (Foubert, 2012) Así, se aplicará el análisis a 7 escenas relevantes para el desarrollo de la trama del film.

Entonces, es necesario comprender que se pretende establecer las relaciones que se dan entre la pintura y el cine, específicamente entre las obras del pintor Edward Hopper y el film de David Lynch “Blue Velvet”. Se profundizará en el concepto de la reinterpretación, situándonos en Estados Unidos como terreno principal de análisis y dos momentos del siglo XX, las épocas post guerra (Segunda Guerra Mundial), como escenarios a ser comparados temporalmente

## **1.2. Justificación**

Mi interés radica, en primer lugar, en el ámbito audiovisual. Desde mis primeras experiencias con el cine ha sido imposible no sentirme seducida ante un estímulo tan poderoso como lo son las imágenes y el sonido. La cinematografía me encanta, me cautiva y vuelve una fanática de estas nuevas

formas que tienen mucho más para decir que las palabras. Me llama mucho la atención la repercusión que tiene el cine en las personas. La cinematografía es una disciplina totalmente atrayente, partiendo que mezcla no solo conceptos de la vida diaria, sino que involucra fuertemente el ámbito artístico. Las ramas que emergen de la cinematografía, como la fotografía, la escenografía, la actuación, etc., influyen en los films recreando nuevos mundos y exponiendo nuevas formas de ver la vida. Me interesa, además, el tema de la apropiación: ¿Qué tanto un artista puede apropiarse de la creación de otro? ¿Cuál es la diferencia entre “apropiar” y “reinterpretar” en el ámbito artístico? Entonces ingresa el tema de la fuerte influencia que tiene la pintura en el cine y la simbiosis que se establece entre las dos artes. Por otro lado, es cautivador detenerse en lo trascendental de Edward Hopper, preguntándose ¿cómo un concepto desarrollado por un artista moderno es tan poderoso y bien estructurado que sigue vigente en una propuesta posmoderna? Éste es un autor que no deja de calar en la mente de quien aprecie su arte. Y a su lado, el gran director David Lynch, quien más de una vez ha sorprendido a su público, presentando escenas extravagantes y, en muchos casos, hasta “incomprensibles”. (Hispano, 1998: 11)

Sin embargo, no solo es relevante el interés que parte de mí, sino que además este tema es pertinente académicamente. En primer lugar, el concepto de la reinterpretación en el arte es un tema muy controversial. Existen muchos críticos de arte, los cuales se rehúsan a considerar a la reinterpretación como un recurso artístico. Existe el apropiacionismo que también toma elementos del pasado para crear una nueva propuesta artística. Existe una diferencia importante entre ambos, ya que la apropiación se da a través del apoderarse o tomar como propio ciertos elementos de una obra ajena. Sin embargo la reinterpretación considera que un autor toma ciertas ideas esenciales del trabajo de un colega y crea una obra nueva inspirada en ello. Esta diferencia le da un valor agregado a este análisis, ya que es relevante dar un aporte a un sistema de hacer arte basándonos en nuestros predecesores, recalcando la importancia de su legado y trayéndolos a la actualidad con nuevas consideraciones y conceptos que los vuelvan modernos y vigentes.

Gracias a un análisis como el que desarrollé en esta investigación, la comunicación audiovisual se enriquece en diversos aspectos. En primer lugar, se expone un método de acercarnos a un objeto audiovisual a través de la imagen. Existen una serie de maneras de aproximarnos a una película o cualquier pieza audiovisual, pero para mí la ideal fue la que se desarrolla a través de la imagen. Quizá esta información pueda ser enriquecedora para otro estudiante que tenga pretensiones de análisis fílmico similares. Ello se complementa con la aplicación y desarrollo de los diversos recursos audiovisuales vistos en “Blue Velvet”. Otorgarle un significado a cada recurso audiovisual presente en esta investigación marca un camino hacia un manual tan necesario para todos los que desarrollan la carrera audiovisual. Y uno se cuestiona si algunos recursos audiovisuales son capaces de potenciar conceptos como la “nostalgia americana”. A mi parecer sí.

Considero que esta investigación otorga un aporte al conocimiento existente, pues no solo se analizará las influencias estéticas de Hopper en las películas de Lynch, sino el modo en que dicha estética caló y se interiorizó en toda la temática de un film y que ha sido representado a través de recursos audiovisuales que logran plasmar esa atmósfera hopperiana. De esta manera, se busca producir un conocimiento que parte del análisis audiovisual, el cual recrea sensaciones y estímulos trabajados en pinturas en un tiempo y en un espacio determinado.

### **1.3. Preguntas, objetivos e hipótesis de la investigación**

Se ha observado que se tiene definido el problema de investigación. Sin embargo, son necesarias ciertas herramientas para lograr abordar este tema y preguntarnos por situaciones específicas que queramos resolver. En este caso, presento la pregunta central en la cual se basa mi investigación:

**¿Cómo se reinterpreta el concepto “nostalgia americana”, desarrollado en los aspectos formales y de contenido en las pinturas de Edward Hopper, en la película “Blue Velvet” de David Lynch?**

Dicha pregunta se respalda en un profundo análisis de los recursos audiovisuales y se desagrega en dos preguntas específicas:

- **¿Cómo se relacionan los aspectos formales de las pinturas de Edward Hopper con los recursos audiovisuales de “Blue Velvet” para reinterpretar el concepto “nostalgia americana”?**
- **¿De qué manera se potencia el concepto “nostalgia americana a través de los recursos audiovisuales?**

Los objetivos de la investigación son claros y están estrechamente ligados con las preguntas:

- **Investigar de qué manera se construye el concepto “nostalgia americana” en las pinturas de Edward Hopper y cómo éste se reinterpreta en la película “Blue Velvet” de David Lynch.**
- **Establecer un paralelo entre los aspectos formales de las pinturas de Edward Hopper y los recursos audiovisuales usados en “Blue Velvet”, para comprender la reinterpretación del concepto “nostalgia americana” en esta película**
- **Investigar de qué manera los recursos audiovisuales permiten la reinterpretación del concepto “nostalgia americana” en la película “Blue Velvet”.**

Entonces se plantean las siguientes hipótesis:

**El concepto “nostalgia americana”, que está presente en los aspectos formales y de contenido de las pinturas de Edward Hopper, se reinterpreta en “Blue Velvet” por medio de dos procedimientos: a través de composiciones similares entre las pinturas y los encuadres, y por medio de los nuevos recursos que otorga la comunicación audiovisual, que favorecen e impulsan dichos aspectos de composición.**

**Los aspectos formales y los recursos audiovisuales se relacionan al componer encuadres similares y narrar a través de ellos un relato parecido, el de la “nostalgia americana”. Sin embargo, los encuadres y los relatos se potencian en la película “Blue Velvet”, ya que utiliza recursos como el movimiento de cámara, el movimiento interno y el montaje, los cuales favorecen a evidenciar el concepto.**

# II. CAPÍTULO 2:

## MARCO TEÓRICO



## 2.1 La reinterpretación

La palabra “interpretación” alude al hecho de explicar acciones o sucesos que podría adquirir distintos sentidos o significados según el punto de vista de quien los aborda. En este sentido, propongo el uso del concepto “reinterpretación” pues se trata de la nueva propuesta de un artista a partir de la interpretación de un concepto propuesto por alguien más. Para poder definir el mismo, será necesario abordar la temática de la estrecha relación entre la pintura y el cine, para luego tratar la problemática que viene consigo.

### 2.1.1 La transmisión a través de las artes

Es necesario prestarle atención, en primer lugar, al poder de las artes. Eisner propone que las artes tienen la capacidad de transformar la conciencia del ser humano. (Eisner, 2004: 17)

Partiendo, primero, de las potencialidades del hombre, por ejemplo, éste crea significados constantemente y son las artes las que ofrecen un sinnúmero de modalidades para poder representar y compartir aquellos significados. (Eisner, 2004: 281) Diferentes disciplinas, como el cine, la pintura, el teatro, la danza, etc., requieren de la capacidad de observar, inventar y ajustar relaciones cualitativas en un medio. (Eisner, 2004: 282) Así, el medio del cine es el film y de la pintura es el lienzo. La creación de formas satisfactorias con cualquier medio exige hacer juicios sobre las relaciones “consultando” nuestra experiencia somática: ¿Qué sensaciones suscita la imagen? ¿Es satisfactoria? (Eisner, 2004: 282) De esta manera, nuestro proceso de envío de mensajes a través de las diversas disciplinas artísticas es constante. Cuando se desarrollan ideas a través de un medio en particular, solemos otorgarle una serie de juicios de valor que la edifican de acuerdo a nuestros ideales.

Es posible transformar los aspectos más sutiles y complejos de la mente. Las artes tienen la capacidad de llevar consigo una serie de denotaciones y connotaciones que influyen en el pensamiento de un sujeto y suscitan,

desarrollan y refinan situaciones de la vida cotidiana. (Eisner 2004) En este sentido, las artes no solo colaboran en la transmisión de ideas, sino que tienen la capacidad de persuadir y elevar un contenido a un espacio intangible, conocido por la conciencia, donde solo cabe espacio para la interpretación personal y el vínculo que se genera entre dicho sujeto y el estímulo de aquel medio artístico.

### **2.1.2 El estrecho vínculo entre pintura y cine**

El concepto principal a través del cual se debe entender el intercambio que se da entre la pintura y la cinematografía es el de la reinterpretación. Aumont recalca que lo que prima en esta relación no es aquella copia sistemática de las obras y conceptos, sino de algo más profundo y trascendental de las mismas. (Aumont, 1996: 11-12) Recordamos los inicios del cine, con Lumiere, se dice que él fue el último pintor realista. (Aumont, 1996: 13) Ello se le atribuye, ya que al considerársele padre del cine y su trabajo ser de carácter documental (“lo extraordinario en lo ordinario”), muchos relatan que el vínculo solo puede haberse establecido a través de una fuerte influencia con la pintura. Las pretensiones de Lumiere al hacer cine se basaban en los efectos de la realidad y del marco, ligados a su vez con la liberación de la mirada, por lo que el mito de Lumiere no es restringible a una influencia directa. (Aumont, 1996: 28-29) En este sentido, Aumont pretende demostrar que el vínculo entre cine y pintura no fluye en un solo sentido, que tampoco refiere a una descendencia o digestión. Por más que en ciertos casos el cine se ha demostrado como heredero de la pintura, la relación que se trata es de “estimar el lugar que el cine ocupa, al lado de la pintura y con ella, en una historia de la representación”. (Aumont, 1996: 29-30)

Es necesario tener en cuenta las diferentes relaciones que se establecen entre el cine y la pintura, ya que el intercambio puede ser bilateral, sin embargo, para el presente importa que la influencia puede ser de forma o de contenido. De este modo, pueden ser ideas que se transmitan de un arte a otro, o formas

en concreto (imágenes) y se deben reconocer qué elementos describen que hay un vínculo entre la pintura y la cinematografía.

Asimismo, el cine se basa en imágenes y las pinturas también. Entonces lo que se analiza en ambos casos, para cualquier tipo de comparación, serán las imágenes. (Ortiz y Piqueras 1995: 9-12) Me concentraré en que el poder proviene de ellas (las imágenes) y el análisis debe ser exhaustivo para poder descifrar qué dicen aquellas formas. Ortiz y Piqueras resaltan que hay una serie de conexiones entre ambas disciplinas, pues se apropian de “determinadas posibilidades de la técnica cinematográfica para otorgar una nueva dimensión a la obra pictórica” y la aparición física en el encuadre.” (Ortiz 1995: 9-12) Una manera de leer el estrecho vínculo se da en el capítulo “La representación dentro de la representación”, donde cuentan de diversas maneras cómo aparecen cuadros en films. Sin embargo, también se recalca la idea de trasfondo que hay en este vínculo. El cuadro y el encuadre (del film) no solo se relacionan en cuanto a la disposición de personajes y objetos, sino que se tiene una consideración profunda en lo que quiere decir el cuadro y se lleva hasta la pantalla grande dando un aporte nuevo. Así, cuando me refiero a reinterpretación en esta investigación, no es la reiteración de una misma imagen, sino la capacidad de transmitir el mismo *mood* de una serie de pinturas, a través de una película.

Por todo lo visto, no relegaría a la reinterpretación como una mera repetición sistemática de la obra de otro autor. La reinterpretación crea nuevas formas y sentidos a partir de la nueva interpretación de una obra. Y trae consigo muchas más consideraciones nuevas a un concepto ya tratado por otro autor.

### **2.1.3 La apropiación como método alternativo**

Es necesario establecer los acercamientos de la “reinterpretación” con el “apropiacionismo”. Según Prada, la apropiación va de la mano con el postmodernismo, el cual se entiende bajo la premisa de sociedades

heterogéneas, sincrónicas, de préstamos, transferencias y migraciones. (Prada, 2001: 8) De esta manera, se toman elementos (imágenes, por ejemplo) de alguna creación en particular, para generar otra nueva, es decir, a partir de una cita a otro autor, crear una nueva obra, siendo alterada o no la original. (Prada, 2001: 8) Prada explica que no debe considerársele como una acción frívola por parte de los autores, sino más bien busca una reflexión sobre el arte hacia las esferas de lo político y lo social. (Prada, 2001: 9-10) Así, considero que sí hay aproximaciones con la propuesta de la reinterpretación, ya que considero que se toman ideas de otro autor y se vuelven a colocar en otra obra. Sin embargo, en la apropiación se toman los elementos concretos y reales de la obra de otro autor y se intervienen agregando un nuevo sentido, mientras la reinterpretación da una nueva mirada, revisa y recrea alguna idea que se encuentre en la obra de otro autor, adaptándola a la particularidad de su propia disciplina y nutriéndola de los elementos propios de la misma generando de este modo nuevas formas y sentidos en su obra. Por ejemplo, existe el caso del autor Yasumasa Morimura, quien reproduce distintas obras conocidas, como la Gioconda, colocando su propio rostro en ella. Esta es una protesta del autor, que reclama la identidad cultural y e invita a reflexionar sobre la hegemonía ideológica que Occidente tiene después de tantos siglos. (ALF, 2012) Es evidente que un autor toma la imagen física exacta y la transforma según su propuesta.

De esta manera presento que existe la apropiación, pero que, sin embargo, tiene ciertos aspectos que la diferencian de la propuesta de enfoque: la reinterpretación. Éste término se utiliza bajo la consideración que un autor toma ciertas ideas esenciales del trabajo de un colega y crea una obra nueva inspirada en ello. Tras un análisis y una investigación, el autor hace su propia interpretación de una misma idea, tomando ciertos elementos de otro artista. Sin embargo, no hay una copia física de la obra. Cuando pretendo analizar el film "Blue Velvet" a la luz de las pinturas de Edward Hopper no considero que los encuadres de David Lynch sean una réplica de una obra de Hopper (aunque algunos sí muy similares). Creo que Lynch toma elementos de Hopper, propios de su ideología o su temática, al pintar sus cuadros.

Desarrollaré cómo Lynch logra extraer piezas básicas de la creación artística de Hopper y las plasma con nuevas consideraciones en su película.

#### **2.1.4 Controversia en las nuevas formas de crear arte**

Existen muchos críticos de arte, que se rehúsan a considerar tanto a la apropiación como a la reinterpretación como recursos artísticos. Por ejemplo, está el caso de la crítica de arte Avelina Lésper, quien tiene consideraciones negativas acerca del recurso de la apropiación: “Distorsionar la verdad es una de las formas de mentir. Cubrir la realidad con eufemismos es pervertirla. Hoy al plagio se le llama “apropiación”, lo que se supone es el robo de la obra de otro autor es un estilo, lenguaje y hasta objetivo...” (Lésper, 2009). En una serie de entrevistas que he encontrado en internet, Avelina Lésper siempre ha sido muy dura y crítica con la idea de generar arte a partir de las obras de otros autores. En ese sentido, ni Warhol ni Duchamp tienen mérito por haber desarrollado sus obras a partir de la de alguien más o de elementos hechos por otro. ¿Es arte o no es arte? ¿Quién puede definir eso?

Así, diversos artistas se suman a la misma opinión, como el fotógrafo Rafael Roa, quien escribe: “Postular y defender el apropiacionismo o la reinterpretación en el arte, provocará el aumento de la mediocridad y el ascenso de los salteadores de caminos y trepas.” (Roa 2013) Acá podríamos detenernos y cuestionarnos si eso realmente es el origen de la mediocridad.

El apropiacionismo y la reinterpretación son temas controversiales, porque ellos dividen posturas sobre las nuevas formas de crear arte. Desde mi punto de vista es un tema en el que se debe ser muy cuidadoso. Personalmente no comparto la postura de que “todo es arte”, creo que son necesarias ciertas consideraciones y concepciones para la creación de una obra de arte. Rescato de Avelina Lésper que no se puede ser tan tolerante con lo que se considera arte y lo que no. Sin embargo, ¿cómo no considerar propuestas de reinterpretación como nuevas formas de crear? Tomar elementos del pasado, darles una nueva visión y sentido, considero que no puede excluirse como un modo de crear arte. Creo que las obras de arte son grandes puntos de partida

para profundizar en temas específicos. Por ejemplo, el ya mencionado Yasumasa Morimura. Éste artista utiliza el rostro de la Gioconda, pero no como mera reiteración de la obra, sino como protesta sobre la falta de identidad cultural de la época y la hegemonía de Occidente. ¿Acaso Morimura está robando una obra? ¿O es una propuesta clara y evidente de que Occidente busca homogenizar todo lo que está en sus manos?

Hoy en día, las visiones que tenemos del mundo son muy distintas y las maneras de crear han cambiado. No podemos cerrar nuestra visión y solo considerar arte a las maneras tradicionales.

Me parece cautivador poner en discusión (mediante la presente investigación) estas reflexiones sobre la reinterpretación o el apropiacionismo, ya que a mi parecer ambos recursos sí generan conceptos y crean expresiones artísticas. Son sistemas de hacer arte basado en nuestros predecesores, recalcando la importancia de sus aportes y trayéndolos a la actualidad con nuevas consideraciones y conceptos que los vuelvan modernos y vigentes. Sin embargo hay una interrogante importante en el desarrollo de la reinterpretación y la apropiación: ¿hasta qué punto un artista se puede apoderar de la obra de alguien más?

## **2.2 La nostalgia americana**

La nostalgia americana es un término que he utilizado en el presente trabajo para definir un sentir de la sociedad estadounidense. La sociedad estadounidense está configurada a través de un sinfín de hechos del pasado, sin embargo, es necesario plantear a qué nos referimos con esa nostalgia y a través de qué elementos se compone.

### **2.2.1 Presencia de la guerra**

Empezaré por dar un significado simplemente a la palabra “nostalgia”, que habla de una tristeza del recuerdo de una pérdida, es decir, revela el

sentimiento de anhelo por algo del pasado, de reflexionar sobre algo que se tuvo o se vivió y ahora ya no existe o ha cambiado. En este sentido, propongo que se instaure una sensación de nostalgia en la población estadounidense, no solo por las diferentes configuraciones de la misma, sino que recalquemos las consecuencias que la Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Vietnam tuvo sobre sus ciudadanos. Cuando se habla de estas guerras, se trata mucho sobre los combatientes y las batallas mismas o las consecuencias políticas. Sin embargo, pretendo detenerme en las consecuencias que se dieron en Estados Unidos: mientras la mayoría de la población estaba atenta a la guerra, muchos debían seguir su vida diaria ahí.

Durante la Segunda Guerra Mundial, la población de Estados Unidos sufrió una serie de cambios que transformaron su quehacer diario. Un hecho fue la suspensión de la mayoría de reformas económicas y sociales que se daban en el país, a favor del aumento de gastos en la defensa. (Michel, 1980: 25-28) Los ciudadanos empiezan a percibir un déficit en las políticas prometidas: las fábricas alargaron las jornadas laborales e incrementaron su producción, se dieron una serie de recortes de personal en diversas empresas, las mujeres y los niños cada vez desempeñaban mayor cantidad de empleos (Michel 1980: 28-31) Sin embargo, a pesar que el empleo se perciba como algo positivo, los salarios eran mínimos de tal manera que 20 millones de ciudadanos vivían por debajo de los niveles de subsistencia y el 25% de los trabajadores ganaba menos de 64 centavos por hora. Los ciudadanos empiezan a percibir un déficit en las políticas prometidas: las fábricas alargaron las jornadas laborales e incrementaron su producción. (Michel 1980: 28-31) De esta manera, observamos que no era fácil sobrevivir en el país y a ello se le sumó la extensión del impuesto a la renta en 1940 para todos los trabajadores, ya que el gobierno debió recaudar fondos por el incremento del gasto en la guerra; y el regreso de soldados desempleados que generó un golpe económico a las mujeres, adolescentes y niños involucrados. (Michel 1980: 28-31)

Se observa que la población no solo tenía la carga emocional de tener a sus familiares en la guerra, sino problemas sobre todo económicos en las ciudades. Los estadounidenses estaban contrariados, gran parte de la

población no estaba en el país y muchas familias quedaron incompletas, las mujeres y niños abandonados, tratando de subsistir al día a día. Son cuadros desoladores los que se me vienen a la mente, de familias incompletas, que tratan de sobrellevar el día a día.

Se sabe que Edward Hopper a finales del verano de 1940 le escribió una carta a su amigo Guy Pène du Bois hablando sobre la guerra: “Somos testigos de los grandes cambios de poder que se han producido en Europa, siempre y cuando haya habido una Europa, y no hay mucho que hacer al respecto, solo sufrir ansiedad por los que están allá y tratar que eso no nos cambie”. (Levin 1996: 184) A eso agregó cómo lo sobrellevaría: “La pintura parece ser suficientemente buen refugio de esto si se consigue mantener atenta una mente dispersa por un tiempo” (Levin 1996: 184-185) De esta manera vemos que Hopper estaba directamente afectado con la situación del país. Es más, a él le tomó un tiempo retomar la pintura y recién en Febrero de 1941 comienza de nuevo y ya a inicios 1942 pinta “Nighthawks”, que según Levin, es claro que la explosión de concentración y creatividad para llevarla a cabo es porque Hopper buscaba un refugio de la ansiedad que le daba el tema de la guerra (Levin 1996: 187)

El pintor Edward Hopper vivió durante la Primera y Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos y considero que se empapó de esta imagen de un pueblo desolado y plasmó ese sentir inmenso que le dejaba la sociedad, ya que, como dice Kracauer, es importante establecer el vínculo donde se conecta la realidad con el arte en varios ámbitos. (Kracauer, 1989) Las obras de Hopper se desarrollan reflejando una sociedad que tiene nexos con lo que él vivió (Ferro, 1995), sobre todo al considerársele uno de los mayores exponentes de la pintura realista y, teniendo en cuenta, que fue parte de la situación de guerra de la Primera y Segunda Guerra Mundial.

Los cambios en la sociedad fueron notorios y se empezó a formar una nueva sociedad norteamericana sobre esta base de imágenes de familias desoladas, jornadas laborales más extensas, mujeres y niños desempeñando nuevas labores. (Virden, 2008: 76-79)

David Lynch nació inmediatamente después de terminada la Segunda Guerra Mundial, el 20 de enero de 1946. (Lacalle 1998, 17) Y se le conoce por ser hijo de esta América próspera e ilusa que vemos siempre en sus films. (Hispano 1998: 31) Durante su niñez vivió en distintas ciudades de Estados Unidos con su familia, ello le dio una visión sobre las provincias en su país y sobre la falsa felicidad que se vendía en Estados Unidos en esa época. Pareciese que dicha situación colaboró en forjar la convicción de la existencia de una capa de apariencias y un subsuelo misterioso que se esconde debajo de la superficie. (Lacalle 1998: 18-19)

Guerras como la Primera o Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Vietnam son situaciones transgresoras en la historia. Recuerdo lo más reciente ocurrido en el Perú, con la época del terrorismo y de qué manera nos marcó como ciudadanos. Hasta el día de hoy vemos los estragos y cómo nuestra mentalidad se ha visto afectada. El impacto de dichos conflictos es enorme y trascendente.

### **2.2.2 La sociedad nostálgica y Edward Hopper**

Entonces se devela un escenario lleno de consideraciones a tener en cuenta en el universo de la creación de Edward Hopper frente a esta sensación de nostalgia americana. Se sabe pues, a partir de múltiples autores, que a Edward Hopper se le conoce como un genio detrás del realismo y por ello hay algunos elementos que se reconocen en su trabajo (sin embargo, más adelante se analizarán sus imágenes para corroborar ello).

Como lo propuso Renner: “Para la mayoría de los europeos Edward Hopper es un pintor que confirma la imagen que tienen de América”. (Renner, 2002: 7) De todas maneras se debe remarcar que el mismo Hopper define su pintura como “exacta conversión de sus percepciones íntimas e inconfundibles de la naturaleza, no solo alude a la parte de lo personal”. (Renner 2011: 65) No

hace una mera réplica de la realidad, sino que se establece una reflexión y se potencian aquellos puntos que trata de dar a luz a través de la pintura.

Según Silva, Hopper logra encontrar la soledad del americano, la monotonía y ensimismamiento de los individuos. Los personajes están sumergidos en el mundo de lo cotidiano, a tal punto, que no saben hacia dónde van sus vidas y las personas son enajenadas del resto por el ensimismamiento al que conduce la vida en estadounidense. (Silva 2012). En esta sección se especifica claramente que son las consecuencias sociales de las ciudades lo que genera el círculo vicioso, donde los ciudadanos están casi hipnotizados, tratando de subsistir, viendo hacia un horizonte negro.

Silva habla de la atmósfera de las escenas retratadas por Hopper, las cuales revelan un sinfín de sensaciones relacionadas con la impersonalidad, es decir, Hopper logra alejar a sus personajes de cualquier rastro de “vida social”. (Silva 2012) Los personajes son “deshumanizados”, no tienen ese factor social que nos hacen sobrevivir, Hopper los convierte en nuevas criaturas. Un ejemplo de ello es la ausencia de cuadros, fotos o signos de compañía alguna en las paredes y ello agudizado mediante la fuerte separación establecida entre el espacio “interior” y el “exterior” a través de ventanas. (Silva 2012) No necesariamente esto ocurre en todas sus imágenes, sin embargo, en gran medida Edward Hopper les da un carácter especial a los protagonistas de sus cuadros, los cuales sumidos en la total soledad y ensimismamiento del ser, están impedidos de mirar con más cercanía al exterior y Silva se pregunta: “¿están encadenados a su aislamiento?”. (Silva 2012) Es la suma de elementos que corrobora esta lectura de la imagen, como por ejemplo el rostro de los personajes a quienes se les permite verse melancólicos en su cotidianidad (si es que se les ve el rostro) o la luz que baña las habitaciones con una potente frialdad invernal. (Silva 2012) Y Sager lo sabe anunciar con total coherencia: “En el fondo de sus cuadros son visibles los perfiles, velados su melancolía y psicología de esta actual –American Scene–, fría e impersonal, como si el lienzo fuera fruto solamente de la pistola neumática y la cámara fotográfica (Sager 1981: 35).

Es por ese motivo que he decidido llamar a este escenario la “nostalgia americana”, la cual no solo se trata del anhelo por regresar al pasado estable en sus vidas, sino que une la soledad, la monotonía, la cotidianidad y la melancolía del estadounidense. La nostalgia americana se define por ser un *mood*, donde los personajes de la situación se encuentran atrapados entre la reflexión y el anhelo de pasado, junto a su monotonía y fervor por la cotidianidad, de tal modo que son inertes y no generan cambios. La nostalgia americana se burla de sus mismos partícipes, que son quienes generan esta sensación nostálgica, que a la vez los envuelve y no salen de ella. Es un círculo vicioso.

### **2.3 Lenguaje pictórico y el caso Edward Hopper**

Existe un lenguaje a través de las artes y, específicamente, a través de la pintura. Edward Hopper nos invita a que aprendamos a leer sus obras y a partir de ciertos preceptos las abordaremos.

#### **2.3.1 La comunicación a través de la pintura**

La palabra “lenguaje” es –y a propósito- parte del vocabulario que utilizamos constantemente. Está presente en nuestras construcciones mentales por su implicancia en nuestro modo de expresarnos, está estrechamente ligada al manifiesto de lo pensamos y sentimos. Como base de la comunicación, son un sinnúmero de maneras en las cuales tratamos de expresarnos y nuestras creaciones son un claro ejemplo. Es evidente (y se ha escrito mucho al respecto) de la presencia de un lenguaje relacionado con las artes y a través del cual solemos decir mucho más que con varias palabras. Sin embargo, Samuel Ramos explica bien que el arte es una composición a través de un lenguaje específico, que se deriva de la forma natural de expresión humana, pero sirven a otros fines que cambian su sentido expresivo. (Ramos, 1985: 239) Confirma pues la idea que la expresión artística contiene rasgos propios frente a otras expresiones cuando hablamos de los diferentes lenguajes en las

artes: lenguaje pictórico, lenguaje musical, lenguaje poético, etc. Éstos se apoyan en formas elementales determinadas por su material expresivo, como la pintura y los colores o los sonidos para la música. Y de esta manera, cada artista interviene su material expresivo, lo combina y dice algo nuevo (Ramos 1985: 240) Así pues, la historia avanza y cada vez hay más formas creadas por la tradición, se van sumando a nuestra memoria y están abiertas a combinarse y crear nuevos diálogos. (Ramos 1985: 240)

El artista adopta una posición, se decide y busca hablar a través de su medio (la voz, la edición, los sonidos, los colores, las formas, etc.) Está claro que, como plantea Ramos, la posición del artista lleva una actitud del espíritu que es diferente a cualquier otra posición frente al mundo, ya que se están tocando disposiciones innatas, como la abstracción y la contemplación. (Ramos 1985: 240) En este sentido, a través de las artes se comunica, se dice algo de manera distinta. A través de aquella posición artística, que es expresión, el artista deja en libertad esos elementos de la vida espiritual que bogan por salir de nuestros labios. Bajo algunas directivas artísticas “formales” se canalizan hacia un fin consciente y se tiene aquel manifiesto que se buscó desde un inicio. (Ramos 1985: 240)

La propuesta no es rígida y, posiblemente, no se aplica a todo tipo del desarrollo artístico. Sin embargo, el principal objetivo fue presentar la presencia de un lenguaje artístico.

### **2.3.2 El método empleado al analizar las pinturas**

El análisis de las pinturas de Hopper debe ser tocado con pinzas, pues se sabe que no existe una manera correcta de hacerlo, sino varias permitidas. En ese sentido, la propuesta de esta investigación es hacer un análisis que sea el adecuado para esta situación.

Para ello revisé las distintas metodologías aplicadas al análisis de las pinturas a través de la historia. Con el paso de los años la manera de enfrentarse a una pintura es algo que ha cambiado y ello en mayor medida por la orientación filosófica de los pensadores que las han desarrollado y las obras que se han

analizado. (Santiago Martin, 2011) La profesora de la Universidad Politécnica de Valencia, Paula Santiago Martin, explica que no existe un solo método que sea capaz de abarcar todos los aspectos de las manifestaciones artísticas. Así los métodos no son excluyentes del resto, ya que se apoyan entre sí para superarse. (Santiago Martin, 2011)

En ese sentido expongo las siguientes metodologías a lo largo de la historia: En la antigüedad clásica se realizaban sobre todo descripciones y reflexiones sobre las obras y los artistas. Luego en el Medioevo ya aparecen textos escritos en su mayoría descriptivos y recetarios. Así, en el Renacimiento, se continúa con los recetarios pero se utilizan también los tratados, donde el artista tiene mayor protagonismo. (Santiago Martin, 2011)

Con un carácter más riguroso, quizá más científico o histórico, se da en el siglo XVI el método biográfico. Su principal representante Giorgio Vasari, propuso una aproximación al arte gracias al conocimiento de la biografía de los artistas, por ende el elemento que configura el método es el artista. (Santiago Martin, 2011).

En el siglo XVIII Joachim Wickelmann utiliza como el eje de análisis la obra en sí y propone un método historicista. Consiste en clasificar las obras según estilos. (Santiago Martin, 2011) Y luego aparece el método positivista, que además de tener a la obra como objeto de estudio que clasifica, le da importancia al contexto en el que se desarrolla. El método positivista tiene como mayor representante a Hyppolyte Taine (1828-1892). (Santiago Martin, 2011)

Aparece entonces un método distinto que es el formalista. A finales del siglo XIX esta metodología se desarrolló a partir de las propuestas de Alois Riegl y Heinrich Wölfflin. A diferencia de las anteriores que se centran más en la obra o en los pintores, el método formalista se preocupa de la forma, es decir, que el estudio de las formas en una obra es elemento vertebrador del análisis. (Santiago Martin, 2011)

Así también aparecen metodologías que incorporan la psicología. La psicología del estilo (Worringer) y la psicología de la forma (Arnheim) se dan casi en paralelo. Y mientras la primera centra su análisis en el estudio de las preferencias subjetivas hacia las formas, la segunda se detiene en la

composición como el objeto de estudio al enfrentarnos a una obra. (Santiago Martin, 2011) Así, la obra de arte y el psicoanálisis, propuesto por Carl Gustav Jung, incorpora el uso de la psicología en el análisis pictórico. Jung reconoce que se da un proceso de simbolización al confrontarnos a una pintura y se deben analizar dichos símbolos en el sentido de arquetipos. (Santiago Martin, 2011)

Erwin Panofsky lleva el análisis de las pinturas a otro nivel y propone un método que interprete la imagen, lo llama método iconológico e iconográfico. En este sentido, aborda la significación intrínseca de la imagen haciendo un análisis iconográfico (descriptivo) y uno iconológico (interpretativo). (Santiago Martin, 2011) Y luego el método sociológico aparece con las propuestas de Hauser, quien postula que el arte asume una serie de funciones a lo largo de la historia, que serían expresiones de poder, ideologías, instrumento de culto, ocio, etc. (Santiago Martin, 2011)

Finalmente, Umberto Eco propone un método semiótico, el cual refiere al análisis de la estructura comunicativa interna, la cual le da sentido a la obra de arte. Las pinturas adquieren una capacidad comunicativa como un lenguaje. (Santiago Martin, 2011)

Las diversas metodologías se han visto influidas unas por otras y muchas han tomado elementos de la anterior. Sin embargo, considero que es necesario conocer los tipos de metodologías que existen, para proponer cuál es la más adecuada para nuestro análisis.

Y de esta manera elegí el análisis formal de Heinrich Wölfflin para el análisis de las pinturas de Edward Hopper. Considero que Wölfflin se detiene en el poder de las formas y que todo está dicho en la imagen. Y, además, debido a mi formación en Comunicación Audiovisual tengo las herramientas formales más desarrolladas frente a otras de las propuestas.

Mi estudio se basa en un análisis audiovisual, sin embargo, necesito un análisis pictórico para estudiar la presencia de la nostalgia en dichas obras. De esta manera, entenderé qué propone Wölfflin y será necesario incorporar un manual a través del cual desarrollemos un análisis más técnico de las obras.

### 2.3.3 La lupa de Wölfflin, López y Prieto para el análisis

“Siempre he considerado que la primera tarea del historiador de arte es el análisis de la forma visible” (Wölfflin 1988:11-12) Con estas palabras damos una vista clara de qué es lo que propone Heinrich Wölfflin (Suiza, 1864-1945) en una metodología formalista de análisis.

En contraposición del positivismo aparece el formalismo, ya que el positivismo busca leyes fuera de la obra de arte, mientras el formalismo encuentra las leyes en el desenvolvimiento de las formas. (Santiago Martin, 2011) Veo que todo cuanto se busque analizar se encuentra dentro de los márgenes de la obra que se estudiará.

Consideramos la propuesta de Wölfflin es la más completa dentro de la corriente formalista, ya que incorporó diversos postulados para complementarse. En primer lugar, la metodología de Wölfflin fue estructurada gracias a la contribución de las ideas del escultor Wilhelm Wundt (1832-1920) sobre todo en la relación artista-entrono. Es Wundt de donde viene la concepción de la forma como algo inmanente de la obra de arte. (Wölfflin 1988:11-12)

Por otro lado, su propuesta sigue la línea de la Teoría de la Empatía (Einfühlung) y según esta el proceso de percepción no se da a través de un registro pasivo de estímulos, sino que al momento de percibir algo, proyectamos sobre el objeto sentimientos, valores o actitudes de nuestro ánimo. (Saldivia, 2012) En este sentido, observo cómo el tema del análisis de una obra de arte está influenciado por sensaciones propias del que ve.

Wölfflin fue muy influenciado por Hildebrand, quien en su libro “El problema de la forma en la obra de Arte” (1893) ya explica que la forma es inmutable, que es el principio de unidad y la esencia de la obra de arte. (Saldivia, 2012) Hildebrand plantea que es a través de la forma que un artista expresa su percepción de la naturaleza. Y la apariencia de dicha obra no es arbitraria, sino que la forma debe ser la que le de significación y unidad. Y de esta manera se debe pensar la obra de arte como una visión concretada en una

forma determinada subordinada al arte en cuanto a materiales, técnicas, sentimientos, conceptos, etc. (Saldivia, 2012)

Así, el formalismo y Wölfflin incluyen las propuestas de Aloïs Riegl (1858-1905), quien postula que las formas artísticas están condicionadas por una particular visión del mundo (Santiago Martin, 2011) y es por ese motivo que adopta un enfoque histórico que incluye una dimensión crítica histórica al Formalismo visual. (Saldivia, 2012) Y es a través de ese postulado que Wölfflin llega a afirmar que no es que el estilo sea creado por la técnica, sino que el sentido de la forma es el que expresa el sentido vital de la época. (Saldivia, 2012) Así lo expresa claramente cuando dice que los rasgos de un momento histórico no dejaron de ser importantes en sus expresiones visuales y llegó a decir que hasta el modo de caminar de cada época se puede analizar según sus aspectos visuales. (Gombrich 1980: 259) Es entonces que es necesario incorporar un factor de contexto histórico al análisis de las obras de arte, ya que para Wölfflin la forma se constituye en un elemento que permite dar a conocer los cambios de mentalidad y sensibilidad de cada época. (Santiago Martin, 2011)

Para Wölfflin detenerse en el estudio de las características visuales de las obras, supone recorrer por cinco conceptos básicos de análisis de la imagen: Se diferencia lo lineal de lo pictórico, lo plano de lo profundo, lo cerrado de lo abierto, lo múltiple de lo unitario y lo claro de lo oscuro. (Santiago Martin, 2011) Dichos conceptos facilitaron el análisis de obras de arte desde lo clásico hasta lo Barroco, para postular cómo van cambiando las formas a lo largo de los años.

Gombrich postula que es Wölfflin un maestro de la interpretación de las cualidades fisionómicas de las formas y estilos. (Gombrich 1980: 258) La propuesta de Wölfflin incluye una visión del contexto histórico en el que fue creada la obra, además de un análisis profundo de la imagen. Sin embargo, la guía de los cinco conceptos de los formalistas me otorga un significado concreto y universal de cada elemento de la forma. Es por ello, que a través de la propuesta que toda la información de una obra podemos obtenerla de las formas que hallamos en ella misma, busqué una guía de significados. Es una

propuesta a través de la cual podamos dotar de un significado a los diferentes elementos que encontramos en un cuadro. Por ejemplo ¿qué significa la presencia del color rojo en una obra de arte? ¿Qué significan las líneas? ¿Qué significa el tipo de trazo?

Entonces, para el análisis de las pinturas de Edward Hopper abordé dos autores que, a mi parecer, se complementaron en lo relacionado. El análisis se hizo a través de una vista minuciosa del mínimo detalle de la obra, sin embargo, fue necesaria una guía, un referente, para llegar al significado convencional de lo que nos habla una determinada pintura. De este modo, en una combinación de las propuestas de dos autores y mis consideraciones personales, se analizaron las pinturas.

Sergio N. López y Ana Prieto hace dos diferentes propuestas que parten de una misma pregunta: “¿cómo analizar una pintura?”. Sergio N. López divide cuatro aspectos interesantes a tener en cuenta: Los aspectos técnicos, que se basan en determinar cómo se ha ejecutado una obra a través de su soporte y medidas, pues detrás de los materiales se halla otra historia que puede tener un significado trascendente. (López, 2004) Además, los aspectos iconográficos, los cuales se refieren a reconocer a qué determinado contexto cultural, carácter personal o social está vinculada la obra. O si no se da el caso, existen también los cuadros de género que presentan intrascendencias de la vida cotidiana y están también los retratos. (López, 2004) En tercer lugar se encuentran los aspectos formales, donde el lenguaje pictórico tiene específicos códigos para analizarlo y éste describe la línea, el volumen, el espacio, el color, la luz y la composición. Los seis aspectos llevan consigo diversas connotaciones que aún no son necesarias de detallar, pero más adelante nos encontraremos con ellas. (López, 2004) Finalmente, López describe aspectos estéticos. (López, 2004)

Por otro lado, se suma la propuesta de Ana Prieto, quien parte de la premisa que es necesario darle nombre a aquellas sensaciones que tenemos al enfrentarnos a una obra de arte. (Prieto, 2006) Prieto rescata, al igual que López, aspectos necesarios para analizar una pintura. En primer lugar, la

composición, donde recursos como la “simplicidad” y el “equilibrio” vienen cargados de significado tras identificar su grado en la pintura y el soporte donde fue realizado también tiene un significado. (Prieto, 2006) A ello se suma el reconocer los pesos visuales de la obra, para saber a qué apuntaba el autor con ello y, con ello, comprender los “centros” y “ejes” de la pintura. Así mismo, aparecen los aspectos formales como las líneas, las tensiones dinámicas, la textura, la forma y el color, que al igual que lo propuesto por López, determinan una serie de significados convencionales que traen consigo un significado marcado. (Prieto, 2006) Finalmente, Prieto también se detiene en hablar de la denotación y connotación, proponiendo que siempre la obra de arte “debe expresar algo” y son necesarios revisar los signos icónicos. (Prieto, 2006)

De esta manera, presento una serie de elementos que sumados definen diferentes pretensiones de una obra de arte. Sin embargo, la guía de análisis aplicada en la presente investigación es una combinación de ambas propuestas, donde se tomaron los aportes más relevantes de cada una y agregando consideraciones necesarias para enfrentarlas con un análisis de un film.

#### **2.3.4 Caso Edward Hopper**

Nos toca, de esta manera, presentar a uno de los artistas a partir del cual radica el interés de la presente investigación: Edward Hopper. El crítico de arte Clement Greenberg define, a su manera, la vida y obra de Hopper: “Hopper es sencillamente un mal pintor. Pero si fuera un buen pintor, probablemente no sería tan gran artista”. (Renner, 2011: Contratapa)

##### **2.3.4.1 Reseña**

Edward nace el 22 de julio de 1882 en Nueva York. La mayor parte de su vida la llevó a cabo en Estados Unidos, donde trabajó como ilustrador publicitario

en varias oportunidades (Renner, 2011: 7-15) Sin embargo, fueron tres ocasiones en las que Hopper decidió viajar a Europa. En la primera de éstas se acercó a los impresionistas y experimentó con un lenguaje formal cercano al de ellos. (Renner, 2011: 7-15) Alrededor de 1909 es cuando el estilo hopperiano se va forjando, en su segunda estancia en Paris, donde pinta en Saint-Germain y Fontainebleau. (Renner, 2011: 13-15) A pesar de las corrientes de moda, como el arte abstracto, Hopper se acerca más a Manet, Pissarro, Courbet y hasta Goya.

Pero el tiempo pasa y en Hopper se establece un gran cambio al regresar definitivamente a Estados Unidos. Abandona las influencias impresionistas y europeas y se transforma, dándole relevancia a temas vinculados a la vida cotidiana del ciudadano americano. (Renner, 2011: 21-28) Así, cada vez su estilo se asentaba más y cogía más cuerpo, de tal manera, que el 1918 fue parte del Whitney Studio Club. (Renner, 2011: 21-28) El éxito no fue algo que llegara fácil. Luego de arduos años de trabajo, alrededor de 1920 es que empieza a ser autor de referencia de los realistas que pintaban escenas de su país. Es el realismo que va dándose su lugar y, así, se creó la unión de la visión figurativa con aquella poesía sentimental percibida por Hopper. (Renner, 2011: 31-40)

A Edward Hopper no se le reconoce por alguna pintura en específico, quizá “Nighthawks” será la más conocida, sin embargo, la mayoría de obras diversas logran abarcar diversos gustos y tendencias, pero siempre reflejando el mismo *mood*.

Finalmente, la muerte le llega a Hopper el 15 de mayo de 1967 en Nueva York. Sin embargo, nos dejó con un sinfín de obras que conversan entre ellas y que, viéndolas desde lejos, todas lo hacen y dan a conocer diversos aspectos de la técnica de Hopper y sus ganas desesperadas por enseñarnos qué es la nostalgia del americano.

### 2.3.4.2 Relación nostálgica

Hopper logra darse su lugar como pintor de la modernidad y deja en claro ciertos preceptos a tomar en cuenta. Y es pues que se debe tener en cuenta que a pesar de su realismo las obras de Hopper no son “simples representaciones de una realidad descriptible, sino más bien reconstrucciones que trascienden la mera experiencia” (Renner 2011: 85-93)

Son pues imágenes urbanas y rurales presas de un espacio real, pero metafísico a su vez, con un silencio absoluto. La ambientación está realizada al mínimo detalle, de tal manera que el sentimiento sea cada vez más fuerte. (Renner 2011: 85-93) Son la suma de las cosas: la composición geométrica del lienzo, el juego de luces frías, cortantes y artificiales y la importancia de los detalles. Los cuadros generalmente no cuentan con más de un ser humano y cuando se da lo contrario, se destaca la alienación de temas y la imposibilidad de comunicación entre protagonistas, lo cual reafirma la sensación de soledad y aislamiento. (Renner 2011: 85-93)

El trabajo de Hopper logra ser una importante influencia para realizadores cinematográficos como Charles Laughton, Alfred Hitchcock o David Lynch, (Silva, 2012) no solo porque ellos mismos mencionan su pasión por el pintor, sino también por la necesidad de plasmar -sobretudo- las luces y sombras pintadas por Hopper. (Silva, 2012) Silva asegura un acercamiento muy específico con el film “Cabeza borradora” de David Lynch:

“Aporta suspenso y dota de cierto tipo de impresiones a los personajes. Es decir, aislamiento, soledad, monotonía etc. Todo se torna triste, como si la protagonista de la pintura, al igual que Henry (el protagonista de “Cabeza borradora”) aceptasen su vida tal y como es y no quisieran hacer nada para remediarla y logra salir de lo cotidiano de sus días o la soledad, melancolía y ensimismamiento en el cual parecen estar inmersos.” (Silva, 2012)

Todo el genio de Edward Hopper logró encontrar un camino, quizá antes explorado por otros artistas, pero nunca tan desarrollado con tanta coherencia

y destreza. Las obras de Edward Hopper siguen una misma línea y una misma razón, se entienden en su mundo y describen escenarios que se complementan unos con otros. Es por ese motivo, que sería extraño que directores de cine no se queden cautivados frente a este estímulo tan apasionante y no quieran desarrollarlo con sus propias manos para recrear la misma sensación una y otra vez. Con David Lynch lograré comprender un poco más al respecto.

## **2.4 Lenguaje audiovisual y el caso David Lynch**

Nietzsche propuso hace algunos años: “Un mismo texto permite incontables interpretaciones: no hay una interpretación ‘correcta’” (Nietzsche, 1988: 179) El ser humano tiene la necesidad de interpretar constantemente y ¿para qué hacer un análisis? Francisco Javier Gómez propone, en primer lugar, que el análisis refiere a un proceso hermenéutico inherente a la actividad espectral de hombre, por lo que buscaríamos el análisis de todas maneras. “Analizar” es dar solución a un problema a través de la práctica de un método (Ana + luein = resolver reconstruyendo) partiendo de una hipótesis, la cual en el caso del texto fílmico, está frente a nosotros (la misma película es la propia solución del problema hermenéutico) como lo sugiere Jacques Aumont (Aumont 1996: 26 en Gómez 2010: 15)

### **2.4.1 ¿Qué es análisis audiovisual?: Recursos audiovisuales**

Lo primero que debo tener en cuenta para abordar la siguiente investigación, es que se basa en el análisis profundo de los recursos audiovisuales. Dichos recursos son, específicamente, los utilizados en la composición del lenguaje audiovisual (que se definirá más adelante). Pero es necesario comprender el paso previo al análisis de dichos recursos, el cual recae en el concepto de la

descripción, para luego pasar a la interpretación. El análisis del film nace simultáneamente con el mismo, desde las primeras proyecciones en el cinematógrafo, donde se comentaban los detalles del mismo film y, de cierto modo, era un análisis. (Aumont 1996: 11) El cine ha ido, con el pasar de los años, integrando más aspectos de la vida social, por lo que el análisis es una búsqueda constante del ser humano. (Aumont 1996: 11-12) En su libro “Análisis del Film” Jacques Aumont presenta una estrategia en describir y comentar trabajos filmicos, estudiando sus elementos constitutivos tal y como se hace con una novela o pintura. Si bien existen ciertas premisas impartidas con diversos autores, uno debe seleccionar la que más le convenga para poder ponerse frente a una película y poder desagregarla para entenderla.

Francisco Javier Gómez recalca en que no es suficiente con ver una película, sino que es necesaria una aproximación a profundidad hasta llegar a sus “resortes mínimos”. (Gómez 2010: 25) Sin embargo, sí propone que diversos planteamientos teóricos coinciden en una doble tarea antes de ejercer dicho análisis: 1- Descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir/describir) y 2- Establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten construir un “todo significativo” (reconstruir/interpretar). (Gómez 2010: 25) Nos damos cuenta de la importancia en el proceso que tiene la descripción detallada y Jacques Aumont propone:

“Describir implica al menos tres ideas –cada una de las cuales es útil para el objetivo analítico. Las dos primeras están contenidas en el origen de la palabra: se trata de anotar alguna cosa (scrivere), pero a partir de aquello de lo que se quiere rendir cuentas (de-): la descripción es el fruto de una atención escrupulosa, pero que no debe exceder los límites de lo que manifiesta el objeto descrito. La tercera es sugerida por el sentido espacial que ha incorporado el término: se describe un dominio, círculos, un camino: la descripción es un recorrido. ¿Qué es entonces describir una imagen? Prestar atención a lo que contiene, a todo lo que contiene (las partes como el todo, y las partes de las partes, pero también todo lo que se disemina y no es

perceptible como parte de un todo), nada más que lo que contiene (no añadir nada) –y trazar en este territorio los trayectos de su atención, bajo forma de líneas, de figuras, de relaciones.” (Aumont, 1996: 196-197)

Sin embargo, en lo que refiere a la interpretación, Gómez tiene una consideración imprescindible antes de abordar dicho proceso: “El analista no debe nunca hacer decir al texto aquello que este no dice, pero el analista no debe nunca impedir que el texto diga aquello que dice no diciéndolo”. (Gómez 2010: 27)

Son dos procesos básicos que se deben tener en cuenta antes de abordar un análisis audiovisual y es necesario comprender los parámetros y hasta qué punto uno, como investigador, puede inmiscuirse.

#### **2.4.2 A través de Aumont, Marie, Bedoya y León Frías**

Si bien para el próximo análisis utilizaré bibliografía que complemente el porqué de esas escenas en específico y cómo se abordaron, considero imprescindible detallar a partir de qué se desarrolló la interpretación de las descripciones del film. Como ya se mencionó, no existe un método específico para el análisis en particular de un film. En ese sentido, propongo establecer mi propio método, tomando en consideración diversas propuestas de autores.

En primer lugar, Aumont y Marie distinguen una serie de tipos de análisis que parten desde los más elaborados hasta algunos más sencillos. Sin embargo, proponen que para decidir qué tipo de lectura se le quiere dar a la película por analizar, es necesario conocer los discursos existentes y el contexto del mismo. (Aumont y Marie 1998: 46) De esta manera, me detengo en la propuesta de análisis de la imagen y sonido. Se postula la gran importancia de la imagen pero siempre llevada de la mano con el tema de la narración. (Aumont y Marie (1998: 167) Es por ese motivo que el análisis incorporará una

descripción de la narración. Ello ayudará a reforzar los puntos descritos por los aspectos formales de los recursos audiovisuales.

El análisis de la imagen se puede trasladar al análisis de las pinturas, es decir, como propone Rudolph Arnheim, de una manera más formalista. (Aumont y Marie, 1998: 171) Así, se buscó un marco conceptual muy operativo de tal manera que se aborde el lenguaje audiovisual a partir de sus elementos constitutivos y haciendo un análisis del potencial de significación en sus expresiones más saltantes. (Bedoya y Frías, 2003: 15)

“Ojos bien abiertos” de Ricardo Bedoya e Isaac León Frías ha sido el manual con el cual se asimilaron los datos encontrados en “Blue Velvet”. Ambos autores proponen una especie de manual referente al lenguaje audiovisual. Es una sistematización en alguna medida original del conjunto de saberes que trae consigo el lenguaje audiovisual.

Bedoya y León Frías describen:

“El lenguaje audiovisual” se estructura básicamente, a través de las operaciones de selección y combinación de imágenes en movimiento. La selección se materializa en el encuadre, mientras que la combinación lo hace en el montaje o edición. Son componentes del encuadre los planos, los ángulos de toma, los movimientos de cámara, la iluminación, el color, la escenografía, el vestuario y los actores...” (Bedoya y Frías 2003: 12)

Este lenguaje lo compone una serie de recursos audiovisuales, los cuales llevan consigo connotaciones diferentes. Quizá diversos autores podrían hacer suposiciones distintas sobre qué significa un mismo elemento, por ejemplo: Un “dolly in” podría connotar el inicio de un film, porque nos adentramos al mismo, como podría ser de rareza al marcar a un personaje como sospechoso. Sin embargo, considero que no es necesario detenernos en estas situaciones, pues lo que se buscó a la hora de la interpretación es utilizar el libro de Bedoya y León Frías como guía principal de análisis, pero considerando mis aportes personales a la hora de la comprensión del mismo.

De esta manera, en el capítulo “Diseño metodológico” se detallará cómo se vinculan las diversas teorías con el análisis, mas es necesario describir qué elementos son los incluidos como “recursos audiovisuales” en el presente trabajo. Además, reconocer a ambos autores como importantes piezas en el devenir de dicha investigación.

### **2.4.3 Caso David Lynch**

Finalmente, llegamos al segundo personaje en el cual me inspiré para iniciar este trabajo: David Lynch. Quizá sea uno de los cineastas de culto más famoso del siglo XXI y es lo mínimo que se podría decir ante tal genialidad. Con la capacidad de haber conjugado varias disciplinas artísticas, es un artista en el que cada gesto es la manifestación de una soberanía raramente desmentida. (Jousse 2010: 5)

#### **2.4.3.1 Reseña**

David Lynch nace el 20 de enero de 1946 en Missoula en Montana. Desde pequeño viajó por diferentes ciudades de Estados Unidos, gracias al trabajo que tenía su padre. De cierta manera, se le dice que tuvo una infancia “nómada” que sin lugar a dudas, influyó mucho en el tratamiento que tiene más adelante con sus films, sobre todo con la reflexión de los ciudadanos del país y su afán por los años 50. (Jousse 2010: 7)

No es posible hablar de David Lynch sin mencionar su estrecho vínculo con la pintura. Y todo radica en una frase dicha por él mismo:

“Al mirar lo que había hecho, oí un ruido. Como un soplo de viento. Y llegó todo de golpe. Imaginé un mundo en el que la pintura estaría en movimiento perpetuo. Estaba muy excitado y empecé a hacer películas de animación que

eran ni más ni menos que cuadros en movimiento” (Lynch en Silva, 2012).

A través de los *films paintings*, Lynch se inicia en el mundo cinematográfico y crea su primer cortometraje: “Six figures”. (Silva, 2012) Sus aproximaciones a la pintura lo hicieron acercarse a ese mundo e ingresa a la Corconran School of Art en Washington, la cual no superó sus expectativas en relación a la concepción artística. Por lo mismo, luego ingresa a Pennsylvania Academy of Fine Arts, donde se halla y decide realizar sus estudios. (Silva, 2012) Y luego de “Six figures” empieza a realizar sus cortos experimentales: “The Alphabet”, “The Grandmother” y “The amputee”. Todos llamativamente geniales y todos buscaban sintonizar las inquietudes que atormentaban al director y que marcarían, más adelante, la identificación de sus obras. (Silva, 2012)

A sus inicios, Lynch solo utilizaba la pintura como única forma de expresión y cuando se enfrenta al cine descubre lo apasionante de ver pinturas en movimiento. (Silva, 2012) Es por ello que sus primeros trabajos son más abstractos, como los procesos creativos en el universo de la pintura. Dichos cortos intentaron demostrar ideas relacionadas con la pintura. (Silva, 2012)

Son varios temas los que abarcan las temáticas de los films de David Lynch. No es un director típico o común al resto de cineastas, ya que pareciese que éste es capaz de lograr arte nuevo e imaginativo, sin ser contaminado por modas. Los estudios pictóricos deben haber formado una base necesaria para tener este tipo de percepción de la realidad (Silva, 2012) y todo tiene que ver con la historia del arte, pues Lynch reconoce haber sido influenciado por varios artistas, tales como Edward Hopper, Francis Bacon y Marcel Duchamp. (Silva, 2012) Es sin duda un cineasta-pintor, que construye con lenguaje audiovisual un film, pasando por un proceso creativo pictórico y ese, tal vez, sea su ingrediente secreto.

Según Silva, Lynch demuestra claramente qué toma de cada artista: De Bacon toma el expresionismo y el modo de representar la vida en la muerte, de Hopper aplica la poética relacionada al concepto de soledad y monotonía, y

de Duchamp, insertar escenas ambivalentes y cuyo significado parece inalcanzable. (Silva, 2012) Sin lugar a dudas, al tomar estas influencias, este director ha logrado crear y posibilitar la ruptura de las monótonas fronteras del cine, llevando a cabo un escape al expandir el concepto de cine y contrastarlo con posturas artísticas más radicales. (Silva, 2012)

Evidencio de esta manera la presencia de un vínculo y una cercanía de Lynch con la pintura. Él es un artista y desarrolla diferentes temáticas en el desarrollo de su filmografía.

#### **2.4.3.2 Relación nostálgica**

Lynch nació tras la Segunda Guerra Mundial y su desarrollo filmográfico se da luego de la Guerra de Vietnam y durante las tensiones de la Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética. Mactaggart propone que no es inusual que las películas contemporáneas, como las de Lynch, traigan una carga de memorias e identidades relacionadas con traumas pasados (Mactaggart 2010: 95) Es evidente que los personajes traen consigo una carga pesada que pareciera ser atribuida a un pasado devastador, que quizá pertenece a otro momento y Lynch busca refrescar aquellos recuerdos trágicos almacenados en la memoria colectiva, como lo fueron las guerras.

Ya propuse las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, a ellas les agregamos los efectos de la Guerra de Vietnam. Fue una guerra muy televisada, por lo que la información llegaba a las casa de todos los estadounidenses. La pérdida de soldados y, por ende, las familias incompletas fueron la consecuencia más visible. (Viriden, 2008: 148-149) La sociedad norteamericana perdió aquel espíritu de nación unida y vencedora y la imagen de soldados parapléjicos o con discapacidades dio una imagen negativa sobre todo lo que se vivía. (Viriden, 2008: 148-149)

Desde pequeño Lynch conoce y descifra las diferentes capas que coexisten en la sociedad. Con todas las imágenes de guerra y desolación, él empieza a

elaborar sus propias consideraciones del mundo. El primer contraste que vivió fue la diferencia entre campo y ciudad, cuando vivía en Montana pero visitaba a sus abuelos en Brooklyn:

“Habiendo crecido en ese mundo perfecto, otras cosas producían un brusco contraste. Por ejemplo, recuerdo una visita a pie por Brooklyn que me dio un susto mortal. Recuerdo que estaba en el metro con mi padre y con mi hermano y sentía el viento en el tren que se acercaba por el túnel; sentía su olor, podía reconocer su sonido” (citado en Lacalle 1988: 17)

Aquí se empieza a forjar su opinión sobre la sociedad norteamericana, donde tienes ciudades apacibles y monstruosas a la vez. Sin embargo, a sus 21 años al mudarse a Filadelfia recién experimenta de manera más evidente aquel subsuelo oculto y degenerado que expresa en todas sus películas:

“(Filadelfia) Es la ciudad más enfermiza, corrupta, decadente y llena de miedo que he pisado en mi vida. Vi cosas horribles, horribles, horribles mientras viví en ese lugar (...) Era una vida extraña. Por primera vez viví realmente bajo la superficie. Nunca percibí nada normal, sólo me llegaba ese mundo de miedo y arte. Vivía encerrado en mi capullo de miedo” (New York Times 1990 en Hispano: 1998: 34)

La filmografía de David Lynch destaca por la fascinación al misterio y los fuertes contrastes. Notamos que siempre hay secretos, elementos ocultos que siempre nos empujan a investigar y descifrar, sin embargo, no resulta así en el mundo de Lynch. Se prefiere dejar ocultas y escondidas aquellas cosas que en la vida diaria tampoco tienen respuesta. (Hispano 1998: 15) Aquí pues notamos la presencia del autor a retratar una sociedad como la ves, como es. Lo cotidiano, la rutina diaria, son elementos que trae recurrentemente Lynch a sus films. Constantemente vemos vulnerada aquella sociedad cotidiana que vemos en Lynch: a través del bebé en *Ereaserhead*, en la oreja en *Blue Velvet*, en el cadáver de Laura Palmer en *Twin Peaks* y en las cintas de video

en *Lost Highway*. (Hispano 1998: 19) A lo largo de sus películas estamos en una situación cotidiana, cómoda, que se ve resquebrajada por aquellos elementos que rompen con dicha situación y nos incomodan y nos otorgan nuevos cuestionamientos.

Sabemos, además, la pasión de Lynch por su sociedad vista en sus films. Como dice Lacalle, Lynch consideraba que su calle era el paraíso, estaba enamorado de la perfección de su país cuando pequeño (Lacalle 1998: 61). Su amigo Jack Nance lo describe así: “Lynch es un americano, ¿sabes lo que quiero decir? Es uno de esos chicos de pueblo preocupados por hacer el bien. No es uno de esos abanderados, ya sabes, pero es un americano de pura cepa. Le gusta, claro, rascar la superficie y descubrir secretos, y eso se pone perverso a veces” (Playboy 1991 en Hispano 1998: 21) Observamos, como propone Nance que Lynch recita y recicla aquellos elementos recurrentes en la cultura popular estadounidense. Y gracias al contraste entre la imagen que los americanos tienen de sí mismos y la realidad más cruda, el cineasta logra evocar el duro proceso del despertar de la consciencia de este pueblo trastocado por su historia. (Hispano 1998: 21)

No es extraña la propuesta de la temática de la nostalgia americana en Lynch, ya que durante su infancia ya empezaba a descubrir sensaciones íntimas, sobre todo, aquella sensación de que bajo la superficie existen mundos ocultos, hormigueantes y abstractos. (Jousse 2010: 7)

### 2.4.3.3 “Blue Velvet”

Como propone Thierry Jousse, “Blue Velvet” puede que sea el film más equilibrado y perfecto de Lynch. Es uno de aquellos memorables de la década de 1980 y se resiste al paso del tiempo. (Jousse 2010: 31)

En la década de los años 80 se da el período de Reagan, quien finalmente intentó una serie de medidas para reconstruir aquel sistema posguerra que existía. Sin embargo, su resultado fue aumentar la vulnerabilidad del sistema a las crisis económicas (Nigra y Pozzi, 2009: 87). Las consecuencias fueron

poco favorables para Estados Unidos, ya que se logró una economía fuertemente especulativa, muy endeudada y con tendencia a la desindustrialización, con una tasa alta de desempleo y subempleo. (Nigra y Pozzi, 2009: 87-88) Así, en el semanario The Nation se preguntó en un artículo “¿Estamos de nuevo en 1929?”. (Michael Thomas, 1987: 641) Del mismo modo se hizo una encuesta a fines de 1980, donde el 72% de los norteamericanos opinaba que los problemas económicos eran los más importantes para la nación y el 61% concluía que la economía estaba en una gran crisis (Nigra y Pozzi, 2009: 87-90)

En relación al cine, las producciones de Hollywood han sido el mayor referente de cinematografía de Estados Unidos. Sin embargo, ya en 1980 se hablaba de una revitalización del cine con los filmes de aventuras con la presencia de Indiana Jones o el cine de autor con películas como Blue Velvet. (Müller, 2002) Y llamó la atención el desarrollo de la ciencia ficción en películas como Blade Runner, ET o Alien. (Müller, 2002) Así, a fines de los años 80 se puede hablar de una nueva generación de cineastas que desarrollaron filmes innovadores e irreverentes, contraponiéndose a las convenciones de Hollywood. (Müller, 2002) Además aparece el video y es una nueva fuente de acceso para referencia y conexiones con otras películas. (Müller, 2002)

“Blue Velvet” se sitúa en Lumbertown, una pequeña ciudad imaginaria en el corazón de una zona denominada por la industria maderera. Comienza con una serie de imágenes de una la localidad de manera pacífica. Jeffrey Beaumont, joven de apariencia honesta se ve envuelto en una aventura singular que lo arrastra a los lugares más extravagantes de la ciudad y de su propio inconsciente. La primera interrogante ocurre cuando, tras visitar a su padre en el hospital, Jeffrey encuentra en su camino una oreja humana en el césped. Le presenta la evidencia al detective, que no se presenta muy interesado en el tema, sin embargo, tiene una hija llamada Sandy, quien sí parece más metida en el tema. Ella le revela detalles de la investigación a Jeffrey y las mismas lo llevan a ingresar al departamento de Dorothy Vallens. A partir de allí, Jeffrey es descubierto y, poco a poco, más involucrado con

otros misterios, principalmente la extraña relación que mantiene Dorothy con el tirano Fran Booth. (Jousse 2010: 32)

La historia pues se refleja magistralmente en la exploración de un territorio desconocido y la aventura interior, los cuales reflejan niveles de normalidad y monstruosidad. Y ambos niveles, a medida que avanza la acción, son más permeables hasta que el personaje de Dorothy Vallens es llevado al extremo de la degradación. (Jousse 2010: 32) Se debe destacar, además, la estética hiperrealista, que descubre esta ciudad con apariencia de paraíso provinciano y que es la generadora, finalmente, de todos los misterios. (Jousse 2010: 32) Destaco el motor del film que, según Jousse radica en la curiosidad como medio de acceso al conocimiento, ya que es a través de la curiosidad de Jeffrey que desenterramos una historia fortísima que parece impropia en Lumbertown.

Hay diversos temas que saltan a la vista luego de ver "Blue Velvet". Como nos plantea Jousse, la ausencia del papá de Jeffrey genera en el espectador la relación de figura paternal a Frank Booth. Pero éste es una criatura perversa y gesticulante, sin embargo, refleja cierta autoridad que hasta somete a Jeffrey. (Jousse 2010: 34) La puesta en escena es llamativa, por las relaciones que se establecen con la teatralidad y recrean una seducción y terror combinados que generan una atracción mayor hacia los espectadores y el éxtasis. (Jousse 2010: 34)

Esta obra maestra es una composición de un sinfín de temas que necesitan ser analizados a profundidad para extraer todo lo que se pudiera del mismo. Considero que es una de las películas más importantes de su época, no solo por la propuesta visual, sino por lo cargada que está de significados en su composición. En esta investigación analizaré los recursos audiovisuales, mediante los cuales se podrán comprender otros temas dejados de lado en el film. Además, reafirmar el poder de un film, que puede potenciar la temática de una pintura.

# III. CAPÍTULO 3:

## Diseño Metodológico



### **3.1 Tipo de investigación: Técnica, instrumentos, unidad de observación.**

Cuando tuve claros los elementos que componían esta investigación, llegó el momento de realizar el trabajo de campo y aparecieron nuevos códigos que tuvieron que definirse. En primer lugar, para llevar a cabo esta investigación, fue necesario tener en claro en el marco de qué estudio nos encontrábamos. Por ello se trazó desde un principio que ésta es una investigación cualitativa, ya que ahondamos en el espacio de las propiedades y atributo de un mensaje en particular (una película) y nos enfocamos en las cualidades, características y cambios de “Blue Velvet”. Lo cualitativo se define por alejarse de la parte numérica y sus resultados no buscan ser cuantificables, sino dar a conocer diferentes características que están presentes en el universo estudiado. En este sentido, el “cómo” es considerablemente más importante que el “cuánto”. (Santana, 2010)

Me encontré frente a un concepto establecido en la historia norteamericana y frente a las obras realizadas por dos artistas. Todas las partes de la investigación se definían en el pasado, no se estaban ejecutando en el momento, ni tenían la capacidad de ser cambiadas. Es una investigación no-experimental, ya que debo medir la información y los datos recolectados, tal cual están dados. Es un estudio descriptivo, pues observé y describí los elementos característicos de la unidad de análisis, pero también es un estudio relacional, porque explica por qué ocurre este fenómeno y en qué condiciones se da a partir de la relación entre ambos autores.

### **3.2 Introduciéndonos a las obras**

El universo de esta investigación es “Blue Velvet”, el mensaje de donde se extraerían los datos necesarios. Sin embargo, las unidades de análisis son 7 escenas de la película. Dichas escenas fueron seleccionadas a partir del eje narrativo que cumplían en la totalidad del film, pero también se tuvo en cuenta la estética utilizada en el encuadre y el parentesco que dichas imágenes tenían con pinturas de Edward Hopper. La información y los datos necesarios

para esta investigación se recolectaron de estas escenas. A pesar de que la información determinante para esta investigación fueron los hallazgos encontrados en nuestras unidades de análisis, fue necesario, también, analizar las pinturas de Edward Hopper. Ello era imprescindible, pues para afirmar que el concepto de “nostalgia americana” es intrínseco al trabajo de Hopper, debía ser descrito y analizado: ¿cómo es que un concepto histórico se plasma en la composición de un cuadro? Las pinturas elegidas de Edward Hopper fueron 5, las cuales fueron realizadas entre 1939 y 1945 (durante la Segunda Guerra Mundial), porque Hopper ya había vivido una guerra anteriormente y sabía cómo quedaba la población. Entonces, en la segunda oportunidad, tuvo una visión más madura de la situación y plasmó lo que veía en su país.

Fue por ese motivo que las pinturas de Edward Hopper fueron estudiadas de manera similar a las escenas de “Blue Velvet” seleccionadas como unidad de análisis.

### **3.2.1 Frente a frente con Edward Hopper**

Es importante definir de qué manera fueron analizadas las pinturas. En primer lugar, utilicé la técnica de la observación, prestándole especial cuidado y detalle a la composición de las 5 pinturas de Edward Hopper, que fueron encontradas en calidad alta en internet. Luego, se procedió con el análisis de datos y eran necesarios ciertos conceptos que ayuden a descomponer las imágenes, para poder analizar los elementos estéticos que la componen y llegar a una conclusión. Partí de las propuestas de Heinrich Wölfflin, de Sergio López (“¿cómo analizar una pintura?”) y Ana Prieto (“¿cómo se analiza una pintura?”) para elaborar una matriz con 12 aspectos diferentes para analizar. El procedimiento era observar, describir la imagen en una hoja y, mediante lo que la bibliografía propone, explicar qué significado tenían esos aspectos estéticos. Finalmente, de la hoja de descripciones se debían rescatar los aspectos que pretendieran connotar la situación de nostalgia americana vivida en Estados Unidos. Y luego se establecían las conclusiones para ser confrontadas con las matrices de la unidad de análisis.

### 3.2.2 De cara a “Blue Velvet”

A través de un enfoque audiovisual analicé, de manera profunda, el discurso de una película en particular. Y para ello fue necesario aplicar dos técnicas de investigación.

Como se explicó en el marco conceptual, fue necesario establecer los dos pasos a realizar cuando nos enfrentamos a un análisis: 1- Descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir/describir) y 2- Establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismo que les permiten construir un “todo significativo” (reconstruir/interpretar). (Gómez 2010: 25) De esta manera, en primer lugar, se realizó la observación para coleccionar datos que describieran, comprendieran y lograran identificar la hipótesis que se tenía. Para realizar esta técnica solo fue necesario tener la película completa a nuestro alcance. La observación se realizó en diferentes etapas: en un principio fue necesario ver el film completo tres veces para elegir las escenas y determinar cuáles eran las que eran los momentos “cumbres” de la historia. Tras seleccionarlas, se pasó a la observación de cada escena en particular. Cada escena fue vista, individualmente, tres veces.

La segunda etapa consistía en otorgarle un significado, analizar lo descrito arriba. Para ello se debe tener en cuenta los tipos de significado con los cuales nos podemos confrontar y son propuestos por Bordwell y Thompson:

- 1- Referencial (significado concreto y tangible)
- 2- Explícito (mensaje expresado por palabras o acciones como parte del guión)
- 3- Implícito (significados en elementos que implican significados)
- 4- Sintomáticos (combinación de explícitos con implícitos, con un sentido más profundo, con manifestación de valores sociales vinculados a historia e ideología) (Bordwell y Thompson 1995: 52)

Mediante los mismos, se comprende la dimensión de hallar un significado. Entonces, se pasó a la segunda técnica de investigación: el análisis de datos. Mediante esta técnica se inspeccionaron, limpiaron y transformaron los datos a recogerse. Del mismo modo, esta técnica contó con momentos. Primero fue necesario recurrir a bibliografía y buscar autores que tengan una perspectiva de cómo se analiza un mensaje audiovisual y qué aspectos se deben examinar y qué significados tienen. Llegué al libro “Ojos bien abiertos” de Ricardo Bedoya, donde el autor propone una definición del lenguaje de las imágenes en movimiento. A partir de esta información se crearon las matrices de observación, las cuales funcionaron como una especie de “lupa”, con la que se examinaron las 7 escenas de “Blue Velvet”. De esta manera ocurre el segundo momento en el análisis de datos, donde se abordó el objeto de estudio con un bagaje de información para analizar. Entonces, las matrices incluían un espacio para describir lo que se ve. Se observaban, de manera pausadas, las escenas y se describían todos los aspectos. Buscando la definición en el libro y dando un aporte personal basado en mis conocimientos y se le encontraba un significado a ese elemento. Finalmente, se describían 15 aspectos distintos de los recursos audiovisuales de 7 escenas. Cada matriz fue analizada individualmente para determinar qué elementos de una determinada escena, componían y construían nuevamente el concepto “nostalgia americana”. Fueron 105 descripciones en total, las cuales debieron formar un “todo” para ver qué aproximaciones y diferencias tenían con las conclusiones extraídas de las matrices de las pinturas de Edward Hopper y la semejanza con el tratamiento del concepto “nostalgia norteamericana”. A partir de ello, se llegó a las conclusiones de los aportes “extra” de los recursos audiovisuales.

### **3.3 El método**

De esta manera, la pregunta “¿Cómo se manifiesta en “Blue Velvet” el proceso de reinterpretación del concepto “nostalgia americana” tanto en sus aspectos formales como en sus contenidos?” pudo ser respondida, ya que en las matrices se tenían todos los recursos audiovisuales utilizados en la

elaboración del film y describimos qué aporte daba cada uno. Además, incorporando temas comunes y un contexto que sirvió para descifrar nuevas temáticas. Al tener también las connotaciones de las pinturas, se pudieron comprender cuáles fueron los nuevos aportes de la cinematografía a un concepto establecido en la historia.

Realizar la descripción de cada aspecto fue trabajoso, pues se debía tener en cuenta hasta el más mínimo detalle para lograr definir de la manera apropiada cada escena. Habían elementos repetitivos en todas las escenas y no por ello debía ser eliminado o dejado de lado, pues todo lo que estuvo involucrado en el proceso metodológico tuvo un significado y aportó, en cierta medida, a los resultados obtenidos al final de la investigación.

De esta manera, considero que la cantidad de aspectos audiovisuales que fueron analizados en cada escena es un rasgo que se debe tener en cuenta. Ello ya que se abordó la película desde muchos diferentes matices. Es decir, fueron 15 recursos audiovisuales, los cuales componen, finalmente, una escena y cada uno de esos recursos fue descrito con el máximo de detalle posible. Aquí radica la confianza en que ésta sea la metodología adecuada, ya que más allá del detalle empleado en la descripción de cada elemento estético de composición, fueron tantos los aspectos audiovisuales analizados, que se tenían cubiertas las escenas desde diferentes perspectivas. Además, las propuestas del libro de Ricardo Bedoya fueron imprescindibles para llevar esta técnica a cabo, ya que se confió en los parámetros establecidos por el autor. Tomé en cuenta las propuestas del libro para abordar los aquellos recursos audiovisuales y, en el aporte de significado, también influyó. Así, lo que se realizó, fue darles palabras a las imágenes. Los encuadres, movimientos de cámara, colores, ángulos, líneas, montaje, etc. Recursos llenos de connotaciones que no tenemos verbalizadas, pero que sí los llegamos a percibir. Es por ello que al volver la imagen, palabra, puede ser confrontada con un concepto como el de la “nostalgia americana”.

Se debe saber pues, no todos los elementos a considerar por Bedoya y León Frías fueron considerados. La guía de análisis se dividió en dos: Encuadre y

edición. En relación al encuadre, se dio un espacio a la descripción de la escena, plano, ángulo, movimiento de cámara, composición, escenografía y vestuario e iluminación. Y en montaje se describió el sonido y el ritmo. Todos los elementos descritos son los que considero imprescindibles para esta investigación y tras una detallada descripción se abordó el libro “Ojos bien abiertos” para encontrar un significado a esas descripciones de las imágenes.

De este modo, la metodología empleada buscó, desde un principio, poder comparar la descripción de un momento de la historia (“nostalgia americana”), con las sensaciones que provenían de las imágenes del film. Para ello se recurrió al análisis profundo de 5 pinturas de Edward Hopper y cómo éstas describían el escenario de “nostalgia americana”. Luego, a través del análisis técnico de la imagen, logré descifrar qué querían decir las escenas de “Blue Velvet” en relación a la misma temática. Fue necesaria la comparación de las pinturas y escenas, los encuentros y desencuentros en relación a aspectos físicos y de contenido, para encontrar los nuevos aportes que una película como “Blue Velvet” le da a un concepto anterior. Destaco la potencialidad de la misma para traer dicho concepto al presente y darle vigencia pues lo podemos encontrar en una sociedad contemporánea como la de ahora.

# IV. CAPÍTULO 4

## Análisis de las pinturas de Edward Hopper



Si bien muchos autores han reconocido la presencia de temas vinculados a la melancolía, la soledad, el ensimismamiento del ciudadano norteamericano en las pinturas de Edward Hopper fue necesario establecer mi propio análisis de los elementos formales imágenes. Se debía comprender cómo esas temáticas se hallan en la composición de una pintura y otros aspectos que llaman la atención de las obras a través de lo obtenido en las guías.

#### **4.1 Presencia de nostalgia americana**

De esta manera, el concepto de “nostalgia americana” tenía ciertas consideraciones, como el anhelo por el pasado estable en la vida de un individuo, la soledad, la monotonía, cotidianeidad y melancolía del estadounidense. Me refiero pues, a ese *mood*, en el que los personajes se encuentran atrapados entre la reflexión y el anhelo de pasado, junto a su monotonía y fervor por la cotidianeidad, de tal modo que son inertes y no generan cambios. Así, he encontrado una serie de aspectos a destacar en relación al concepto.

##### **4.1.1 Cotidianeidad e identificación**

Hopper nos envuelve en este universo extraño que trae consigo una serie de elementos “raros”, es decir, anormales o poco comunes, que otorgan al espectador nuevas sensaciones de incomodidad o extravagancia. Hopper nos sumerge en un mundo cotidiano con elementos comunes, como lo son los objetos y los personajes que conformar el entorno de la pintura. Nos encontramos frente a una obra natural, con elementos de realidad, sin embargo, con sensaciones de extrañeza que nos invitan a reflexionar sobre ella. Las pinturas no serían tan “raras” si es que a la vez no lo sintiéramos “normal”. Nos sumerge en un mundo cotidiano con elementos de extrañezas y es por contraste que se perciben con mayor fuerza.

Con cotidiano me refiero a lo habitual en el día a día de los norteamericanos. Lo cotidiano se percibe en diversos aspectos de las pinturas y lo vemos

explícitamente en los temas que se desprenden de la misma imagen. La teoría de Wölfflin propone que de la imagen podemos obtener lo que necesitamos para comprender una pintura y queremos interpretar dichos aspectos. En primer lugar, en relación a los aspectos pre iconográficos: las imágenes son fáciles de leer, se comprende la situación que ocurre en el cuadro en un primer vistazo. Las imágenes están delimitadas, tienen formas reconocibles por nosotros: hay humanos, paisajes, casas, naturaleza, etc., y el trazo describe formas definidas que se comprenden. Un ejemplo, en “Gas”, donde los elementos que la componen son comprensibles a primera vista: la estación de gas, la manguera, el personaje, su ropa, el bosque, la casa son formas definidas.



*Figura 1: Gas Station de Edward Hopper (véase Anexo 1)*<sup>3</sup>

Las obras seleccionadas se circunscriben en el marco de la Segunda Guerra Mundial. La tragedia de lo que recién inicia es evidente en los elementos reconocibles en la pintura, por ejemplo, el cartel “Mobilgas” me da una primera idea de lo que se expresa en la forma. Mobilgas fue una de las petroleras de Estados Unidos fundada a principios del siglo XX. Acá evidenciamos que éste es un retrato de Estados Unidos. Es una estación de gasolina de la época y el

<sup>3</sup> Imagen obtenida en la web de las pinturas de Hopper:

símbolo de Mobilgas retrata la presencia de la civilización ingresando a Estados Unidos.

El único punto de orientación en la pintura es el cartel Mobilgas y las marcas son signos de civilización asociados con la vida cotidiana de los norteamericanos y los recuerdos que tienen de su infancia. (Renner 2011:28)

Rudolph Arnheim escribió: “toda obra de arte debe expresar algo”. (Arnheim 1971: 398) Es decir, las obras expresan más de lo que las imágenes concretas pueden decir. Sin embargo, las obras están compuestas de signos icónicos, mediante los que leemos una imagen para comprenderla. (Prieto, 2006) Así también presentan el ejemplo de la Gioconda, donde el ícono de la mujer es fácil de reconocer y leerse, de manera que se presenta como cotidiano (y trae consigo connotaciones). (Prieto, 2006) Además, la cotidianeidad se refuerza con las acciones de los personajes. El ejemplo está en la mayoría de las pinturas analizadas como el caso de “Nighthawks”, donde los personajes están realizando sus acciones de manera pacífica y reflejan el actuar cotidiano de un americano. Esta pintura da cuenta de diferentes aspectos de la sociedad como la vida nocturna y el trabajo de manera cotidiana. Igual ocurre con “Gas”, donde el sujeto está haciendo una actividad común: echar gasolina.

Renner contaba que ya para 1930 vemos cómo Hopper retrata la escena americana (Renner, 2011: 65) Y es evidente que Hopper ya interpreta lo que ve a su alrededor. Él llegó a indicar que pintó la soledad de una gran ciudad. (Renner, 2011:80) Sin embargo la imagen es cotidiana y sencilla a primera vista, pero ya postulé que lo melancólico se esconde bajo una cotidianeidad. Así Hopper indica claramente lo que quiso decir, sin embargo, es a través de las formas que me doy cuenta, como propone Wölfflin.

En “Nighthawks” vemos una escena de vida común, sin embargo, se percibe que se ha perdido el sentido, que están solos los personajes. Y el fondo negro del bar lo retrata. Es una vitrina, sin embargo, está tan oscuro que no vemos más allá. Lo que está dentro del bar está iluminado y con un trazo definido, mientras que lo de afuera carece de vida e importancia.

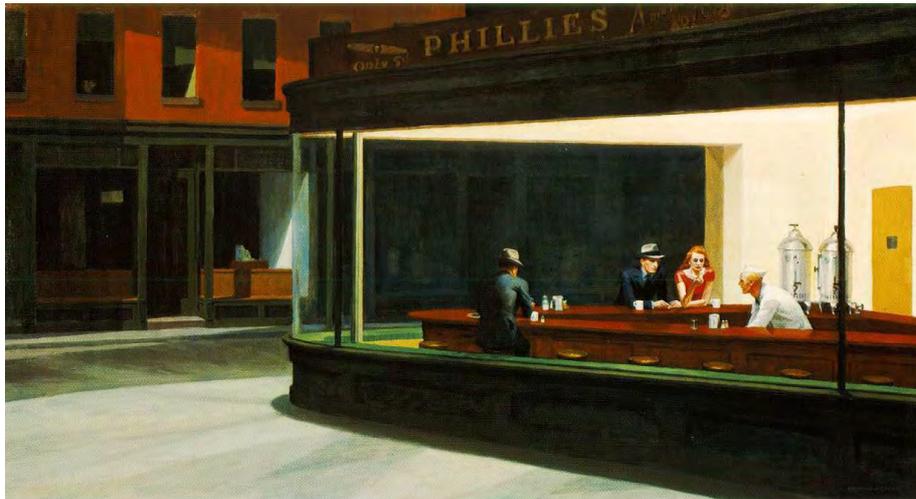


Figura 2: *Nighthawks* de Edward Hopper (véase Anexo 2)<sup>4</sup>

Destaca pues que en las acciones de los personajes de “Gas” y “Nighthawks”, no logro observar qué es lo que hacen específicamente. En el caso de “Gas” es la misma estación de gasolina quien tapa al personaje en la pintura y, en el caso de “Nighthawks”, el joven que atiende es tapado por la misma infraestructura de la barra. En ese sentido, son situaciones cotidianas las que ocurren en un grifo y en un bar, pero pareciese que los personajes esconden “algo”. Hay algo indescifrable en ellos que no me deja verlos como ciudadanos comunes. Los personajes ocultan algo, que hacen que no se revelen ante la imagen y ello suma a su ensimismamiento por no querer descubrirse ante el espectador que va a ver el cuadro. Hopper es un gran realista, pero no nos quiere dar toda la información de modo sencillo. Acá se desarrolla la imaginación que desata un sinfín de posibilidades. Pero ¿por qué será que siempre sus pinturas esconden algo? Del mismo modo ocurre con la mayoría de casos analizados, pero tomaré ejemplos referenciales en cada caso.

---

<sup>4</sup> Imagen obtenida en la web de las pinturas de Hopper:

Por otro lado, cabe destacar el punto de identificación que refuerza la verosimilitud de la imagen. Como proponen tanto Prieto como López, los aspectos técnicos deben ser tomados en cuenta en un análisis. En este caso, se describió el soporte y las medidas de las pinturas. Todas las pinturas analizadas fueron realizadas en óleo sobre lienzo (Renner, 2001) y la mayoría de sus dimensiones eran alrededor de un metro cuadrado. En relación al soporte, se entiende pues que es un soporte fácil de llevar o cargar, además, es práctico y utilizado por muchos. Destaca, entonces, que no es “raro” o pretende dar una significación extra. Simplemente, el cuadro es una ventana a un universo, lo cual refuerza la cotidianeidad de las obras. De igual manera, el tamaño no parece relevante, pues no es muy ostentoso, ni muy pequeño. López recalca el hecho de tener en cuenta estos aspectos técnicos, para saber si es que dan un aporte significativo en la elaboración de la obra. (López, 2004) Sin embargo, a través del análisis resulta que el aporte de estos aspectos técnicos funciona para reforzar la verosimilitud de la obra y centrarme en lo que ocurre en ella.

¿Por qué la cotidianeidad me lleva a pensar en una temática de la nostalgia americana? Como ya definimos anteriormente, la propuesta de una nostalgia la desarrollamos a través del sentir estadounidense, quienes recién salían de la crisis de los años 30 y se alistaban para introducirse en una guerra. (Niggra y Pozzi, 2009: 87-90) Por ejemplo, las jornadas laborales se alargaron a pesar de que los sueldos eran mínimos (Michel, 1980: 28-31) y con más tiempo en el trabajo, la vida de los individuos pierde importancia. Ahora los vemos bajo una sistematización en sus vidas, que solo comprende el sobre llevar el día a día y subsistir.

Desde mi punto de vista es un reflejo evidente de una sensación nostálgica, ya que se puede observar a los individuos como seres que no crean, proponen o imaginan, se trata de seguir con un día a día sin altibajos, porque hay una tristeza intrínseca y anhelan el pasado anterior a la crisis económica del país.

#### 4.1.2 Líneas, formas, colores y luz

En la misma línea de Wölfflin, Michel Foucault propone que todo lo relacionado a una pintura se halla en su propia imagen, pues ellas son autorreferentes porque superan la diferencia imagen y objeto. (Foucault en Renner, 2011: 43)

A continuación presento algunos aspectos formales que son necesarios destacar en la discusión de la temática “nostalgia americana”. En primer lugar, las líneas establecen cierta complejidad a la hora de leer las obras, pues no hay una que predomine en todas las pinturas analizadas. Cabe destacar que en su mayoría siempre aparece una línea que predomina y la misma es confrontada con otra línea importante, creando tensión dinámica. Por ejemplo, las líneas verticales connotan violencia, la horizontal tranquilidad o las diagonales tensión. (Prieto, 2006) Ello no es una regla, ni una imposición, solo una sugerencia para leer las imágenes, sin embargo, deben contextualizarse los hallazgos en las imágenes. En el caso de “New York Movie”, la línea predominante es la vertical, donde se encuentra la protagonista. Sin embargo, aparece una serie de líneas horizontales (butacas) y formas rectangulares, las cuáles se confrontan con esta línea vertical.

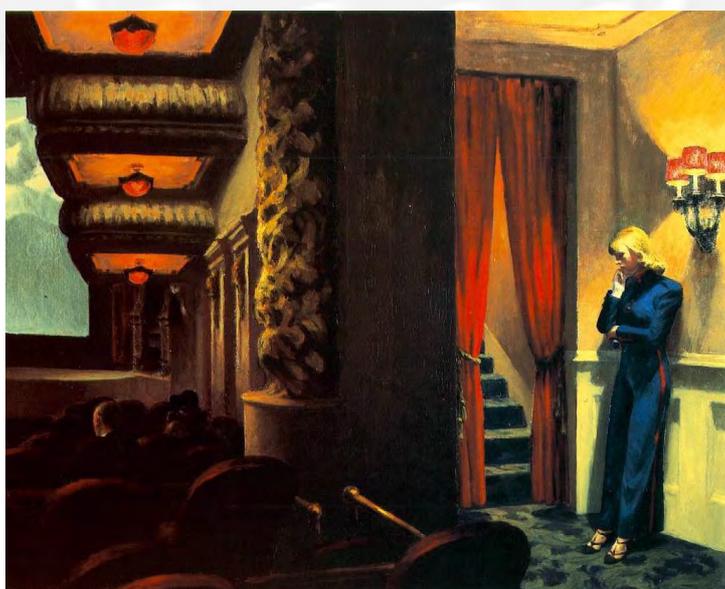


Figura 3: *New York Movie* de Edward Hopper (véase Anexo 3)<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Imagen obtenida en la web de las pinturas de Hopper:

Existen líneas y figuras lúdicas que contrastan con la rigidez de la mujer. Es un cine, un espacio de diversión, de imaginación, pero ella no es parte de ese mundo, está inmóvil. Es un enorme teatro, sin embargo, ella parece estar imposibilitada de ver qué hay en la pantalla, está muy distante. Renner propone que esta mujer no necesita de una ilusión como la que produce el cine. (Renner, 2011: 46)

Nuestra mirada se conduce justo al medio del cuadro, donde vemos una escalera y un pasillo y a una zona interior. Es una línea vertical que define mejor aún la distancia entre la mujer y la gente gozando de la película. La mujer está ensimismada, su mirada está perdida, no conversa con nadie.

La contraposición de líneas nos dice que existen dos mundos que coexisten. El mundo vertical no necesariamente es violento, pero es más agresivo, es rígido, estricto, mientras el espacio horizontal (las butacas) es donde ocurre la diversión, la ilusión y hay espacio para la imaginación.

En “New York Movie” vemos a una mujer como acomodadora de un teatro/cine. En primer lugar es interesante el espacio que ocupa ella frente al tamaño del cuadro. Ella está parada al lado derecho, mientras que la mayoría del cuadro son las butacas del cine. Se consigue un efecto de que ella es mínima al lado de la tremenda sala, es insignificante. El interior de la sala es monumental, con muchos detalles, de las columnas, cortinas y techo y casi parece poco relevante la presencia de la acomodadora.

Así, los retratos de Hopper alrededor de 1940 eran paisajes urbanos y su visión de lo que era Estados Unidos atento a la espera de una guerra. Así, el papel de la mujer cambia, pues muchos hogares se quedaron sin la cabeza de familia al irse a ser parte de la guerra. Muchas mujeres se empoderaron y tomaron un papel distinto en la familia y en tipos de trabajo que ejercían. Las mujeres y los niños cada vez desempeñaban mayor cantidad de empleos (Michel 1980: 28-31)

Se suma, de esta manera, un aporte a una situación nostálgica, la composición del cuadro no puede ser totalmente equilibrada, ni tranquila, aparecen líneas confrontadas que discuten entre ellas y abren las puertas a una situación de reflexión en los personajes descritos en las imágenes. De igual manera ocurre con las formas, donde predominan los rectángulos en la mayoría de obras. Sin embargo aparecen otras formas que, según su connotación, traen consigo otro significado. Tal es el caso en “Gas”, donde los rectángulos significan buen equilibrio (Bonell, 1999) y, repentinamente, aparecen círculos sobre las estaciones de gasolina y ellos connotan necesidad de protección (Bonell, 1999) En “Gas”, Hopper delimita el campo de la civilización en la diferenciación de colores y definición de trazo, es decir, tanto la geometría (vista en el espacio “civilizado”), como los contrastes resaltan dicha contraposición. Pareciera como si la modernidad se impusiera ante la naturaleza, ya que tiene mayor presencia lo civilizado. En este sentido los círculos son la alerta por aquello que está eliminando lo “natural”. Además, resalta el elemento de un conflicto entre formas, que desestabiliza al personaje principal, otorgándole mayor tensión en lo que ocurre en la pintura, provocando una mayor sensación de ensimismamiento.

Me atrevería a afirmar que Hopper utiliza las formas definidas como círculos o rectángulos para marcar el espacio en concreto. Yo creo que en “Gas” demarca el sentido de un elemento que rompe la imagen naturaleza, que ahora la confronta la civilización. Así, en Nighthawks veo cómo un rectángulo perfecto enmarca una situación y dirige mi mirada.

La luz y los colores también traen diversas connotaciones. En su mayoría, en relación al color, predomina el uso de colores cálidos (tal vez menos en los que son en situaciones en el mar). Según López los colores cálidos acercan al espectador, aportan una sensación de cotidianidad (López, 2004). Tal vez energía, pasión, excitación -si predomina el amarillo, rojo o naranja- (Color-es, 2013) Sin embargo, siempre se debe contextualizar según los elementos que extraemos de la imagen. Los colores cálidos en Hopper se ven confrontados con algún color frío o neutro, que otorga un nuevo significado a la escena.

Esto puede verse por ejemplo, en “Cape Code Evening”, donde el pasto amarillo es el protagonista, pero se contrapone un bosque de colores fríos, con sombras y el punto verde del vestido de la mujer.



Figura 4: Cape Code Evening de Edward Hopper (véase Anexo 4)<sup>6</sup>

Como fue descrito en la guía de análisis: “el área principal es enérgica, tiene movimiento y habla de salud y subsistencia a diferencia del fondo frío que habla de algo más espiritual, tal vez todos los que se han ido”. (Anexo N°4/Colore-es, 2013) De esta manera, en la misma guía se le buscó otorgar un significado a la pintura, donde los significados de los colores cálidos se confrontan con los de los fríos y generan una nueva connotación.

Percibo una tensión que se evidencia con el contraste de los colores cálidos (casa y personajes) y fríos (bosque) y con las líneas horizontales confrontadas con las verticales. La presencia de los humanos es extraña, contradictoria a la calma que transmite el bosque. Se da una oposición entre los humanos y el espacio, esta intensifica la situación nostálgica, pues la cotidianidad del americano se ve confrontada con extrañezas relacionadas quizá a lo espiritual

---

<sup>6</sup> Imagen obtenida en la web de las pinturas de Hopper:

o, en general, otros colores que rompen con lo común que sucede en el cuadro.

El contraste de la luminosidad de la casa con las sombras en el bosque da la sensación de que es el campo lo que los rodea y no les permite visualizar más allá. De todas maneras existe un espacio “interior” marcado por la casa, que se confronta al espacio exterior que ocupa la mayor parte de cuadro.

Aquí se representa una imagen de alienación en un espacio que anuncia el fin del asalto de la civilización y que parece carecer de futuro. (Renner, 2011)

La iluminación es algo muy llamativo en Edward Hopper. Rescato de la totalidad de las obras analizadas que la luz siempre es realista: se ve la fuente de luz, es difusa si viene del sol, baña uniformemente las habitaciones, etc. y de esta manera, ayuda al espectador a identificarse y sentirse frente a una escena cotidiana. Sin embargo, aparecen nuevas consideraciones sobre la luz. Cuando hablo de escenas de día en exteriores como en “Gas” y “Cape Code Evening”, las sombras son insignificantes y predomina la luz que viene del sol. Sin embargo, en escenas de noche o en interiores, como “Nighthawks”, “New York Movie” o “Room for Tourists”, la mezcla de luz y sombras tiene más connotaciones. Por ejemplo, en el caso de “Room for Tourists”, la luz es realista y viene de la misma iluminación de las habitaciones, sin embargo, aparece una serie de zonas oscuras.



*Figura 5: Room for Tourists de Edward Hopper (véase Anexo 5)<sup>7</sup>*

<sup>7</sup> Imagen obtenida en la web de las pinturas de Hopper:

Esta combinación genera diversas zonas de penumbra que fomentan los conceptos de soledad e individualismo, confrontado con cotidianidad. (Silva, 2012) La presencia de las sombras es importante, porque en las sombras se esconden muchos elementos y Hopper nos presenta en “Room for Tourists” zonas tan oscuras que casi no percibimos nada, que encierran a los protagonistas de la obra y se remarca la situación de soledad. Pero ¿por qué un artista pintaría zonas donde no se ve nada? Hopper quiere decir algo más. Detrás de esta cotidianidad, hay cosas oscuras que, ni quienes vemos el cuadro, podemos descifrar. Esta poética narrativa solo agudiza el ensimismamiento de las obras, que están tan encapsuladas en su historia, que ya no nos relatan todo lo que sucede en ellas.

A primera vista noté dos significados. El primero es observar esta casa con luz cálida, líneas horizontales, colores suaves, que te invita a entrar. Se llama “casa para huéspedes” y queremos entrar y escondernos de lo “oscuro” que se encuentra afuera. Sin embargo, nos detenemos un momento y reflexionamos: ¿por qué la casa está vacía? Tenemos tantas imágenes del interior de la casa, pero no logramos ver a ningún humano. ¿Por qué no quieren estar allí? Y esa luz que percibimos no sabemos de su fuente.

El tema de las casas es recurrente a lo largo de la obra de Edward Hopper: se puede apreciar en House by the Railroad, American Landscape, Railroad Crossing, Lighthouse Hill, Coast Guard Station, etc. La propuesta de Hopper al retratar casas, no son las vistas futuristas que tienen la mayoría de sus contemporáneos. Hopper es más escéptico al tema y toca los temas más cotidianos, que ya presentan la confrontación de naturaleza y civilización. (Renner, 2011: 78)

El contexto que enmarca esta pintura fue el fin de la Segunda Guerra Mundial. Si bien Estados Unidos tuvo económicamente la mejor posición frente a los demás países, el impacto humano fue tremendo, hubo muchas pérdidas

humanas, familias incompletas y la sensación que todo puede acabar repentinamente. (Virden, 2008: 76) Charles Burchfield comenta sobre el trabajo de Hopper que muchos críticos buscan la ironía en sus cuadros y él cree que sucede que Hopper pinta en una época en que la literatura se ocupaba de las ciudades y pueblos norteamericanos con un tono malicioso. De esta manera, por contraste, las pinturas sinceras del paisaje estadounidense parecen sátiras. (Renner, 2011: 30) Así vemos que mientras la literatura se encuentra en un contexto de hallar lo negativo, Hopper parece tener una mirada más cercana a la realidad con paisajes urbanos y representando aquellas contradicciones entre naturaleza y civilización. Sin embargo, se otorga una visión despreocupada y desapasionada, sin intenciones sentimentales o concesiones a los contemporáneos.

#### **4.1.3 Extrañas situaciones: soledad y rostros**

Finalmente, existen otros elementos en las obras que llaman mucho la atención y considero es imprescindible tenerlas en cuenta. Por un lado, el tema de la soledad es reiterado de diversas formas. Como ya se mencionó, las sombras son un recurso, ya que envuelven al personaje y lo alejan de las zonas donde “no se ve nada”. Además, se refuerza el tema de la soledad en las escenas donde los personajes que se presentan en las imágenes no se comunican entre ellos. Un ejemplo lo veo en “Cape Code Evening”, donde hay tres personajes: un hombre, una mujer y un perro. Los tres miran de frente hacia el horizonte, no se comunican entre ellos, pareciese como si estuvieran esperando “algo”. Observo una casa en medio de un bosque, sin embargo, no hay ningún camino que llegue a ella. Pareciese como si ambos fueran personajes abandonados y no tienen cómo salir.

Y acá entra el desenvolvimiento de ambas personas. Pareciera que es un hombre intentando llamar la atención de su perro y una mujer malhumorada o molesta. El hombre no le da mayor atención a la mujer, no están vueltos el uno hacia el otro. Sin embargo, no se está relacionando y se acentúa la separación que hay entre ambos. El hombre está sentado en la casa con una mirada y postura fija, parece estar sumido en su ensimismamiento, de tal

manera que ni siquiera escucha a la mujer ni se afecta. Se da una armonía estática con la casa, con el hombre, pero pareciera que la mujer rompe como aquella figura del exterior.

Hay un silencio y una tensión, no tienen esperanzas comunes. El lugar es lo que define el cuadro y los personajes parecen estar obligados a estar juntos aunque no exista la comunicación.

A mi juicio es imposible no relacionarlo con la Segunda Guerra Mundial y pensar en aquella espera se vincula con algún ser querido que no saben si regresará de la guerra. Pareciese una familia, conformada por el padre, la madre y hasta la mascota pero faltan personas ¿dónde están? ¿Las esperan? La casa que está detrás de ellos la compone una serie de ventanas, lo cual refleja que hay varias habitaciones y pareciese una casa muy grande solo para ellos, es evidente que faltan miembros de la familia. Ésta es, creo, la descripción que agudiza más la temática de soledad: las personas ausentes.

En el caso de “Cape Code Evening” las ventanas reflejan la presencia de muchas personas, pero no son parte de la pintura. En “Gas” vemos al sujeto sumido en una labor (que no podemos ver) dándole la espalda al campo abierto. Existe una habitación las luces prendidas, con ventanas abiertas, pero no la presencia de alguien más. No hay autos, ni compañía. El personaje está solo en esta estación de gasolina en medio de un gran bosque. Otro ejemplo es el caso de “Room for Tourists”, es una escena, donde hay una serie de habitaciones vacías, no hay personas. A ello se le suma que las luces están prendidas, entonces sabemos que hay vida, pero ¿dónde están todos?

Otra situación parecida es el caso de “New York Movie”, donde el teatro está vacío. Hay un sinfín de butacas, pero solo hay una persona más además de la protagonista. Se está hablando de un lugar, donde hay butacas para muchos, pero no hay nadie. El tema de la soledad es reforzado con la ausencia de aquellas personas que podrían estar presentes.

Considero que Hopper acrecienta el tema de la soledad dándoles el espacio a esas personas que no están, porque ¿quién no se siente solo en una gran casa vacía o en un teatro sin público?

Así, la profundidad de campo en los cuadros también refuerza el concepto de soledad. En obras como “Gas” o “Cape Code Evening”, hay una gran profundidad de campo, es decir, un espacio amplio, grande y lejano. Los protagonistas son pequeños al lado del gran bosque o campo que los acompaña, pero los escenarios están vacíos.

Y es gracias a la profundidad de campo que se comprende mejor la separación que establece Hopper entre civilización y naturaleza. Sabemos que lo que vivió Hopper lo plasmó en sus obras y continuó por la línea de Degas. Él propone que se debe representar lo que se ve y que gracias a la memoria se puede plasmar lo que tenemos guardado trabajando la capacidad imaginativa. (Renner 2011: 65) En este sentido, la disrupción entre naturaleza y civilización es lo que ve y plasma en sus obras. En “Gas” se desarrolla el papel del individuo en este nuevo mundo civilizado, con un trabajo relacionado de alguna manera con los autos, que son el símbolo de progreso. Se sabe que para Hopper el papel de la civilización siempre estuvo vinculado a la soledad y al ensimismamiento, como se puede ver en obras como Sunday (1926) (Renner 2011: 24) Otro ejemplo es “Room for Tourists”, donde lo primero que se evidencia es el tema del espacio interior y el exterior. Existen límites y para Hopper la casa es significado de civilización, ya que refleja la presencia del hombre frente a la naturaleza. Aquí la civilización es el desarrollo y evolución del ser humano a través de la vivienda y del cemento. Fuera de sus casas siempre está la presencia de la naturaleza, quizá de un bosque o aunque sea de algunas plantas. Así, el hombre se distancia del plano de la naturaleza.

El ensimismamiento también es reforzado en un aspecto muy particular: la ausencia de rostros definidos. Tras analizar las imágenes de Hopper, descubrí que en su mayoría, el rostro de los personajes que componen el cuadro no está definido en su totalidad. En “Gas” lo vemos claramente, donde al personaje lo vemos casi de perfil o en “Nighthawks” no llegamos a ver el rostro de las personas, ni siquiera de los personajes frontales, pues el sujeto de sombrero le falta un cuarto del rostro y la mujer de rojo tiene los ojos cerrados.



Relaciono estas descripciones con el ensimismamiento, pues siento que los personajes no se quieren dar a conocer a quien mire la obra. Están tan sumergidos en sus pensamientos y reflexión, que su rostro no divulga sus pensamientos. No podemos llegar a conocerlos totalmente, no podemos saber lo que dicen sus ojos, pues ocultan secretos, que los envuelven en su mundo y no descubrimos qué hay detrás.

El caso de “Nighthawks” además aporta más connotaciones. La pareja es la protagonista del cuadro, quienes miran hacia un mismo punto fijo. Parecieran aburridos, circunscritos en esta ciudad desamparada. Los sentimos más solos, porque no hay nadie en la ciudad y su único compañero, está solo. Es más, ni se le ve el rostro, porque pareciera que no tiene ni alma ni sentido dicho personaje.

En el marco teórico mencionamos la “deshumanización” de los personajes de Hopper según Silva. Y ello se demuestra en la ausencia de cuadros o signos de compañía alguna en las paredes y ello agudizado con la fuerte separación entre el espacio interior y el exterior. (Silva 2012) Encontré siempre (en las muestras tomadas en este análisis) la aparición de puertas y ventanas. Hopper devela dos dimensiones en sus pinturas: adentro y afuera. En la pintura percibo dos mundos distintos y uno casi siempre inexplicable. Los protagonistas se encuentran en una de las dos dimensiones, sin embargo, del otro espacio no tenemos mayor referencia. Ocurre con casos como “Cape Code Evening”, donde no se sabe qué hay dentro de la casa. O en “Room for Tourists” donde la casa está iluminada por dentro, pero la oscuridad no deja ver nada de la parte exterior. En “Nighthawks” es interesante detenernos en

que ahora vemos una delimitación dentro de un espacio urbano, civilizado. Acá los personajes están aislados del mundo externo a través de un vidrio que los protege y los tiene herméticamente encerrados. Así, “lo de afuera” es oscuro. Está bañado por una sombra y una soledad absoluta. Las vitrinas de afuera están vacías y logramos ver una máquina registradora que no tiene quién la opere. Está abandonada. Pareciera como la única luz en toda la calle de noche viene del bar. Como si toda la información de la ciudad viene gracias a lo que ocurre en el bar.

Recordamos que 1940 es una época cargada de sensaciones fuertes para el mundo. Se da el comienzo de la Segunda Guerra Mundial y los conflictos y la ansiedad de no saber cómo se va a culminar ello genera una crisis en todo el mundo. (Virden 2008: 76-77) Como planteé anteriormente, a Hopper le afectó directamente el inicio de la guerra, ya que estaba directamente afectado con esos temas y lo evidenciamos en la búsqueda de refugio que él mismo dice buscar en el arte hacia 1941. (Levin 1996:184-185) A pesar de que años después se sabe que al finalizar la guerra Estados Unidos queda como potencia mundial, la ansiedad de no saber qué iba a suceder se ve retratada en sus obras.

Considero que el concepto “nostalgia americana” se percibe en el ensimismamiento y melancolía que hallé en las pinturas. En la mayoría de imágenes entendemos que estamos entre dos mundos, donde los personajes se sienten atrapados, por ejemplo, en “Nighthawks” los personajes se observan a través de una vitrina, en “New York Movie” existen puertas que dan hacia un exterior. Así, se agudizan elementos relacionados a la nostalgia americana.

De esta manera se entiende la propuesta de Wölfflin de la presencia la mentalidad y la sensibilidad de la época en la forma. A través de los temas ya expuestos, revelo una preocupación, un sentir de una época de ansiedad, miedo por los cambios por venir. No es solo la guerra, es la industrialización, es la lejanía con el campo y la naturaleza. La cotidianidad del estadounidense que se sumerge en su día a día y denota un sentir nostálgico.

Son varios elementos que reflejan un *mood* nostálgico en las pinturas de Edward Hopper. A través de Wölfflin detallamos qué características observamos en la imagen. En las formas descriptibles hallamos elementos que reflejan cotidianidad, soledad, ensimismamiento, deshumanización y asilamiento. El trazo, las líneas, las dimensiones, la distribución de los objetos son solo algunos de los recursos que ayudan a retratar este universo de naturaleza contra puesta a la civilización. Considero que el análisis evidencia que Hopper tiene un discurso claro y busca retratar aquella sensación de los estadounidenses del siglo XX: la “nostalgia americana”.



# V. CAPÍTULO 5:

## Análisis de “Blue Velvet”



Luego de haber analizado las obras de Edward Hopper, tengo un horizonte al cual dirigirme para abordar el film de David Lynch, "Blue Velvet".

Incluí en la selección de escenas, las que consideré relevantes para comprender no solo la historia del film, sino también la atmósfera retratada por David Lynch. Así pues, las escenas de inicio y final para entender las direcciones de la película y las demás fueron elegidas según su importancia en los giros que da la película.

El análisis que se desarrolló en este capítulo no comprende todos los recursos audiovisuales de la película "Blue Velvet", ya que me detendré en ellos en el siguiente capítulo. El análisis de "Blue Velvet" incorpora casi la misma mirada que se puede aplicar a las pinturas, tanto en líneas, como iluminación, encuadres y narrativa de la imagen. En el capítulo 6 veremos cómo existen más recursos audiovisuales que potencian el concepto "nostalgia americana" aquí demostrado:

## 5.1 Contexto

Es necesario establecer el contexto de "Blue Velvet", ya que como vimos en el marco conceptual, Aumont y Marie proponen que para decidir qué tipo de lectura se le quiere dar a la película por analizar, es necesario conocer los discursos existentes al respecto y el contexto del mismo. (Aumont y Marie 1998: 46)

Anteriormente mencioné que "Blue Velvet" se desarrolla en la década de los 80 y David Lynch nace luego de la Segunda Guerra Mundial. Con ello más o menos comprendo el contexto en el que desarrolla su film y las influencias que tiene del día a día y los estadounidenses que busca retratar.

Lynch durante su infancia crece en pequeños pueblos de Estados Unidos y cada vez que los recuerda menciona haberse sentido el paraíso cuando vivió allí. (Lacalle 1998: 69) Así es que encontré las primeras vistas a Lumbertown en la Secuencia de Introducción, vemos pues aquel pueblo que él quiere que descubramos. Es Estados Unidos y, si bien no es exacto en qué año se desenvuelve, sabemos que es un pueblo pequeño. Es la América que nos venden por la televisión y a la cual las influencias de las guerras no llegaron.

En este sentido, es en la primera escena que la cámara desciende bajo la tierra y descubrimos las capas que existen bajo el suelo. Es evidentemente una metáfora a todo lo que se esconde detrás de una careta. Durante el período de Reagan no todo era exactamente tranquilidad. Y lo vemos en una encuesta realizada a fines de 1980, donde el 72% de los estadounidenses opinaban que los problemas económicos eran los más importantes para la nación y el 61% concluía que la economía estaba en una gran crisis (Nigra y Pozzi, 2009: 87-90)

Los secretos de los estadounidenses se develan de un modo evidente en dicha escena. Estados Unidos intentó una serie de medidas para reconstruir aquel sistema posguerra que existía. Sin embargo, su resultado fue aumentar la vulnerabilidad del sistema a las crisis económicas (Nigra y Pozzi, 2009: 87) Las consecuencias fueron poco favorables para Estados Unidos, ya que se logró una economía fuertemente especulativa, muy endeudada y con tendencia a la desindustrialización, con una tasa alta de desempleo y subempleo. (Nigra y Pozzi, 2009: 87-88) Y Lynch logra retratar la existencia de una crisis que se busca ocultar a través de imágenes de bienestar, como lo hizo el Estado.

Por otro lado, diferentes personajes hacen un reflejo de la época. El papel de la mujer se transforma en Estados Unidos. La segunda ola del feminismo se desata luego de la década de los 60 hasta los 80. (Virden, 2008: 79) En los 60 Kennedy toma medidas para mejorar el papel de la mujer y hay un sinnúmero de protestas por los derechos de las mujeres, la paz y la no discriminación. (Virden, 2008: 79) En este sentido, aparecen dos personajes femeninos en el film totalmente opuestos. Tenemos a Dorothy, quien refleja un personaje empoderado. Es la idea de una mujer que trabaja y vive sola, sin embargo, detrás de las apariencias se revela una mujer débil, sometida por Frank, sumergida en un trabajo rutinario, con una familia en peligro. Como muchos casos que se dieron durante la Guerra de Vietnam, Dorothy parece reflejar una familia distanciada por la guerra.

El papel de Sandy es opuesto. Al ser más joven, es un personaje que busca cambios y transformaciones, no se ahoga en la rutina. La problemática del film inicia con su curiosidad y con sus ganas de modificar el estado cotidiano en el que se encuentra Lumbertown. Sandy es el papel del futuro, asociado con la escena final con el bienestar de Jeffrey, ya que cuando Frank muere, Sandy aparece.

Se sabe que al finalizar la Guerra de Vietnam, muchos de los combatientes que regresaron llegaron muy afectados; ya sea con problemas físicos o psicológicos, aquellos que estuvieron en la guerra no fueron los mismos. (Virden, 2008: 148-149)

Yo considero que el personaje de Frank es un evidente ejemplo de ello. Frank parece ser el resultado de una sociedad realmente afectada. Tiene rezagos de una enfermedad que se evidencia al usar un respirador artificial. Frank tiene patrones enfermizos e inestables, que se evidencian en su comportamiento decadente.

De esta manera, propongo que las influencias de las vicisitudes que se dieron en Estados Unidos, comprendieron un *mood* y un sentir de la sociedad en la década de los 80. Se ve influenciado el film tanto en la manera de revelar la sociedad que busca describir, como también los personajes que lo integran.

## **5.2 Presencia de nostalgia americana**

Antes de llevar a cabo la investigación, ya suponía el extremo parecido de las películas de David Lynch a las pinturas de Edward Hopper. Se debe tener en cuenta que, si bien los encuadres no sean idénticos, Lynch logra encontrar los componentes básicos de Hopper y los recrea constantemente en sus encuadres. Así se puede encontrar una estética hopperiana a lo largo de sus films. Asimismo, se debe tener en cuenta también, que el concepto de “reinterpretación” es complejo. A pesar de no ser reconocida por algunos teóricos del arte, la reinterpretación es una manera espectacular de generar nuevos contenidos. Es digno merecedor de su condición de arte, la

reinterpretación no es menos que un complejo sistema de hacerle honor a una propuesta admirada por un artista. Se debe tener un gran nivel de abstracción, como lo hace Lynch, para lograr tocar las sensibilidades más recónditas del concepto de “nostalgia americana”, sumergido en la estética de las pinturas de Edward Hopper. Considero que se debe tener un genio particular, además, para lograr componer algo totalmente novedoso y lleno de connotaciones particulares, que no solo se basan en lo reinterpretado.

En las obras de Hopper se encontraron diversos aspectos que lograron reconocer componentes con connotaciones que describen en sus pinturas una situación nostálgica del norteamericano de la época. Sin embargo, no solo a través de una representación similar en algunos encuadres, sino que, a través de diversos recursos, Lynch retoma bases de aquel mismo concepto:

### **5.2.1 Cotidianeidad e identificación**

Este análisis incorpora el tema de la cotidianeidad, ya que a mi percepción es imprescindible para la descripción del concepto “nostalgia americana”, pues de dicha manera se presentan las acciones de los personajes tanto en Hopper como en Lynch. Considero que ese concepto va de la mano con la monotonía, la vivencia del día a día sin mayor cambio o radicalización. El vínculo entre cotidianeidad y monotonía se refleja en lo repetitivo y en la falta de emoción. Los personajes retratados en las pinturas de Edward Hopper y en “Blue Velvet” son seres humanos que desarrollan actividades habituales, sin mayores cambios en su vida. Ello desarrolla un estado de monotonía al no tener nuevas ilusiones. Se puede conducir al aburrimiento y a la falta de motivación por una rutina abrumadora. La fuerte añoranza por una vida más estimulada genera un sentimiento de melancolía o nostalgia por un pasado mejor o la ilusión de más altibajos en su día a día. El estadounidense de Lynch es aquel personaje que vive su día a día, que está en la ciudad y es parte de su comunidad, sin embargo, hay una melancolía que embarga su ser y se sume en una soledad y ensimismamiento que se describe como nostalgia. La herramienta más usada de Lynch para dar a conocer la sensación de nostalgia

es gracias a los contrastes que los desarrolla impecablemente en “Blue Velvet”.

La trama del film tiene un estrecho vínculo con la cotidianeidad. Es la historia de un joven, Jeffrey Beaumont que junto con su novia, Sandy Williams, intentan descubrir qué se esconde detrás de una oreja hallada en un jardín y el personaje de una extraña mujer vinculada con el caso, Dorothy Vallens. Ello los lleva a Frank Booth y un mundo realmente perturbador y monstruoso. La situación no es frecuente, pero es habitual, es decir, se trata del desarrollo de la curiosidad de dos jóvenes. Viéndolo de esta perspectiva no es una situación infrecuente o extraña. Jeffrey y Sandy son dos jóvenes que viven con sus padres cada uno, en un pueblo pequeño y se visten y actúan de manera habitual. Sus personalidades no reflejan extrañezas, pues sus decisiones no son irracionales o difíciles de comprender y, por ende, su actuar es coherente con lo que sucede en las escenas de la película. Por ejemplo, en la escena que seleccionamos sobre la fiesta, ambos tienen un actuar coherente: se gustan, bailan, se besan y sonríen, algo aparentemente cotidiano. Sin embargo, como ya expliqué anteriormente, Lynch desarrolla sus temáticas a partir de los contrastes. Los personajes de Dorothy y Frank otorgan una cuota de extrañeza y locura a la película. Los percibo como no-cotidianos o no-habituales en las incoherencias a la hora de tomar decisiones. Un ejemplo evidente es en la escena “Jeffrey entra a la casa de Dorothy (Parte 1)”, donde Dorothy descubre a Jeffrey escondido en su armario y le apunta con un arma, pero luego lo desviste y se desarrolla una situación erótica entre ambos. Aquella reacción no pareciera de ser de este mundo, son reacciones poco habituales de una mujer que descubre a una persona desconocida en su casa.

Desde lo más intrínseco del film hasta diversos aspectos que lo adornan, Lynch busca reflejar situaciones de cotidianeidad contrastadas con otras inhabituales o extrañas, que las potencian. Esto se puede observar en diversos aspectos audiovisuales:

En primer lugar, propongo pensar en los planos y angulaciones. El plano y la angulación son los primeros elementos a observar frente a un encuadre. Es la

decisión de cómo se va a ver una imagen. En lo que respecta a “Blue Velvet”, los planos suelen ser Plano Conjunto o General, cuando se muestra una situación cotidiana y la angulación suele ser Ángulo Normal. Según Bedoya, los planos abiertos quieren dar a conocer el escenario y privilegian la acción (Bedoya, 2003: 38-40), y los ángulos normales buscan introducirnos a una situación cotidiana y describir lo que ocurre. (Bedoya, 2003: 53-54)

Por ejemplo en esta imagen, que es parte de la escena “Dorothy cantando en el club” (véase la figura 6), vemos un Plano Conjunto y con un Ángulo Normal, donde se privilegia la acción. Lynch quiere que se comprenda esta escena como una situación cotidiana, normal. No hay extrañeza en una mujer cantando con músicos alrededor. Estamos en el mundo real y, en cuestiones de plano y angulación, no hay más que profundizar que una situación cotidiana, donde hay una mujer vestida de una manera normal cantando en un club junto a otros músicos.

Además, la cotidianeidad se puede ver en la narración de la misma escena, donde el desenvolvimiento de los actores es común y corriente. Son dos personas que llegan a un bar y observan un concierto. En ese sentido, no hay rarezas que nos saquen de cuadro y nos desconcierten sobre lo que ocurre. Es el día a día de los estadounidenses. Además, en el caso de Dorothy parece sumarse un tema de rutina. Ella siempre canta en ese bar, su particularidad son las luces azules y siempre se las prenden. Dorothy está sumergida en una rutina de trabajo que la atrapa. Del mismo modo, ello es un reflejo de lo que ocurre en la sociedad estadounidense de la época. Como hemos visto antes, el papel de la mujer cambia tras las guerras. Como la población disminuye y las familias se reducen y transforman, las mujeres empiezan a adoptar nuevos y más roles laborales. (Michel 1980: 28-31)



Figura 6: Frame 1 extraído de película "Blue Velvet"<sup>8</sup>

Sin embargo, poco a poco aparecen aquellos elementos que rompen la situación cotidiana y generan un contraste. En ese sentido, los recursos audiovisuales como el plano y la angulación facilitan esto. Un ejemplo es el caso de la escena "Introducción", vemos que los Plano Conjunto cambia a Plano Entero y el ángulo de Normal a Contrapicado. (Véase la figura 7) Acá se refleja la aparición de elementos que rompen con lo primero que se quiso decir, es decir, si en un principio se pretendían connotaciones de "normalidad" con el Ángulo Normal, cuando utilizamos el Contrapicado hablamos de "redoblar la acción dramática". (Bedoya, 2003: 58-59)



Figura 7: Frames 2 y 3 extraídos de película "Blue Velvet"<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Imagen obtenida del link de Youtube:  
 CHANGA Alejandro  
 2016 *Blue Velvet Complete Movie* [videograbación] Consulta: 18/09/2015  
<https://www.youtube.com/watch?v=Ehp4PCcKHCM>  
 Videograbación tomado de la película:  
 LYNCH, David  
 1986 *Blue Velvet* [videograbación] USA: MGM

<sup>9</sup> Imagen obtenida del link de Youtube:  
 CHANGA Alejandro

Los recursos audiovisuales potencian lo que ocurre: el papá de Jeffrey regando cae al suelo inesperadamente. Cuando éste cae, el mundo se mantiene igual, a tal punto, que la manguera sigue botando agua, un perro ladra y aparece un bebé. Cuando el papá de Jeffrey está regando lo vemos a través de un Plano Normal y un Ángulo Normal, es habitual. Cuando éste cae por un ataque al corazón repentino, lo observamos a través de un Plano Entero y un Ángulo Contrapicado, ya que es una situación extraña y poco habitual.

La cotidianeidad se ve en que los personajes no son seres fantásticos, animales o indescritibles, físicamente son seres humanos normales. La cotidianeidad nos remite a una zona de confort, donde los elementos son familiares y no nos resulta extraño ni ajeno. Ello es reafirmado con el vestuario y la escenografía natural. Bedoya describe los escenarios naturales como “ambiente, de interiores o exteriores que existe en la naturaleza o está hecho por la mano del hombre, pero que tiene una existencia independiente de la película”. (Bedoya, 2003: 142) En “Blue Velvet” éstos son propios de situaciones casuales, cotidianas, donde no llaman la atención ni despiertan particular rareza. Los elementos que componen el encuadre son fácilmente reconocibles y con nombre propio y es fácil que uno se identifique. En los ejemplos ya visto podemos reconocer un exterior, como lo es el jardín de la casa de Jeffrey, donde vemos una manguera, jardín, la infraestructura de una casa, etc. y todos son elementos que existen independientemente de la película. Por otro lado el vestuario también es habitual, por ejemplo, en la escena de introducción aparece un hombre con vestimenta normal: camisa, pantalón y sombrero. No hay elementos propios de la escenografía o el vestuario que nos saque de esta supuesta cotidianeidad.

---

2016 *Blue Velvet Complete Movie* [videgrabación] Consulta: 18/09/2015  
<https://www.youtube.com/watch?v=Ehp4PCcKHCM>

Videgrabación tomado de la película:

LYNCH, David

1986 *Blue Velvet* [videgrabación] USA: MGM

Considero muy interesante aquellos elementos que agrega Lynch para que no todo sea “cotidiano” y encontremos elementos de rareza. Un objeto evidente, en cuestión de vestuario, es la bata azul de Dorothy Vallens. Es común dicha bata y pertenece al mundo de lo cotidiano, sin embargo, trae consigo una connotación especial. La bata que utiliza Dorothy es de terciopelo azul, una textura suave y blanda al tacto, que provoca ser tocada por todos. Dicho elemento siempre aparece en las escenas más controversiales y llenas de violencia, donde los protagonistas son Dorothy y Frank (los personajes que otorgan la sensación de extrañeza al film), Por ejemplo, en la escena “Jeffrey entra a la casa de Dorothy (Parte 1)”, mientras Frank abusa de Dorothy, ella tiene la bata puesta; y en la escena “Golpiza a Jeffrey”, Frank maltrata a Dorothy con la bata puesta. Sin embargo, a pesar de que Dorothy tenga la bata puesta cada vez que es maltratada por Frank, ella todos los días va a y canta la canción “Blue Velvet”, como en la escena “Dorothy cantando en un bar”.

Así, el elemento de la bata de Dorothy adquiere un significado especial creado a través del contraste: la suavidad del terciopelo versus la violencia que recibe Dorothy cada vez que la tiene puesta. Es un universo de opuestos, donde Lynch refleja que por más cotidiana que sea una situación, siempre la confrontará con elementos poco habituales.

También la iluminación ingresa como aporte en lo cotidiano en ciertas escenas. Predominan las que se realizan en exteriores, donde Lynch busca utilizar una iluminación cotidiana. Como en la escena “Final”, la iluminación es natural, con la fuente de luz presente, en clave alta, difusa y de bajo contraste. (Véase la figura 8) Según Bedoya, dichas descripciones solo proporcionan sensaciones de cotidianeidad, tranquilidad, identificación, calma. (Bedoya, 2003: 98-106) Así, el tema del ciudadano americano del día a día se refleja en que no hay extrañeza en su ciudad, pues la iluminación aporta verosimilitud y el espectador se identifica. Este tema se desarrollará con más precisión más adelante.



Figura 8: Frame 3 extraído de película “Blue Velvet”<sup>10</sup>

### 5.2.2 Ensimismamiento y soledad

Así como se establece situaciones vinculadas a la cotidianeidad, también se presentan temas como la soledad y el ensimismamiento en las escenas de “Blue Velvet”. Más allá de la narrativa total del film, los personajes se desenvuelven de diversas maneras que remarcan una vez más la confrontación entre el pueblo Lumbertown y todo lo que se esconde en su subsuelo.

Jeffrey y Sandy protagonizan ese pueblo “perfecto”. Como ya describimos, sus acciones son coherentes y son los residentes de ese pueblo que vemos en la escena de introducción. Sin embargo, al descubrir que este pueblo es monstruoso y aterrador, es difícil definirlos como personas realmente comunes y corrientes. Dicha contradicción pareciese revelar que Jeffrey y Sandy van solos contra este mundo perverso. En un inicio es la curiosidad de ambos lo que les permite descubrir este mundo lleno de extrañezas, donde habitan

---

<sup>10</sup> Imagen obtenida del link de Youtube:

CHANGA Alejandro

2016 *Blue Velvet Complete Movie* [videgrabación] Consulta: 18/09/2015

<https://www.youtube.com/watch?v=Ehp4PCcKHCM>

Videgrabación tomado de la película:

LYNCH, David

1986 *Blue Velvet* [videgrabación] USA: MGM

personajes como Dorothy y Frank. La persistencia de Jeffrey y Sandy por conocer, entender y solucionar los dramas de este pueblo, los hace sumergirse en toda esta monstruosidad que desconocen. En escenas como “Jeffrey y Sandy en una fiesta” reflejan cómo ambos personajes están solos y son opuestos a los demás. Jeffrey y Sandy son cómplices y se entienden, a diferencia de la relación entre Frank y Dorothy, donde predomina el maltrato y casi no pueden intercambiar palabras. Dicha oposición de personajes la observamos también en la iluminación de la escena “Dorothy canta en un bar”, ya que la iluminación ayuda a que ambos se queden aislados de los demás. Jeffrey y Sandy están solos y son incomprensidos por los demás.

El personaje de Dorothy establece el reflejo de todo aquello que se esconde bajo el suelo de Lumbertown. Ella es soledad en sí misma, pues está separada de su familia, vive sola en un departamento, cuando canta, canta sola y no tiene quién la defienda. A pesar de la presencia de Jeffrey, quien quiere ayudarla, éste finalmente no se queda con ella sino con Sandy. En la escena “Dorothy cantando en un bar” es evidente la soledad de esta mujer, ya que está separada de sus músicos y sola en el escenario. Sin embargo, no es solo la soledad, sino también la deshumanización. A ella le quitan su carácter de ser humano al cantar todas las noches “Blue Velvet”, una canción que está vinculada a la bata que utiliza cada vez que Frank abusa de ella. Dorothy es un personaje enajenado del mundo donde vive. Y a pesar de recibir un golpe de Frank, en la escena “Jeffrey entra a la casa de Dorothy (Parte 1)”, ella sonríe. Es una situación macabra, porque refleja a un personaje solitario y sin tener quién la defienda.

En las pinturas de Hopper encontramos personajes que ocultaban sus acciones, lo que otorga sensaciones de extrañeza. Lynch da un aporte similar, pues si bien no oculta acciones de los personajes, sí oculta los pensamientos de los mismos. A lo largo del film no comprendemos por qué Frank maltrata a Dorothy o por qué Jeffrey está tan interesado en salvar a Dorothy a pesar de ser estos los ejes principales de la trama.

### 5.2.3 Líneas, colores y luz

Están presentes los aspectos formales de los recursos audiovisuales que reivindican la presencia de la nostalgia americana. En primer lugar, podemos poner en la mesa el tema de las líneas. En muchos casos las líneas no son fácilmente reconocibles, como es el caso de la escena “Golpiza a Jeffrey”, donde la escena es tan potente, que no se busca que el espectador se identifique con alguna forma, sino que se busca retratar el caos y el desorden. (Véase el anexo N° 9)



Figura 9: Frame 4 extraído de película “Blue Velvet”<sup>11</sup>

En este caso, la ausencia de líneas genera mayor dificultad de identificación y, por tanto, desorden. Ello colabora en la creación de personajes atormentados, quienes por el barullo de la situación se prendan en el ensimismamiento.

Las líneas que evidencian el ensimismamiento se potencian con la narración que describe personajes en sus propios mundos. Como ocurre en “Golpiza a Jeffrey” los personajes tienen una acción evidente. Sin embargo se agrega tomas de una mujer bailando sobre un carro. Ninguno de los personajes se inmuta frente a tal situación, no la reconocen y no se cuestionan. Cada

---

<sup>11 11</sup> Imagen obtenida del link de Youtube:

CHANGA Alejandro

2016 *Blue Velvet Complete Movie* [videograbación] Consulta: 18/09/2015

<https://www.youtube.com/watch?v=Ehp4PCcKHCM>

Videograbación tomado de la película:

LYNCH, David

1986 *Blue Velvet* [videograbación] USA: MGM

individuo está sumido en su propio mundo y lo importante para ellos es su propio objetivo.

Sin embargo, las líneas también aparecen en otras escenas, como es el caso de “Jeffrey mata a Frank”, donde predominan las líneas horizontales, cuando de pronto irrumpe Frank en la escena y éste forma una línea vertical.



Figura 10: Frame 5 extraído de película “Blue Velvet”<sup>12</sup>

Las líneas horizontales denotan “tranquilidad”, mientras que las verticales irrumpen con “tensión”. (Bedoya, 2003: 220-223) En la escena podríamos pensar que la única tensión de Jeffrey dentro de ese apartamento es la presencia de Frank, que es quien forma la línea vertical. Así como hemos observado en las pinturas de Hopper, denotamos una situación cómoda, familiar, que es interrumpida como un elemento tenso, distinto. Bien observábamos que en las pinturas de Hopper, la narrativa de la nostalgia americana se hacía ver a través de la confrontación de un estado de calma/cotidiano con uno de tensión/extrañeza. Es una eterna melancolía del estadounidense representado en los elementos técnicos como este, pues un presunto estado de calma o paz siempre es interrumpido con una línea vertical (elemento de tensión) que no permite olvidar el pasado.

<sup>12</sup> <sup>12</sup> Imagen obtenida del link de Youtube:

CHANGA Alejandro

2016 *Blue Velvet Complete Movie* [videgrabación] Consulta: 18/09/2015

<https://www.youtube.com/watch?v=Ehp4PCcKHCM>

Videgrabación tomado de la película:

LYNCH, David

1986 *Blue Velvet* [videgrabación] USA: MGM

De la misma manera ocurre con la escena “Jeffrey entra en la casa de Dorothy Parte I”, donde las líneas horizontales bañan el encuadre donde Jeffrey está encerrado en el armario, sin embargo, Dorothy –desde afuera- forma una línea vertical que irrumpe con la composición de tranquilidad. (Véase la figura 11) Así, al igual que en las pinturas de Hopper, se da un aporte relacionado con la nostalgia, ya que la composición de las tomas está totalmente equilibrada, pero no se percibe pasividad en sus elementos formales porque aparecen líneas confrontadas que discuten entre ellas y abren las puertas a la reflexión.

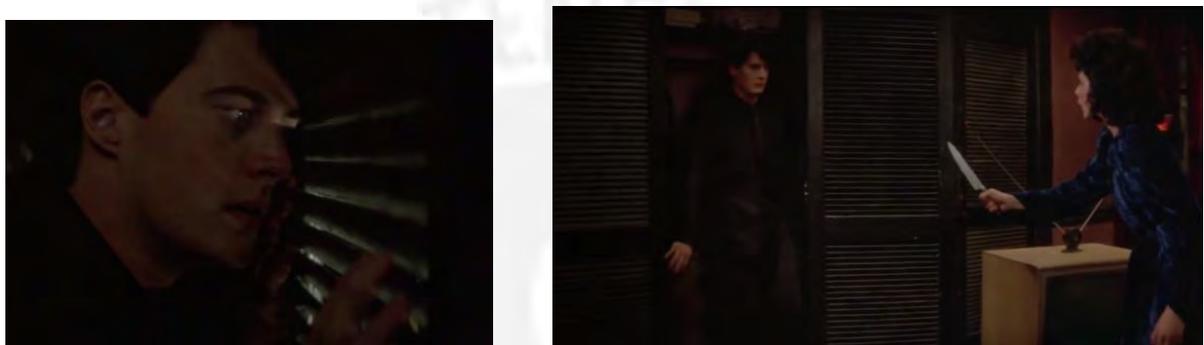


Figura 11: Frame 6 y 7 extraídos de película “Blue Velvet”<sup>13</sup>

Así, el contraste que se da gracias a la confrontación de líneas es lo que otorga un significado especial a “Blue Velvet”. Se traduce de un modo distinto la sensación de pasividad que dan las líneas horizontales con la presencia de una vertical. Del mismo modo, la mejor manera de retratar el caos es con la ausencia de figuras reconocibles. Las líneas en la composición ayudan a evidenciar que las situaciones habituales de los estadounidenses se desenvuelven en el plano del ensimismamiento y lo que aparece como “vertical” solo otorga un carácter de rareza y distanciamiento.

---

<sup>13</sup> Imagen obtenida del link de Youtube:

CHANGA Alejandro

2016 *Blue Velvet Complete Movie* [videograbación] Consulta: 18/09/2015

<https://www.youtube.com/watch?v=Ehp4PCcKHCM>

Videograbación tomado de la película:

LYNCH, David

1986 *Blue Velvet* [videograbación] USA: MGM

Por otro lado, la presencia de los colores fríos es evidente. Como las escenas se componen de varias tomas, se puede establecer la presencia de más de un color y varios neutros que no tienen connotaciones específicas, sin embargo, sí hay algunos que priman.

Existe una página web llamada “Movies in color”, la cual permite observar las paletas de colores utilizadas en diversas películas:



Figura 12: *Blue Velvet* en “Movies In Color”<sup>14</sup>

Según Bedoya, lo cálido refleja más intensidad (rojo), mientras que los fríos atraen más el calma (azul). (Bedoya, 2003: 117) Sin embargo, es necesario contextualizar los colores según el film. La presencia de los colores fríos, sobre todo el azul, tiene un significado particular en este film. “Azul” es parte del nombre de la película y eso ya tiene un significado especial. Cada vez que aparecen elementos en colores fríos o se establece una iluminación fría, son situaciones particulares generalmente vinculadas a una situación perturbadora. Mientras los colores cálidos presentan una visión de un mundo normal, iluminado casi de manera natural.

<sup>14</sup> Imagen obtenida en la web “Movies In Color”:

El film es intenso, rápido, fuerte, pero sobre todo son situaciones muy extrañas, por lo que no es raro el fuerte contraste que se establecen entre ambas combinaciones (frío/cálido). Por ejemplo, se dan situaciones intensas en el cuarto rojo de Dorothy, mientras el cielo azul de Lumbertown refleja que nada extraño pasa en ese pueblo, pero la bata azul que usa Dorothy está vinculada a escenas muy tormentosas.

Sin embargo, aparecen elementos de colores fríos, como la bata azul que ya mencionamos de Dorothy. La bata azul de Dorothy trae consigo nuevos significados, como el caso de la escena “Jeffrey entra a la casa de Dorothy Parte I”. En la habitación cabe destacar los colores cálidos que se reflejan en lo rosado del cuarto y los elementos rojos que traen un significado intenso y que, repentinamente, se rompe con la entrada de Dorothy a la escena con una bata de terciopelo azul. Es un solo elemento, pero trae consigo tantos significados que genera un cambio en la imagen. Una vez más, vinculamos estas imágenes con las de Edward Hopper y la nostalgia americana, pues el cambio de los cálidos con los fríos siempre resulta una confrontación. La misma refleja una situación nostálgica, ya que se pasa de lo intenso a la calma; en tan solo unos segundos, hay una desestabilización de los personajes. Jeffrey observa esta habitación rosada con rojo, intensa con situaciones potentes y de fuerte excitación (Bedoya, 2003: 117), donde ocurren vejaciones inenarrables y la protagonista de la escena llega de azul, reflejando la calma y tranquilidad de una persona normal. Evidentemente, los componentes de la nostalgia, como son la cotidianeidad confrontada con “extrañezas” se refleja claramente. Es pues el color otra característica que ayuda a romper aquellas situaciones cotidianas.

A mi parecer, la paleta de colores que elige David Lynch es particular en cada film que elabora. Podemos observarlo en algunos ejemplos:

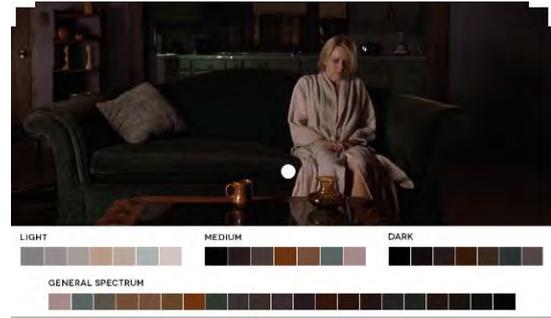


Figura 13 y 14: *Lost Highway* y *Mulholland Dr* en “*Movies In Color*”<sup>15</sup>



Figura 15 y 16: *Wild at Heart* y *Dune* en “*Movies in Color*”<sup>16</sup>

Es interesante la consideración sobre el color, porque podemos presenciar que los patrones son casi uniformes dentro de un film. Así, en películas como *Lost Highway* y *Mulholland Dr* predominan los fríos, mientras en “*Wild at Heart*” y “*Dune*” predominan los cálidos. Las propuestas de colores son significativas, porque van de la mano con la trama. Sin embargo, vemos a “*Blue Velvet*” con más contrastes que las demás películas, al incorporar muchos tonos de rojos confrontados con los azules, generando nuevos significados.

Es evidente que en “*Blue Velvet*”, Dorothy es el eje de la destrucción en el film, es gracias a ella que ingresamos a todo el mundo monstruoso que se oculta en el subsuelo de Lumbertown. Es evidente que Dorothy adquiere el color “distinto” en “*Blue Velvet*” y, por ello, en la escena “Dorothy canta en un club” solo se le ilumina con luces azul, mientras todos los espectadores que están en su vida cotidiana tienen una luz cálida y difusa.

<sup>15</sup> Imagen obtenida en la web “*Movies In Color*”:

MOVIES IN COLOR  
2013

*Blue Velvet* <http://moviesincolor.com/tagged/blue-velvet>

<sup>16</sup> Ídem



Figura 17: Frame 8 y 9 extraídos de película “Blue Velvet”<sup>17</sup>

En cuanto a la iluminación, Lynch hace uso de una luz realista en todos sus encuadres. Es real, natural, no sentimos nada raro o complicado cuando intentamos analizar la iluminación en Blue Velvet. Las fuentes se ven en los interiores y la luz es difusa y en clave alta. Tanto en los exteriores como en los interiores, Lynch hace que uno se sienta identificado, ya sea observado la fuente de luz o recreado una iluminación muy similar a la natural. En las escenas interiores, como en “Jeffrey entra a la casa de Dorothy (Parte 1)”, son evidentes las lámparas de donde supuestamente se ilumina la habitación. En las escenas exteriores, como la escena final, no vemos el sol concretamente, pero es evidente que la luz proviene de allí.

Sin embargo, la presencia de las sombras y penumbras son marcas en el film y pareciesen traer una connotación especial. A pesar de las iluminaciones bien realizadas y cotidianas, existen grandes zonas de sombras que parecieran ocultar “algo”. “Algo” que tal vez Lynch no quiere que veamos o que no

<sup>17</sup> Imagen obtenida del link de Youtube:

CHANGA Alejandro

2016 *Blue Velvet Complete Movie* [videgrabación] Consulta: 18/09/2015

<https://www.youtube.com/watch?v=Ehp4PCcKHCM>

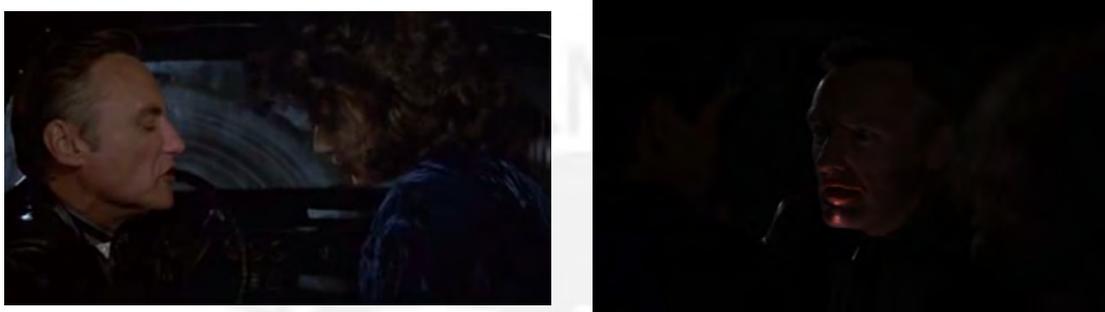
Videgrabación tomado de la película:

LYNCH, David

1986 *Blue Velvet* [videgrabación] USA: MGM

lleguemos a comprender, pero pareciese que hay algo oculto bajo la sombra o penumbra.

Tal es el caso de la escena “Golpiza a Jeffrey”, donde los personajes se encuentran en un carro y son iluminados básicamente por una linterna y hay muchas partes del encuadre que se encuentran en penumbras y no sabemos qué hay allí. Se ocultan al espectador lo que pasa alrededor y, otra vez, se encierran a los personajes en su mente e ingresa del ensimismamiento de los mismos personajes.



*Figura 18: Frame 10 y 11 extraídos de película “Blue Velvet”<sup>18</sup>*

Así, también, en la escena “Dorothy cantando en un Club”, vemos que todo el público que contempla a Dorothy está sumido en la total oscuridad. Estamos alejando a ese público de la protagonista, pues la estamos dejando sola en el escenario, porque en su vida también está sola. Esta narrativa audiovisual acrecienta el ensimismamiento de los personajes.

---

<sup>18</sup> Imagen obtenida del link de Youtube:

CHANGA Alejandro

2016 *Blue Velvet Complete Movie* [videograbación] Consulta: 18/09/2015

<https://www.youtube.com/watch?v=Ehp4PCcKHCM>

Videograbación tomado de la película:

LYNCH, David

1986 *Blue Velvet* [videograbación] USA: MGM



*Figura 19: Frame 12 extraído de película “Blue Velvet”<sup>19</sup>*

Y como hemos visto en “Blue Velvet” muchos significados resultan por contraste. Y un ejemplo más en cuanto a la iluminación se ve en la escena “Jeffrey y Sandy en una fiesta”. En dicha escena no hay sombras ni penumbras, solo una iluminación pareja sin mucho contraste que da a conocer la totalidad de la acción. Por contraste nos damos cuenta que, a diferencia de muchas de las escenas anteriores, esta es una secuencia con calma, pasividad. Y ello se refleja en la narración de la escena, porque es una escena de amor. Es Sandy y Jeffrey bailando y besándose, una escena romántica y bonita. Acá no encontramos zonas oscuras, donde no llegamos a definir todo lo que está en la escena. Es al revés: acá podemos verlo todo. Y en dicha escena es el momento donde encontramos al protagonista más tranquilo y cotidiano, sin rarezas, feliz.



*Figura 20: Frame 13 extraído de película “Blue Velvet”<sup>20</sup>*

---

<sup>19</sup> <sup>19</sup> Imagen obtenida del link de Youtube:

CHANGA Alejandro

2016 *Blue Velvet Complete Movie* [videograbación] Consulta: 18/09/2015

<https://www.youtube.com/watch?v=Ehp4PCcKHCM>

Videograbación tomado de la película:

LYNCH, David

1986 *Blue Velvet* [videograbación] USA: MGM

<sup>20</sup> <sup>20</sup> Imagen obtenida del link de Youtube:

CHANGA Alejandro

El uso que le da a la iluminación Lynch es muy enriquecedor en “Blue Velvet”. Lynch subraya evidentemente qué es cotidiano y qué es extraño, qué quiere que observe y qué quiere esconder. Refleja ciudadanos que están sumidos en su cotidianeidad, que a pesar de las extrañezas deben seguir con su día a día. Es evidente cuando Dorothy se coloca la bata azul todos los días a pesar de que Frank abuse de ella cuando la ve; o también se observa en que a pesar de que Jeffrey sepa toda la situación de Dorothy y le atraiga, se va a un baile con Sandy y se besan.

La condición en la que se encontraban los estadounidenses luego de las guerras fue de crisis, miedos y ensimismamiento por no saber qué acontecía. Así, los recursos audiovisuales ayudaron a componer un pueblo con mujeres evidentemente afectadas, reflejos físicos de los daños de la guerra en personajes, melancolía, monotonía y soledad. Bajo el suelo de Lumbertown se esconden los más monstruosos pensamientos y “Blue Velvet” confronta a todos sus personajes.

---

2016 *Blue Velvet Complete Movie* [videograbación] Consulta: 18/09/2015  
<https://www.youtube.com/watch?v=Ehp4PCcKHCM>

Videograbación tomado de la película:

LYNCH, David

1986 *Blue Velvet* [videograbación] USA: MGM

# VI CAPÍTULO 6:

## Cara a cara: Hopper y Lynch



Finalmente encontramos que el análisis de la imagen es muy similar en ambos casos (pintura y película). Ambos toman en cuenta elementos básicos de la composición, como las líneas, formas, colores, luz. En este sentido, tienen muchas herramientas de composición, pero hay algunas que las diferencian y allí se encuentra el resultado principal de la investigación. Es necesario confrontarlos para poder definirlos.

## 6.1 Pinturas Vs “Blue Velvet”

Es interesante mencionar la propuesta de Aumont. En el libro *el Ojo Interminable: Cine y Pintura*: ambas artes tienen un vínculo, sin embargo, no se basa en correspondencia ni en filiación. El cine no contiene a la pintura, sino que la radicaliza, la explota. (Aumont, 1996) Se dan conceptos compartidos entre ambos, como la iluminación, el color, la composición, la escenografía, etc. y dichos elementos establecen cierta información a partir de la cual las ideas pueden desarrollarse y trasladarse de una disciplina a la otra. (Ortiz, 1995: 42-43) Así, cuando nos referimos a reinterpretación en esta investigación, no es la reiteración de una misma imagen, sino la capacidad de transmitir el mismo *mood* de una serie de pinturas, a través de una película. Por todo lo visto, considero que es imposible relegar a la reinterpretación como una mera repetición sistemática de la obra de otro autor. Es más, la reinterpretación trae consigo muchas más consideraciones nuevas a un concepto ya tratado por otro autor.

Bajo dicha premisa es necesario contrastar las situaciones observadas en ambos casos para determinar los puntos de encuentro y en qué medida sucede la hipótesis que propusimos.

### 6.1.1 Cotidianeidad

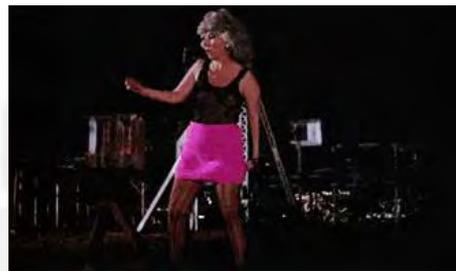
Un punto interesante para iniciar la comparación es la cotidianeidad. Como hemos repetido varias veces, lo cotidiano, lo rutinario es un elemento básico para comprender la nostalgia americana. Los norteamericanos reflejan su vida diaria, habitual, pero sumidos bajo una terrible depresión y melancolía. En el

análisis tanto de las pinturas y el film hemos podido encontrar elementos de lo cotidiano. Por ejemplo en las pinturas lo hemos visto tanto en la facilidad de leer las imágenes, como en la actitud pacífica de los personajes y las acciones cotidianas. De igual manera en “Blue Velvet” tanto los personajes, el vestuario y la escenografía son habituales. Las situaciones son cotidianas, pero aparece siempre “algo” que irrumpe con ello. Lo podemos ver una manera más clara con ejemplos como la pintura “New York Movie” y la escena “Introducción”.



Ambas situaciones son totalmente convencionales. En una tenemos a una mujer parada al lado de unas butacas de un teatro. En la otra vimos una secuencia de imágenes de una ciudad apacible y luego un hombre regando su jardín. Visto de lejos no hay ningún elemento de extrañeza. Sin embargo, ya he analizado ambas situaciones y, en la pintura, hay aspectos formales que nos señalan temas de rareza, melancolía. En el film se da una secuencia de imágenes cotidianas y ello reforzado con los planos generales y los ángulos normales, pero la escena termina con el protagonista cayendo al piso retratado con planos más cerrados y ángulos picados. Se evidencia pues el tema de la nostalgia del ser americano reflejado en personajes habituales, normales, tratando de hacer su día a día. Como se mencionó en el marco teórico, ambos artistas plasman la memoria trágica estadounidense y es así. Todos desean salir de la eterna depresión que los encierra y para ello viven su día a día habitual, en una lucha interna con ellos mismos.

Muchas de las escenas de Lynch son secuencias habituales complementadas en edición con imágenes raras. Como en la escena de “Golpiza a Jeffrey”, donde es una situación normal de una golpiza, sin embargo aparece la imagen de una mujer bailando mientras se da la secuencia. Vemos pues que el montaje trae nuevo significado a las cosas. Pero eso lo detallaremos más adelante. Sin embargo es necesario mencionar que son solo recursos para intensificar lo cotidiano, ya que se corta con algo tan extraño.



Hopper y Lynch desarrollan situaciones estadounidenses comunes, personajes sumidos a su rutina y su quehacer diario. Se pretende identificar al espectador, viendo una situación en la cuál es también pudo haber sido parte. Los personajes siguen adelante en sus vidas intentando no hundirse en aquella depresión que los delata. Además, el poder del film se evidencia cuando Lynch es capaz de mostrarnos situaciones “extrañas” al lado de otras más “comunes”. Su genialidad está en que el concepto de nostalgia se potenció al demostrarnos a todos los espectadores que aunque intentemos vivir un día a día normal, nunca vamos a poder zafarnos de esta memoria tortuosa.

### 6.1.2 Lo que nos ocultan

Un elemento que encontramos de manera interesante en las pinturas es cómo los protagonistas ocultan lo que realmente están haciendo y su rostro completo, por ejemplo en “Gas” o “Nighthawks”. En un film es muy difícil pretender ocultar el rostro completo de un personaje. Sin embargo sí hay elementos que se “ocultan”, como lo es evidentemente las intenciones de los

personajes. Al igual que las pinturas de Hopper no demuestran qué es lo que hacen los protagonistas, en “Blue Velvet” hay múltiples intenciones que no entendemos, porque no son explicadas en el film: ¿por qué Jeffrey quiere ayudar a Dorothy?, ¿qué quiere Frank de Dorothy? ¿Por qué Dorothy se deja maltratar? Todas las respuestas podrían haber sido incluidas en la película, pero Lynch nos esconde “algo”, deja a la imaginación mucho al igual que Hopper.

El ocultar algo le da poder al autor. Nuestra imaginación vuela lejos pensando las respuestas de aquellas preguntas. Sin embargo, lo interesante está en saber que en lo inconcluso está la respuesta. Una sociedad rota, resquebrajada por los golpes de una guerra, solo se protege de no sufrir más golpes. Al ocultar “algo” buscamos que no sepan nuestras intenciones y, entonces, que no sepan cómo vamos a actuar. En el caso de Hopper, no ver el rostro de las personas es ocultar quiénes son y qué sienten. Los personajes no tienen identidad, no importa saber su historia, son títeres en una historia arraigada a la melancolía y depresión. Son seres inertes, que no tienen mayor importancia ni protagonismo en la historia. Por otro lado, Lynch logra llevar esta situación a otro plano, ocultando cuáles son las intenciones de sus personajes claramente. En este caso sí tienen una acción y voz, sin embargo, no tienen motivos ni capacidad de reflexión. Son personajes melancólicos, pues están vacíos por dentro y ni siquiera tienen un motor de vida.

### **6.1.3 Penumbra**

Por otro lado, un tema interesante es el de la penumbra. En ambos casos encontramos que tanto Hopper como Lynch hacen uso de las sombras y la oscuridad para ocultar cosas que no quieren que espectador sepa. Una vez más dejan a nuestra imaginación qué es lo que ocurre ahí. Ello aumenta la sensación de aislamiento, ya que uno no sabe a qué atenerse en lo que se oculta en la penumbra. Uno es cauto, reservado y se siente aislado frente a lo que no se puede ver. Lo podemos ver, por ejemplo en “Room for Tourists” de Hopper, donde las partes oscuras acrecientan la tensión del cuadro. Da tanto temor la sombra, que la casa parece un refugio ideal al que solo queremos entrar. No sabemos qué se esconde afuera y existe esta casa con luz cálida

que nos invita al refugio. Por otro lado en la escena “Golpiza a Jeffrey” en “Blue Velvet”, la iluminación se empobrece cuando se trata de la golpiza que le propician a Jeffrey. Lynch nos quiere dar a conocer solo algunas cosas, porque lo malvado y más oscuros de Frank y sus secuaces se esconde en aquella penumbra.



Si llevamos esta observación a otro nivel es muy similar al análisis de los rostros. Ambos autores quieren dificultarnos la comprensión total de sus obras, quieren desconcertarnos y llevarnos a un nivel de reflexión más profundo. Estamos ante la muestra clara de que este es un mundo misterioso y enigmático. Luego de todas las tragedias la sociedad sufrió cambios. Es como si hubiera caído una bomba que cegó todo y, luego al bajar el polvo, nada se ve con claridad. Cada quien está afectado e intenta definirse en este oscuro mundo de penumbras. En el caso de Hopper es evidente que nadie sabe qué va a suceder con toda esta gente afectada por la guerra, con casas vacías, secretos en las sombras y sujetos expectantes e hipnotizados esperando a que algo suceda. Lynch da un paso más adelante, ya que el poder de la cámara está en darte a conocer mucho más que una pintura (sobre todo a través de los movimientos de cámara) y éste pretende ocultar cosas con la iluminación en clave baja. Los personajes tienen una memoria melancólica que se refleja en todos los elementos ocultos que ni ellos mismos pueden ver.

#### 6.1.4 Líneas

La aparición de líneas confrontadas es recurrente en ambos casos como hemos visto. Tanto en las pinturas como en el film aparecen líneas que denotan tranquilidad (horizontales) confrontadas con acción o peligro (verticales).

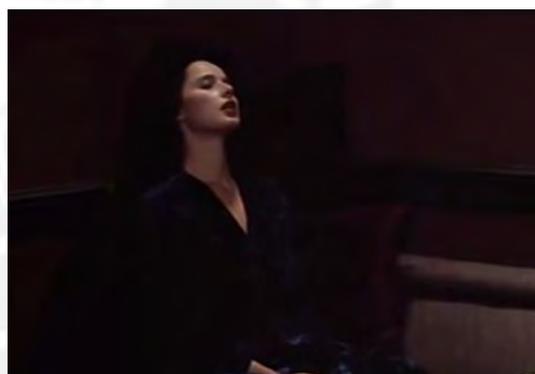
Las líneas han sido un recurso de composición en ambos casos, que han logrado subrayar una confrontación de opuestos tanto en las pinturas como en “Blue Velvet”. Ambos autores, a través de opuestos, buscan evidenciar que no hay nada perfecto en ninguno de los universos que nos revelan. Por el lado de Hopper, por más cotidiana, tranquila y llena de naturaleza que sea una escena, siempre aparece un elemento vertical que rompe. Un ejemplo evidente es en “Gas”, donde la naturaleza retratada con líneas horizontales, se rompen con una franja vertical hecha por el surtidor de gasolina. Es claro: la civilización se impone ante la naturaleza. Hopper propone evidentemente que la paz del hombre de pueblo estadounidense es ficticia, pues siempre hay elementos que la desintegran. Asimismo, se da la presencia de las líneas en “Blue Velvet” para acentuar la convivencia de dos mundos en el film: el colorido, pacífico y agradable pueblo Lumbertown y el terrorífico, malicioso y deshumanizado subsuelo. En la película se observa un pueblo de apariencia pacífica, pero cuando ingresamos en la historia descubrimos situaciones macabras y personajes terroríficos. Líneas, como en la escena “Jeffrey entra a la casa de Dorothy (Parte 2)” describen perfectamente cómo la línea que protagoniza Frank es la que irrumpe y desata el caos.



Se refuerza el ingreso de aquello extraño que se esconde detrás de los personajes. Tanto Hopper como Lynch quieren mostrarnos que jamás habrá calma ni paz. Acá vemos cómo es que siempre se van a romper aquellos momentos pacíficos con un elemento de peligro.

### 6.1.5 Los colores

La temperatura y los colores han sido algo que ambos autores han sabido explotar. Confrontar los cálidos y los fríos para denotar rareza es algo aplicado en ambos casos. La monotonía en colores cálidos que nos mantienen en una cotidianeidad en la que solo quieren subsistir los personajes es enfrentada con un color frío, extraño, que denota tal vez locura o espiritualidad:



Por ejemplo, en el caso de “Cape Code Evening” de Hopper es una mezcla de colores cálidos interrumpidos por colores fríos del bosque y del vestido de la mujer. Me siento tranquila observando la imagen, pero el elemento distinto no lleva a pensar si esa mujer ha hecho algo ¿por qué es distinta en el cuadro? Además, ¿qué se esconde en el bosque? Por qué nos llama la atención de no ser un bosque otoñal, cálido, donde los niños pueden jugar. Todo lo contrario: es un laberinto de misterios ocultos, como lo es la sociedad expectante de Estados Unidos. Y una vez más, Hopper logra marcar la oposición de naturaleza y civilización.

Y, por otro lado, tenemos a Lynch con una carga muy importante a través de sus colores. Él nos pinta encuadres cálidos y cotidianos, exteriores con luz

natural del sol e iluminaciones interiores con la fuente de luz presente. Sin embargo, aparecen iluminaciones frías y artificiales, como en “Dorothy canta en un bar”. Allí observamos que ella es el personaje distinto en “Blue Velvet”. Es un universo cálido, pero Dorothy es el elemento frío. Como si la iluminación no fuera suficiente, Lynch decide vestirla con una bata azul, que refuerza la presencia de dicho color. Dorothy es azul, no es cálida, no es parte de Lumbertown, es un elemento ajeno a esta paz virtual. Es evidente que con un color frío busca darnos sensaciones de extrañeza o locura. Los sujetos están sumergidos en el día a día, sin embargo, tienen una capa sobre ellos llena de misterios e insania.

Y en referencia a la bata, ya propusimos anteriormente que además de tener un color que se contrapone a los cálidos de Lumbertown, tiene una textura en particular. La bata de Dorothy es de terciopelo azul, una textura suave que aparece cada vez que Frank abusa de Dorothy. Y, por si eso fuera poco, Dorothy canta la canción “Blue Velvet” (*ing. terciopelo azul*) todos los días en el bar. La bata es un reflejo de la deshumanización de Dorothy, la carencia de fuerza, el ensimismamiento y la soledad compuesta en una sola persona.

El papel de la mujer se trata en ambos casos de un modo particular. En “New York Movie” protagoniza una mujer como acomodadora de un teatro/cine. Y éste parece ser uno de los tantos paisajes urbanos de Hopper de alrededor de 1940 y refleja su visión de lo que era Estados Unidos atenta a la espera de una guerra. Así, el papel de la mujer cambia, pues muchos hogares se quedaron sin la cabeza de familia al irse a ser parte de la guerra. Muchas mujeres se empoderaron y tomaron un papel distinto en la familia y en tipos de trabajo que ejercían. Las mujeres y los niños cada vez desempeñaban mayor cantidad de empleos (Michel 1980: 28-31)

Del mismo modo las mujeres en “Blue Velvet” reflejan un papel interesante, ya que la segunda ola del feminismo se desata luego de la década de los 60 hasta los 80. (Virden, 2008: 79) En los 60 Kennedy toma medidas para mejorar el papel de la mujer y hay un sinnúmero de protestas por los derechos de las mujeres, la paz y la no discriminación. (Virden, 2008: 79) Así, Dorothy es la idea de una mujer que trabaja y vive sola, sin embargo, detrás de las apariencias se revela una mujer débil, sometida por Frank, sumergida en un

trabajo rutinario, con una familia en peligro. Como muchos casos que se dieron durante la Guerra de Vietnam, Dorothy parece reflejar una familia distanciada por la guerra. Y Sandy es opuesta al ser más joven, es un personaje que busca cambios y transformaciones, no se ahoga en la rutina. Es el papel del futuro, asociado con la escena final con el bienestar de Jeffrey, ya que cuando Frank muere, Sandy aparece.

### 6.1.6 Personas solitarias

Otro tema interesante es el de las personas solas. Ya hemos observado que en más de una situación Hopper nos demuestra en sus pinturas que existen personajes solos que parecieran estar acompañados de personas ausentes. Se siente la presencia de personas a través de ventanas, butacas, luces prendidas. Sin embargo, no tenemos la oportunidad de verlas. Así pues, pareciera que sus personajes siempre andan solos, tal vez esperando a que regresen aquellos ausentes, anhelando el pasado. En cuadros como “Gas”, “Room for Tourists” o “Cape Code Evening”, Hopper nos presenta interiores vacíos. Existen rastros de presencia humana con luces prendidas o ventanas abiertas, pero ninguna persona que habite o acompañe al protagonista de la pintura.

En el caos de Lynch es muy evidente: sus personajes están solos. Vemos a un personaje como Dorothy sola, viviendo en su casa, aislada (en la historia sabemos que su esposo y su hijo han desaparecido). Y de la misma manera vemos a Frank como un personaje solo, aparece con sus secuaces a su lado, pero son inertes, no tienen opinión ni reflexión. Así hay otros personajes como Sandy a quien conocemos a través de su familia. Ella refleja todo lo contrario y, al ver una familia constituida, por contraste vemos a una Dorothy o a un Frank más aislados, solos. Así demuestra Lynch que ha absorbido aquellas características de los personajes de Hopper y los ha potenciado llevándolos a un nivel de demencia y desenfreno.

### 6.1.7 Las dimensiones

Finalmente existe un tema interesante por tocar y es el de las dimensiones. Hopper propone dos dimensiones interesantes de tomar en cuenta: lo que está “adentro” y lo que está “fuera”. Sus pinturas suelen proponer un exterior donde ocurren cosas y un interior solitario (o viceversa). Con ello no solo demuestra mayor soledad, sino da a conocer que existen múltiples capas de reflexión. Son opuestos, donde lo “interior” es representado por el cemento, la civilización, mientras lo que está “fuera” es la naturaleza, el origen del hombre. Constantemente se contraponen ambas significaciones y que desencadenan en la deshumanización de los protagonistas de los cuadros.

El tema de las dimensiones o capas también lo toca Lynch, pero de manera distinta. En "Blue Velvet" está la propuesta de una capa superficial y una más interna. Para Lynch existe el mundo exterior, que demuestra una sociedad idílica, pacífica y perfecta y el subsuelo de ello (más interno), donde se esconde la locura desencadenada de cada personaje. Esto es evidente en la escena “Introducción” que se analizó, donde una toma lo deja muy claro: la cámara recorre una serie de imágenes de un pueblo perfecto, hasta meterse debajo de la tierra. Con la cámara Lynch nos dijo todo, ya que debajo de todo lo “perfecto” está un mundo oculto lleno de perversiones y confusiones, que jamás dejará a los personajes ser felices de verdad. Desde el malvado Frank hasta el héroe de Jeffrey, todos los personajes de “Blue Velvet” han transformado esa situación melancólica en una locura que parece llevar al caos rotundo. Lynch nos propone que la memoria dejada por los sucesos en Estados Unidos no es fácil de olvidar. La sociedad ha quedado marcada profundamente y es algo con lo que tendrán que lidiar en sus aburridas y monótonas vidas.

De esta manera observamos cómo aparecen en ambos casos similitudes muy estrechas. Se podría proponer que tal vez es una mera copia o robo de parte de Lynch por tratar una misma temática. Sin embargo a continuación veremos por qué es que proponemos que es una reinterpretación gracias a los recursos audiovisuales utilizados.

## 6.2 Una mirada más allá

Aumont propone en *L'oeil interminable, Cinema et peinture* (1989) la idea de la revolución en la historia de la visión. Ello referente a la conquista de una mirada móvil, ubicua. (Bedoya y Frías 2000, 28) En este sentido se habla de la comprensión de aquel movimiento fugitivo que está en la pintura y que es tema básico y central en el cine, donde elementos como el ferrocarril y el panorama hicieron repensar el concepto de la visión (Bedoya y Frías, 2000: 29) De este modo es que determinamos cómo gracias a la aparición del cine van cambiando sobre todo los artistas y espectadores.

Sabemos que los recursos audiovisuales no son solo los elementos de composición, ya que traen consigo elementos del encuadre, como el movimiento de cámara, movimientos internos y, por otro lado, el montaje en su totalidad. Éstos elementos y otros más, otorgan una nueva dimensión de sensaciones a la manera de retratar la “nostalgia americana” en imágenes.

### 6.2.1 Movimiento internos

Como ya se mencionó anteriormente los movimientos son, en general, uno de los aspectos que ayudan a que la reinterpretación pueda ser potenciada a través de los recursos audiovisuales. En primer lugar hablemos del movimiento interno en los planos, donde los protagonistas tienen la capacidad de moverse, están vivos. Bedoya y León Frías reconocen que en la organización de los componentes de un encuadre existen elementos estáticos y dinámicos. (Bedoya y León Frías, 2000: 26)

Éstos ayudan a que el espectador se identifique con la escena, por lo que es más “creíble” o “cotidiano” y no siente extrañeza frente a la escena. Es decir, quizá uno no se sienta tan identificado con una pintura, pues en “la vida real” hay movimiento. Sin embargo en los cuadros no. Así, un *pro* de “Blue Velvet” es que ayuda a que las historias de los americanos sean más creíbles, lo sintamos más cotidiano, más real. Son estos movimientos dentro del encuadre que otorgan una nueva dimensión. Éstos relatan una historia nueva, dentro de

la historia que está ocurriendo, pues se potencian los elementos a través de la identificación con estos personajes inmersos en sí mismos. Sin embargo, los movimientos no necesariamente son desplazamientos, pues en muchas de las escenas se observan a los personajes contemplativos, como en “Jeffrey y Sandy en una fiesta”, donde los personajes casi ni se mueven, pero la identificación están en sus rostros, en las reacciones.

Además, el ensimismamiento se refuerza en “Blue Velvet” con los vínculos de los personajes. En las pinturas de Hopper observábamos que éstos no se vinculaban unos con otro y que no hay diálogo. Uno creería que la posibilidad de relacionarse entre personajes es sinónimo de acercamiento y comprensión. Sin embargo, vemos en “Blue Velvet” que los personajes sí se relacionan, tienen diálogo, pero no se comunican. Como en la escena “Jeffrey entra a la casa de Dorothy I”, ambos personajes llegan a hablar, pero ambos están tan sumergidos en ellos mismos que no logran comunicarse. El concepto de ensimismamiento y la soledad son más potentes, pues no pueden exteriorizar qué es lo que realmente sienten a pesar de todo el movimiento corporal que pueden hacer.

### 6.2.2 Movimientos de cámara

Por otro lado, aparecen los movimientos de cámara, los cuales generan nuevas consideraciones acerca de la nostalgia americana. Bedoya y León Frías lo exponen muy bien: “La cámara se mueve para obtener diversas consecuencias expresivas.” (Bedoya y León Frías, 2000: 67) Así nombran algunas según Martin (1985): Dar un sentido dinámico a la acción, resaltar la impresión de continuidad espacio-temporal, acercarse o alejarse a un personaje u objeto, hacer un espacio más dinámico, crear la ilusión del movimiento de un personaje, acompañar en un trayecto, establecer la relación entre dos personajes, señalar el centro de interés en la composición visual, etc. (Bedoya y León Frías, 2000: 67)

Las múltiples consecuencias expresivas son relativas al tipo de movimiento de cámara que se establezca y Cortés divide los movimientos de cámara en dos: la *panorámica* y el *travelling*. La primera se define porque la cámara se fija en

el trípode y pivotea sobre su eje (es similar al giro de la cabeza). Y se pueden hacer hacia arriba, abajo y de costado. Además agrega que pueden ser de descripción del ambiente, de acompañamiento de un personaje que se mueve, de revelación de un objeto hasta entonces no visto en el encuadre. (Cortés, 2000: 58) Por su parte, el travelling es el desplazamiento de la cámara en el espacio y hace referencia a colocar una cámara sobre un carrito (Dolly) para proporcionarle movimiento, (Cortés, 2000: 59)

El “develar” nuevas situaciones u objetos es, a mi parecer, el recurso que tiene mayor relación con la temática de nostalgia. Con ello me refiero al hacer uso de una paneo, un travelling o algún movimiento de cámara que revele algún elemento que se da en el encuadre.

La cámara son “los ojos” del espectador y si la cámara tiene algún tipo de movimiento, ya sea hacia adelante, hacia atrás, de costado, etc. significa que el director quiere que “los ojos” del espectador se dirijan a algo en particular o que lo que vayan a ver tome otro significado que no sea el normal.

Un ejemplo se da en “Introducción”, donde se hace un *travelling in* bajo el césped y poco a poco se va ingresando en un “nuevo mundo”. Hubiese sido muy distinta la transmisión de sensación de rareza si ello lo hubiésemos visto en una pintura nada más. Este es quizá el movimiento de cámara más importante en el film, ya que luego de varias tomas estáticas (en trípode) es la primera donde la cámara simula ser nuestros ojos y avanza por el césped. Este movimiento de cámara es muy significativo porque es a través de este que entendemos las dos capas de las que nos habla Lynch: la sociedad normal, cotidiana que vemos en un inicio, y la capa interior que trae muchas connotaciones que hemos ido viendo a lo largo del análisis.

En todas las tomas en las que Dorothy está en su casa, la cámara hace paneos (se mueve sobre su eje) para seguir sus movimientos. Dorothy es el eje central del film y la cámara la acompaña donde vaya. El movimiento de cámara nos ayuda a no perder de vista a Dorothy, como un voyerista que no quiere quitarle la vista de encima.

En “Jeffrey entra a la casa de Dorothy Parte I”, la cámara revela toda la situación a través de un movimiento. Los movimientos de cámara suelen seguir el punto de interés de una toma y, de esa manera, ayudan a “guiar” la

mirada del público: cuando Dorothy ingresa a la habitación, el paneo nos demuestra qué es lo que Jeffrey ve a través del armario, pero este movimiento solo es relevante por la presencia de Dorothy. El significado del movimiento es relativo según cuál sea, sin embargo, el movimiento ayuda a generar “sorpresa” en el espectador y ese elemento es parte de la nostalgia. Es el confrontar al ciudadano común y corriente, que en realidad la está pasando muy mal dentro de sí. Los movimientos de cámara de “Blue Velvet” agudizan ese contraste entre lo que ocurre a simple vista de la gente y lo que se está dando en otra capa de significación.

### 6.2.3. Montaje

Por otro lado, el montaje atribuye una serie de características nuevas, pues la edición juega con el tiempo de la persona. Bedoya y Frías dicen al respecto: “Todo filme nace de la selección, combinación y estructuración de encuadres dispuestos de acuerdo con un orden y un tiempo. El montaje es la operación que permite lograr esa organización” (Bedoya y León Frías, 2003: 225) Mediante el montaje uno como director decide cuánto tiempo miran tu imagen y si un espectador tendrá tiempo para leerla por completo o no. El montaje le da la capacidad al editor de decirnos cuál es el “punto de interés” y hacia dónde dirigir la mirada. (Bedoya y León Frías, 2003: 225-226) El paso del tiempo es algo esencial en la vida del ser humano y una situación narrativa puede generar que nos logremos identificar con la historia del film, de lo contrario podemos lograr total extrañeza. Así, en todo el film se da una combinación de planos secuencia con montajes, lo cual nos genera una mezcla de sensaciones que hacen que nos identifiquemos con la imagen y, además, que nos sintamos en “otro universo”.

Acá es donde debemos hablar de la reinterpretación y la importancia del montaje en el desarrollo de esta propuesta. En una primera instancia ya afirmamos por qué David Lynch analiza y aprehende las pinturas de Hopper y, de esta manera, decide tomar algunos conceptos de ellas para plasmarlos nuevamente en su film “Blue Velvet”. Gracias al montaje David Lynch logra reunir aquellos elementos tomados de las pinturas de Hopper y volverlos una

gran pieza: la película. Son todos aquellos planos (o escenas) combinados los que potencian el concepto de nostalgia americana.

A diferencia de las pinturas, que son estáticas, el film es una escena en movimiento, por lo que son miles de pinturas que se van transformando mientras pasan los segundos. Es un aspecto a favor que, mientras “Gas” de Hopper demuestra una serie de elementos vinculados a lo cotidiano y lo extraño (mediante aspectos formales), las escenas de “Blue Velvet” se complementan la una con la otra, generando aquel elemento extraño. A través de un *in crescendo* en las tomas, lo extraño es más extraño y lo cotidiano es más cotidiano.

Un ejemplo es que se tengan escenas tan extrañas como “Jeffrey entra a la casa de Dorothy Parte I” y “Golpiza a Jeffrey”, que son escenas tormentosas llenas de caos y controversia. Ambas las podemos comparar con la escena “Jeffrey y Sandy en una fiesta”, donde ambos bailan tranquilos y románticos. Por contraste entre escena y escena se incrementa aquel elemento de “rareza” que irrumpe con la cotidianeidad (o viceversa), pues se potencia con la fortaleza de lo audiovisual. Dicho contraste se da entre escena y escena.

Sin embargo, dentro de las mismas escenas (entre plano y plano) puede suceder lo mismo. En la secuencia “Introducción” vemos imágenes muy cotidianas y, mientras van avanzando, llegamos a una toma que se da bajo el césped y el plano es cerrado. Poner al lado de una serie de tomas cotidianas en planos abiertos, una toma en plano cerrado y bajo el césped genera mayor controversia por antítesis. Esa es la labor del montaje: evidencia los componentes de “nostalgia americana” en “Blue Velvet” y los lleva a otro nivel. No pretendo desestimar un arte a cambio del otro, sino reforzar que los elementos audiovisuales logran contar “algo más”.

Es evidente cómo el montaje potencia el concepto de “nostalgia americana” visto en Hopper. Recuerdo una escena en la que Jeffrey encuentra una oreja en el césped: se ven tomas de Jeffrey caminando en un campo en Plano General, se agacha a recoger algo y, de pronto, en primer plano una oreja. En esta ocasión, el montaje unió imágenes de escenas cotidianas en planos generales y las junta con un elemento extraño, raro, dudoso (una oreja) y en

primer plano. Aquí gracias al montaje no nos quedamos con una situación de extrañeza y pregunta (como en una pintura de Hopper), sino que comprendemos qué es lo extraño y nos lleva a otro nivel de cuestionamiento: ¿qué hace una oreja en el césped?

Exactamente del mismo modo ocurre en la escena “Golpiza a Jeffrey”, donde mientras le propinan golpes a Jeffrey hasta dejarlo inconsciente, vemos tomas de una mujer bailando sobre un auto. ¿Qué hace una mujer bailando sobre un auto en esa escena? Transmite una sensación de total extrañeza, ya que no tiene ninguna ilación con lo que sucede en la escena. Cada vez vemos al personaje más aislado, más distante y solo, porque hasta cuando recibe golpes hay una mujer que baila y le roba la atención.

Y una vez más utiliza este recurso Lynch en la escena “Final”, donde todo supuestamente está resuelto y Sandy y Jeffrey ven por la ventana y observan un pájaro comiéndose un insecto. ¿Qué pasaría si en lugar de eso nos pondrían la imagen de un paisaje perfecto? La sensación sería distinta. Con el ave comiéndose un insecto solo nos da más interrogantes no respuestas y cuestionamientos sobre lo que realmente sucede en Lumbertown. ¿Estamos en un círculo vicioso alrededor de la nostalgia americana?

Tras la secuencia de introducción, donde la cámara se sumerge en el césped y nos quiere dar a conocer este subsuelo lleno de aberraciones, la primera imagen es un cartel que dice “Bienvenidos a Lumbertown” con una música divertida, amigable. Considero personalmente que Lynch nos intenta dar a conocer de manera evidente que hay dos mundos: el superficial y el más profundo, y eso gracias al contraste logrado con el montaje.

En la escena “Jeffrey entra a la casa de Dorothy Parte I” nos encontramos con un plano contra plano interesante, ya que Jeffrey está escondido en el armario y Dorothy no lo sabe. Lynch cuenta dos historias: la llegada de Dorothy a su casa y la mirada de Jeffrey a través de las persianas del armario. Gracias a la edición nos enfrentamos a dos opuestos: el miedo y la soledad de una mujer como Dorothy; y la curiosidad y juventud de Jeffrey. Así son los opuestos en la nostalgia, y a través del plano contra plano se percibe a Dorothy cada vez más

sola y pequeña en esta habitación grande, que solo desata excitación (por su color).

El montaje le da un nuevo poder a la nostalgia americana. A través de los elementos formales de composición nos dimos cuenta de cómo es que “Blue Velvet” transmite el *mood* de nostalgia americana. Sin embargo, aparecen elementos como el montaje que a propósito incluye imágenes o pone una imagen tras otra que trae solo nuevas connotaciones que subrayan aquella sensación de melancolía, soledad, nostalgia.

Aspectos particulares de los recursos audiovisuales aparecieron en el camino del análisis de las características de “Blue Velvet” y se evidenció, que las herramientas audiovisuales contaron una nueva historia acerca de la “nostalgia norteamericana”. No solo se volvió a contar la misma temática, sino que se habló de la misma sociedad que quedó en constante contemplación. David Lynch nos cuenta la historia de la sociedad estadounidense de 1980, donde aún se siente sola y destruida y no puede recuperarse del trauma vivido años atrás. En “Blue Velvet” se relata la historia de un pueblo estadounidense que, ante las apariencias, es “perfecto”. Los habitantes son familias felices, naturaleza, felicidad y tranquilidad. Sin embargo aparece en la gran mayoría de escenas de “Blue Velvet” (igual que en las pinturas de Hopper), se presencia un “dentro” y un “afuera”, que marca la presencia y la ausencia del protagonista. Hay dos mundos, dos dimensiones, en una se aparenta y en la otra se es fiel a uno mismo. Cuando olvidamos todos los tabúes y nos dejamos ser libres, es donde descubrimos los seres más grotescos, abominables y perturbadores.

En la sombra se ocultan nuestros pecados más grandes y los que no queremos que nadie los sepa. Sucede como la moral basada en el poder de la autoridad: cuando nadie ve, se pueden romper las reglas. Lynch logra volver contemporánea una pena que se trae desde hace ya más de medio siglo y relatarnos que sigue siendo vigente en la sociedad y que es algo que merece ser reconocido. De esta manera, con “Blue Velvet” se logra regresar a la situación posguerra acontecida en los años alrededor de la Segunda Guerra

Mundial y la Guerra de Vietnam, pero también define las nuevas relaciones que se establecen en los ciudadanos contemporáneos.



# VII. CAPÍTULO 7:

## Conclusiones



La obtención del resultado fue un proceso del cual me sentí, personalmente, muy satisfecha, ya que logré comprender las extensiones que tuvo esta investigación y que no solo es influyente en los ámbitos que yo consideraba, sino que abarcó otros aspectos de la sociedad. Así, me di cuenta que algo tan preciso, como el análisis técnico de los aspectos audiovisuales de determinadas escenas de una película, puede traer consigo consecuencias en otros espacios del desarrollo humano. Aquí desarrollaré las conclusiones obtenidas en esta investigación:

- En primer lugar, se debe concluir que las composiciones de Hopper describen claramente una sociedad nostálgica. A través de los recursos formales de la pintura, como las líneas, los colores, el espacio, los personajes, etc., he descubierto muchas características que definen un sentir estadounidense de una época determinada. En las formas descriptibles hallamos elementos que reflejan cotidianidad, soledad, ensimismamiento, deshumanización y asilamiento. El trazo, las líneas, las dimensiones, la distribución de los objetos son solo algunos de los recursos que ayudan a retratar este universo de naturaleza contrapuesta a la civilización. Considero que el análisis evidencia que Hopper tiene un discurso claro y busca retratar aquella sensación de los estadounidenses del siglo XX: la “nostalgia americana”.
- En el desarrollo del capítulo 6 se evidenció de qué manera los aspectos formales vistos en las pinturas de Edward Hopper se relacionan con ciertos recursos audiovisuales utilizados en “Blue Velvet” de David Lynch. Existieron una serie de aspectos formales vistos en las pinturas y en la película, como las líneas, los colores, la iluminación, las sombras y la composición de plano, los cuales describían un escenario muy similar. Sin embargo, más allá del aspecto físico, dichos recursos narraban un relato muy similar: la oposición de aspectos formales revela una visión llena de contradicciones en vida de los estadounidenses del siglo XX, que desencadenaba en un sentir melancólico, solitario y nostálgico.

- Encontré que los aspectos audiovisuales son la suma de características de un film. Sin embargo, la combinación de distintos rasgos particulares, generan un determinado significado. Una combinación un poco distinta de aspectos parecidos, puede significar algo totalmente diferente. Descubrí la potencialidad de las herramientas audiovisuales para ser combinadas y utilizadas de manera diferentes para establecer diferentes narrativas. Acá descubrí nuevos aspectos del lenguaje audiovisual, que resulta interesante desagregar y comprender cómo traduce las imágenes en palabras y viceversa. En el caso de “Blue Velvet” se entiende claramente que los recursos audiovisuales han expuesto contenido vinculado a la soledad, la monotonía y el ensimismamiento.
- Demostramos de qué manera se encuentran aquellos elementos que componen ese sentir nostálgico de las pinturas de Hopper y se observa una temática similar en “Blue Velvet”, pero con más significaciones. De esta manera, la cotidianeidad es un elemento recurrente en las propuestas de ambos. Es gracias a ella que comprendemos la monotonía y el aislamiento que tienen los personajes de sus obras. Es gracias al tema de la cotidianeidad que podemos identificarnos en las obras y tener el mismo sentir de una sociedad rota por dentro.
- Además, la idea de que hay algo que “nos ocultan” o “no nos dejan ver” ambos autores es muy recurrente. Ellos proponen que si bien existe un mundo cotidiano, normal, hay cosas que no llegamos a comprender y que es necesario ocultar, pues los mismos protagonistas no saben qué es. A través de la penumbra, la contraposición de líneas, las personas ausentes y los rostros, las acciones e intenciones ocultas es que nos damos cuenta de que Hopper y Lynch tienen algo que no quieren contar. Ambos han descrito muy bien el sentir de esta sociedad que si bien sigue haciendo su vida día a día sumida en la monotonía, hay rarezas, extrañezas, demencia y melancolía en lo que oculta y pareciera que ambos autores no quieren que el espectador lo perciba.

- Es importante mencionar la contraposición de aspectos formales. Ambos autores destacan el uso de la contraposición para generar nuevas significaciones: líneas horizontales confrontadas con las verticales, la sombra y la penumbra, colores cálidos y fríos, etc. Sin embargo, una oposición a destacar es la presencia de las dimensiones en ambos casos. El “adentro” y “afuera”, lo que “se ve” y lo que “no se ve” son temas recurrentes en ambos artistas. Las dimensiones de la naturaleza contrapuesta a la civilización y la vida cotidiana enfrentada al subsuelo de inconscientes trastornos ha sido algo muy presente en las obras vistas. Y con ello fue fácil comprender que los personajes tienen un bagaje sombrío que cargan con ellos mismos y que por más que intenten desenvolverse naturalmente o aparentar ser felices, es algo que los acompañará por siempre.
- Por otro lado, hay tres elementos que claramente han potenciado el concepto de nostalgia americana en “Blue Velvet”. Es a través de los movimientos internos, movimientos de cámara y montaje que Lynch logró llevar a un nivel más profundo y rico el tema de la nostalgia americana. Con los movimientos internos Lynch logró una identificación más sencilla del espectador con los personajes. De esta manera las situaciones se vuelve más cotidianas y las relaciones que se establecen entre los personajes exponen un *mood* de ensimismamiento. En las pinturas de Hopper observé cómo los personajes parecieran no comunicarse entre ellos, pero gracias a los movimientos internos en “Blue Velvet” nos damos cuenta de que los personajes se desenvuelven en el encuadre sumergidos en su mundo y su propia melancolía. Por otro lado, gracias a los movimientos de cámara la nostalgia americana se ve potenciada, ya que el cuadro ya no es estático, ahora los diferentes movimientos tienen connotaciones específicas que enriquecen este concepto. Es muy evidente en el caso de la escena introductoria, donde la cámara visualiza una ciudad visiblemente perfecta y la cámara hace un movimiento hacia abajo para demostrar las capas que hay en el subsuelo y denotar que debajo de todo eso se esconden cosas tenebrosas de las que nadie quiere hablar. Y,

finalmente, el montaje eleva el tema de la nostalgia a otro nivel. El montaje hace una selección de imágenes que potencian sentimientos de soledad, extrañeza, melancolía. Así sucede en tomas apacibles de la ciudad, donde repentinamente aparece una imagen extraña, como lo es una oreja o un pájaro. Gracias al montaje se decide qué toma se vincula con otra y con ello Lynch resalta el *mood* nostálgico.

- Lllaman mi atención las otras dimensiones en las que cala esta investigación, por ejemplo, la potencialidad del cine hoy en día. A través de los años, el cine ha desarrollado cada vez más su capacidad de insertarse en la sociedad y en diversos aspectos de la vida cotidiana, y, en este caso no es la excepción. El cine marca, con sus avances tecnológicos, cada vez una mayor autoridad en el ámbito de las artes. El cine logra calar en la mente de diferentes seres humanos, pero en este caso particular, el cine logra captar aspectos de la composición de una imagen, para transfigurarlos en un concepto, recomponerlo y crear una nueva imagen. Lo que ello genera es una visión próspera del cine, con la posibilidad que cada vez esté más inserto en nuestras sociedades y que la transmisión del mensaje sea más clara. Además, un film como “Blue Velvet”, genera, finalmente, varias consideraciones, pues las escenas que se presentan son tan desconcertantes que provocan una sensación de intriga en uno y promueven a la reflexión. De esta manera, creo que es necesario promover este cine, que quiere sacar lo mejor de los ciudadanos e invitarlos a que intervengan, que opinen y que mediten sobre lo que ocurre y no sea simples seres contemplativos.
- Por otro lado, es cautivador cómo dos artes logran interactuar entre ellas mismas y logran, a través de un lenguaje, conversar entre sí, sin quitarle una más peso a la otra. Ya que, a pesar de que considero que el cine le da nuevas connotaciones a las pinturas de Edward Hopper, no descarto lo espectacular de sus obras. Es más, considero que si no fueran tan magníficas, como lo logra el realista Hopper y con un concepto tan bien definido bajo todas sus figuras, no lograría la

repercusión que tuvo en David Lynch. Además, el concepto “nostalgia americana” en Hopper se ha desarrollado con mucho detalle y es un análisis profundo de la sociedad, con una observación paciente de los cambios de su entorno.

Es por ese motivo, que llego a considerar que las artes son, finalmente, el mejor medio de expresión para cualquier sujeto. Más allá de las capacidades o cualidades de uno, considero que es a través del arte que uno logra liberar su espíritu y ver más allá de lo evidente. A través del arte no solo vemos figuras, vemos un contexto, vemos una sensación, vemos una visión, vemos el espíritu de quien estuvo detrás de ella. El arte nos conduce a dimensiones paralelas, en las que se nos da el espacio que necesitamos para mostrar parte de nuestro universo. Es en el arte que liberamos una sensibilidad distinta a la dicha en palabras, es el arte que genera sensaciones nunca antes sentidas, pues la transmisión de energía es distinta y eliminamos prejuicios y negatividades, cuando nos comunicamos a través de él.

- Finalmente, entendemos que la reinterpretación en el arte es un modo de reforzar temas tocados en diferentes disciplinas, atribuyendo más y nuevas connotaciones. También nos damos cuenta de las implicancias que tienen los recursos audiovisuales usados por David Lynch para reinterpretar un concepto visto en la pintura. Considero que la reinterpretación, es un proceso que debe seguir siendo estudiado. A partir de este análisis, tenemos en cuenta la importancia de este concepto y cómo interviene en el desarrollo de las sociedades. Se evidencia la reflexión acerca del concepto de la reinterpretación y cómo es que a pesar de las investigaciones realizadas, muchos teóricos aún no la consideran un método para generar nuevos contenidos.

En las pinturas de Hopper se percibía un *mood* nostálgico en situaciones que eran parte del día a día. Sin embargo, Lynch tiene nuevas consideraciones sobre el mismo tema y critica más a la sociedad americana. No se trata solo de aquella pena y desasosiego que trae cada persona consigo mientras hace su vida normal, Lynch

cuenta, en “Blue Velvet”, que esa pena se ha transformado y es algo peor. El ensimismamiento, la soledad y la melancolía, en “Blue Velvet” han logrado separar el devenir de las personas en dos capas: la superficial y la interna. En la superficial observamos estos elementos cotidianos reflejados en diversos aspectos formales e imágenes de un Lumbertown aplacible, sin embargo, cuando nos adentramos en la historia reconocemos que los ciudadanos de la ciudad están sumergidos en una locura desencadenada. Lynch nos habla de hechos muy contemporáneos: como nuestros traumas son tan reservados que solo en la intimidad de lo “prohibido” podemos exteriorizarlos y generar tanto caos que nos destruimos a nosotros mismos, a diferencia de las pinturas de Hopper, donde los personajes se encontraban más contemplativos y no parecían tan degenerativos. Ahí el poder de la reinterpretación y cómo se ha potenciado el concepto.

La presente investigación implica una apertura hacia los mensajes transmitidos mediante los recursos audiovisuales y reconoce las diversas connotaciones que se establecen a través del lenguaje audiovisual y de qué manera se elabora, nuevamente, otro mensaje. He identificado relaciones y nuevos conceptos creados a partir de dos obras realizadas años atrás. Ello da paso a la posibilidad de replantear esta investigación sobre otros contextos. Es decir, quizá vincular diferentes obras de arte, entre diversas disciplinas, para hallar nuevos conceptos y conocer análisis profundos de algún tema en particular. En este caso, analicé dos obras de un mismo país, sin embargo, se puede afrontar una investigación que contraste diferentes culturas, tiempos.

Se entiende, de esta manera, que, culminada la investigación, he logrado involucrarme y comprender totalmente el universo de la reinterpretación, la colaboración entre las artes y un nuevo modo de generar comunicación (conocimiento). Además, se desarrollé y conocí un momento en la historia (nostalgia norteamericana), que ha logrado reinventarse en el tiempo y permanecer en la mente de todo aquel que tenga la oportunidad de disfrutar “Blue Velvet”.

# VII. CAPÍTULO 8:

## Bibliografía



- ALF  
2012 *Apropiación y reinterpretación: Yasumasa Morimura*. Mayo 26, 2012. Consulta: 01/11/2013  
<<http://experimentalycrear.blogspot.com/2012/05/apropiacion-y-reinterpretacion-yasumasa.html>>
- AMOUNT, Jacques  
1996 *El ojo interminable: Cine y pintura*. Barcelona: Paidós
- ARNHEIM, Rudolf  
1971 *Arte y percepción visual: psicología de la visión creadora*. Buenos Aires: Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires
- AUMONT, Jacques y Michel MARIE  
1998 *Análisis del film*. País: Ediciones Nathan.
- BEDOYA Ricardo e Isaac LEÓN FRÍAS  
2003 *Ojos bien abiertos: el lenguaje de las imágenes en movimiento*. Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lima: Lima.
- BONELL, Carmen  
1999 *La divina proporción: las formas geométricas*. Ediciones UPC. Consulta: 20/11/2013  
<<http://www.librosmaravillosos.com/ladivinaaproporcion/pdf/La%20Divina%20Proporcion%20-%20Carmen%20Bonell.pdf>>
- BORDWELL David, THOMPSON Kristin.  
1995 *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona. Paidós.
- CHION, Michel

- 2003 *David Lynch*. Barcelona: Editorial Paidós.
- COLOR-ES
- 2013 *Un mundo de colores*. Consulta: 20/11/2013  
<<http://www.color-es.net/psicologia-del-color/significado-de-los-colores.html>>
- CORTÉS, María Lourdes
- 2000 *Luces, cámara, ¡acción!* Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- EISNER, ELLIOT W.
- 2004 *El arte y la creación de la mente: el papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós.
- FOUBERT, Jean
- 2012 *Hopper y David Lynch* [videgrabación] Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza. Consulta: 22/04/2013.  
<<http://www.youtube.com/watch?v=paIOjS-x-lo>>
- GOMBRICH, Ernst
- 1980 *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona: Editorial Gustavo Pili
- GÓMEZ, Francisco Javier
- 2010 *El análisis de los textos audiovisuales: Significación y sentido*. Ediciones Shangrila: Santander. Consulta: 15/11/2013  
<<http://www.shangrilaediciones.com/Materiales3-El-Analisis-Textos-Audiovisuales.pdf>>
- HISPANO, Andrés
- 1998 *David Lynch. Claroscuro americano* Barcelona: Glénat.

- JOUSSE Thierry  
2010 *Maestros del cine: David Lynch*. Paris: Cahiers du cinema Sarl.
- KRANZFELDER, Ivo  
1998 *Edward Hopper*. Köln: Taschen.
- LACALLE, Charo  
1998 *Terciopelo Azul*. Barcelona: Ediciones Paidós
- LÉSPER, Avelina  
2009 *La apropiación es robo*. Avelina Léser. Crítica de arte: Domingo, 21 de junio de 2009. Consulta: 22/04/2013  
<<http://www.avelinalesper.com/2009/06/la-apropiacion-es-robo.html>>
- LEVIN Gail, HOPPER Edward  
1996 *Edward Hopper's "Nighthawks", Surrealism and the War*. Art Institute of Chicago Museum Studies Vol. 22, No. 2, Mary Reynolds and the Spirit of Surrealism. The Art Institute of Chicago; Estados Unidos. Consulta: 15/11/2016  
<[https://www.jstor.org/stable/4104321?seq=8#fndtn-page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/4104321?seq=8#fndtn-page_scan_tab_contents)>
- LÓPEZ, Sergio  
2004 *¿Cómo analizar una pintura?* Consulta: 10/11/2013  
<<http://elprofesorlopez.com.ar/edi-4to-ano>>
- MACCTAGART, Allister  
2010 *The film paintings of David Lynch*. Challenging Film Theory. Intellect The University of Chicago Press: USA
- MARTINEZ DE PIZON, Javier

- 2004 *Una reinterpretación en el arte.* Diario El País. Críticas. España, Córdoba: 10/04/2004. Consulta: 22/04/2013  
[http://elpais.com/diario/2004/04/10/babelia/1081551975\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/04/10/babelia/1081551975_850215.html)
- MICHEL, HENRI  
1991 *La Segunda Guerra Mundial. Tomo II: Los Aliados.* Ediciones Akal: España.
- NIGRA Fabio y Pablo POZZI  
2009 *La decadencia de los Estados Unidos: De la crisis de 1979 a la megacrisis del 2009.* Buenos Aires: Editorial Maipue
- ORTIZ Áurea, María Jesús PIQUERAS  
1995 *La pintura en el cine.* Barcelona: Paidós Studio
- PRADA, Juan Martín  
2001 *La apropiación posmoderna: el arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad.* Editorial Fundamentos: Caracas.
- PRIETO, Ana  
2006 *¿Cómo se analiza una pintura?* Asociación de Egresados PUCP. Mayo, 2012. Consulta: 10/11/2013  
[http://aeg.pucp.edu.pe/boletin/deintereses/boletin10/arte\\_prieto.pdf](http://aeg.pucp.edu.pe/boletin/deintereses/boletin10/arte_prieto.pdf)
- RAMOS, Samuel  
1985 *Obras completas III: Estudios de estética filosofía de la vida artística.* Universidad Nacional Autónoma de México: México DF.
- RENNER, Rolf

- 2002 *Edward Hopper. Transformaciones de lo real.* Benedikt: Taschen
- 2011 *Edward Hopper. Transformaciones de lo real.* Benedikt: Taschen
- SAGER, Meter  
1981 *Nuevas Formas de Realismo.* Alianza Editorial
- SALDIVIA C, Flavia  
2012 *Heinrich Wölfflin y las categorías de la visión.* En UNIVERSIDAD DE BARCELONA, E. Lynch (profesor). *Estética II.* Barcelona. Consulta: 12/04/2017  
[www.camusisifo.wordpress.com/2012/09/29/formalismo-h-wolfflin/](http://www.camusisifo.wordpress.com/2012/09/29/formalismo-h-wolfflin/)
- SANTANA, Lourdes  
2010 *Investigación cualitativa: La alternativa más expedita para interpretar y comprender el mundo circundante.* Valencia-Valenzuela, 2010. Consulta: 01/11/2013  
<http://la-investigacion-cualitativa.blogspot.com>
- SANTIAGO MARTIN, Paula  
2011 *Análisis de la obra de arte: Introducción a diversas metodologías* [videograbación]. Valencia: YouTube. Consulta: 10/04/201.  
[www.youtube.com/watch?v=M4y\\_IN81tjA](http://www.youtube.com/watch?v=M4y_IN81tjA)
- 2011 *Análisis de la obra de arte: El método formalista y Heinrich Wölfflin* [videograbación]. Valencia: Youtube. Consulta: 10/04/201.  
[www.youtube.com/watch?v=cUbj-KmBHVA&t=226s](http://www.youtube.com/watch?v=cUbj-KmBHVA&t=226s)
- SEEHORN, Ashley  
2012 *Efectos negativos causados por la Segunda Guerra Mundial en la economía de Estados Unidos.* Traducido

por: María Eugenia González en EHow Online. Consulta:  
01/11/2012

<[http://www.ehowenespanol.com/efectos-negativos-causados-segunda-guerra-mundial-economia-estados-unidos-info\\_238386/](http://www.ehowenespanol.com/efectos-negativos-causados-segunda-guerra-mundial-economia-estados-unidos-info_238386/)>

SILVA, Vladimir

2012

*David Lynch: “Cabeza borradora”, la pintura y el concepto hopperiano de soledad.* Valparaíso: Mayo 10, 2012.

Consulta: 18/09/2013

<<http://cinemagrafia.wordpress.com/articulos/david-lynhcabeza-borradora-la-pintura-y-el-concepto-hopperiano-de-soledad-primera-parte/>>

THOMAS. Michael

1987

*“Why this is 1929 all over again?”* The Nation. 16 de mayo de 1987 p. 641

VIRDEN, JeneI

2008

*Americans and the wars of the twentieth century.* New York: Palgrave Macmillan

WÖLFFLIN, Heinrich

1988

Península

*Reflexiones sobre la historia del arte,* Barcelona:

# IV. CAPÍTULO 9:

## Anexos



## Anexos

- 1. Anexo 1**  
“Gas” de Edward Hopper. (Imagen obtenida en <http://hopperpaintings.org>)  
Guía de análisis de “Gas”  
Análisis de “Gas”
- 2. Anexo 2**  
“Nighthawks” de Edward Hopper. (Imagen obtenida en <http://hopperpaintings.org>)  
Guía de análisis de “Nighthawks”  
Análisis de “Nighthawks”
- 3. Anexo 3**  
“New York Movie” de Edward Hopper. (Imagen obtenida en <http://hopperpaintings.org>)  
Guía de análisis de “New York Movie”  
Análisis de “New York Movie”
- 4. Anexo 4**  
“Cape Code Evening” de Edward Hopper. (Imagen obtenida en <http://hopperpaintings.org>)  
Guía de análisis de “Cape Code Evening”  
Análisis de “Cape Code Evening”
- 5. Anexo 5**  
“Room for Tourists” de Edward Hopper. (Imagen obtenida en <http://hopperpaintings.org>)  
Guía de análisis de “Room for Tourists”  
Análisis de “Room for Tourists”
- 6. Anexo 6**  
Guía de análisis de escena “Introducción” de “Blue Velvet”
- 7. Anexo 7**  
Guía de análisis de escena “Dorothy cantando en un bar” de “Blue Velvet”
- 8. Anexo 8**  
Guía de análisis de escena “Jeffrey entra a la casa de Dorothy Parte I” de “Blue Velvet”
- 9. Anexo 9**  
Guía de análisis de escena “Golpiza a Jeffrey” de “Blue Velvet”
- 10. Anexo 10**  
Guía de análisis de escena “Jeffrey y Sandy en una fiesta” de “Blue Velvet”

**11. Anexo 11**

Guía de análisis de escena “Jeffrey mata a Frank” de “Blue Velvet”

**12. Anexo 12**

Guía de análisis de escena “Final” de “Blue Velvet”

**13. Glosario**



## ANEXO N°1: “Gas” de Edward Hopper



NOMBRE DE LA OBRA	Gas
NOMBRE DEL AUTOR	Edward Hopper
ESTILO	Arte moderno
TÉCNICA	Pintura
MATERIALES	Óleos sobre lienzo
DIMENSIONES	66.7 x 102.2 cm
AÑO	1940
REFERENCIA	<a href="http://hopperpaintings.org">http://hopperpaintings.org</a>

<b>Guía de análisis de pinturas (Basado en López y Prieto)</b>		
<b>Pintura: Gas (1940)</b>		
<b>ASPECTOS</b>		<b>DESCRIPCIÓN</b>
<b>ASPECTOS TÉCNICOS</b>	Soporte	Lienzo es un soporte fácil de llevar, cargar. Es práctico, utilizado por muchos, no es raro ni da una significación extra.
	Medidas	66.7 x 102.2 cm. Al ser un poco más de un metro es un tamaño regular en una pintura. No llama tanto la atención por su tamaño.
<b>ASPECTOS ICONOGRÁFICOS</b>	Denotación/ Connotación	Una estación de gas con el letrero Mobilgas, donde un hombre realiza alguna operación, sin embargo, la visión que tenemos no nos deja ver claramente qué está haciendo. La estación incluye puestos de gasolina, una habitación con las luces prendidas y atrás un campo abierto y una carretera.
	Elementos que lo componen	Es un personaje solo, hay más puestos de gasolina, sin embargo, él está solo. Árboles, una carretera, un cartel de Mobilgas.
<b>ASPECTOS FORMALES</b>	La línea	Hay una tensión evidente, marcado por las líneas verticales de la habitación, el poste de luz y el sujeto. Sin embargo, las diagonales de la carretera y el campo marcan movimiento y un camino posible por recorrer.
	El volumen	La pintura se siente real. Parece más una fotografía que una pintura. El efecto de realidad ayuda a que nos sintamos más identificados con la obra y la reconozcamos en nuestro entorno
	El espacio	Es una gasolinera visiblemente solitaria, solo hay un sujeto. Hay profundidad de campo al estar retratada la carretera y el bosque. Están prendidas las luces de la habitación de la gasolinera, pero no hay mayor personaje ni objetos.
	Forma	Rectángulos en la forma de la habitación, las ventanas y las estaciones de gasolina, hablan del buen equilibrio y composición de los elementos, nos dan seguridad de que es un espacio normal, en un entorno cotidiano. Los elementos circulares sobre las estaciones de gasolina nos llaman a la necesidad de alarma y, por ende, protección. Existe una paz ficticia en esta obra.
	Textura	Influencia impresionista. Llama la atención que no se vea el rostro del personaje ni lo que hace. Le resta importancia a esa persona en especial, puede ser cualquiera o ninguno. No es importante.
	El color	La presencia de rojos encontramos estímulo, excitación. Y el amarillo le da calidez a la escena, la presentación de lo cotidiano, pero con elementos presentes de pasión.
	La luz	Es cálida, difusa y pareciera que proviene del sol a pesar de que no lo vemos. Ello da realismo, tranquilidad. Al ver imagen nos sentimos tranquilos de no haber extrañeza en la luz y parece real.
<b>ASPECTOS ESTÉTICOS</b>	La composición: Peso visual, ejes y centro.	Es una obra equilibrada, pretende dar sensaciones de tranquilidad a quien vea la obra. Además, presentar una situación cotidiana con elementos de extrañeza, al estar el peso visual no en el la zona "más pesada". Por ello hay un

	Soporte y equilibrio	contraste de sensaciones.
--	----------------------	---------------------------

### Gas (1940)

A través de la propuesta de Wölfflin es necesario complementar en análisis con el contexto en el que se realiza la obra y los detalles que la rodean. En este sentido, recordamos como ya propusimos que 1940 es una época cargada de sensaciones fuertes para el mundo. Se da el comienzo de la Segunda Guerra Mundial y los conflictos y la ansiedad de no saber cómo se va a culminar ello genera una crisis en todo el mundo. (Virden 2008: 76-77) Sabemos bien que a Hopper le afectó directamente el inicio de la guerra. A pesar de que años después se sabe que al finalizar la guerra Estados Unidos queda como potencia mundial, la ansiedad de no saber qué iba a pasar lo vemos retratado en esta obra:

La presencia del cartel “Mobilgas” nos da una primera idea de lo que se expresa en la forma. Mobilgas fue una de las petroleras de Estados Unidos fundada a principios del siglo XX. Acá evidenciamos que éste es un retrato de Estados Unidos. Es una estación de gasolina de la época y el símbolo de Mobilgas retrata la presencia de la civilización ingresando a USA.

El único punto de orientación en la pintura es el cartel Mobilgas y las marcas son signos de civilización asociados con la vida cotidiana de los norteamericanos y los recuerdos que tienen de su infancia. (Renner 2011:28)

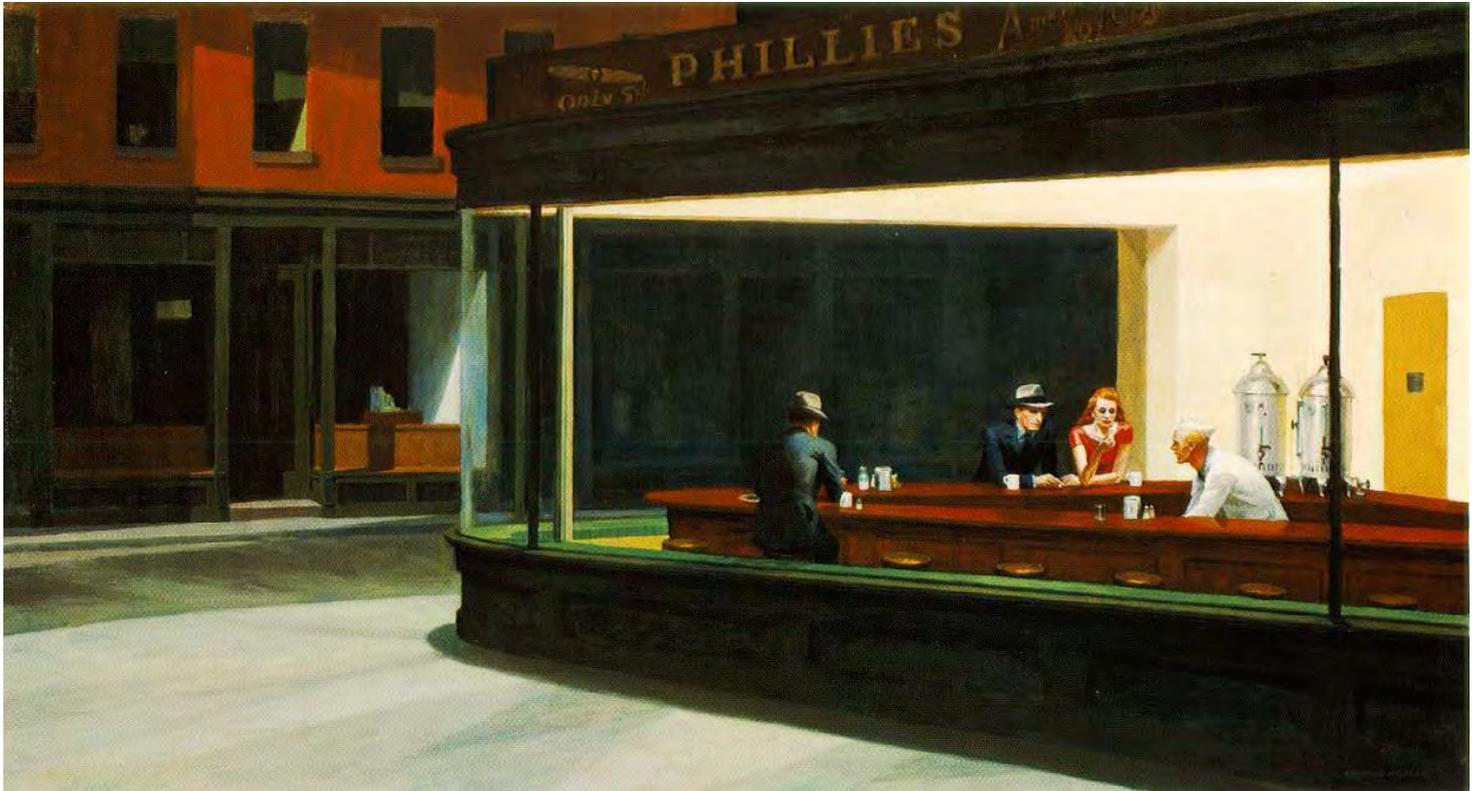
Generalmente contamos con la imagen de progreso el auto y una gasolinera va exactamente en la misma línea. En “Gas”, Hopper delimita el campo de la civilización en la diferenciación de colores y definición de trazo. Es decir, tanto la geometría (vista en el espacio “civilizado), como los contrastes resaltan dicha contraposición. Pareciera como si la modernidad se impone ante la naturaleza, ya que tiene mayor presencia lo civilizado.

Por otro lado se desarrolla el papel del individuo en este nuevo mundo civilizado. Se sabe que para Hopper el papel de la civilización siempre estuvo vinculado a la soledad y al ensimismamiento, como se puede ver en obras como Sunday (1926) (Renner 2011: 24) Y de esta manera en Gas vemos al sujeto sumido en una labor (que no podemos ver) dándole la espalda al campo abierto. Existe una habitación las luces prendidas, con ventanas abiertas, pero no la presencia de alguien más. No hay autos, ni compañía. El personaje está solo en esta estación de gasolina en medio de un gran bosque.

De esta manera podríamos entonces entender la propuesta de Wölfflin de cómo hemos visto en la forma la mentalidad y la sensibilidad de la época. Es decir, a través de los temas de los temas ya expuestos, revelamos una preocupación, un sentir de una época de ansiedad, miedo por los cambios por venir. No es solo la guerra, es la industrialización, es la lejanía con el campo y la naturaleza. La cotidianidad del norteamericano que se sumerge en su día a día y denota un sentir nostálgico.



## ANEXO N°2: “Nighthawks” de Edward Hopper



NOMBRE DE LA OBRA	Nighthawks
NOMBRE DEL AUTOR	Edward Hopper
ESTILO	Arte moderno
TÉCNICA	Pintura
MATERIALES	Óleos sobre lienzo
DIMENSIONES	76.2 x 144 cm
AÑO	1942
REFERENCIA	<a href="http://hopperpaintings.org">http://hopperpaintings.org</a>

<b>Guía de análisis de pinturas (Basado en López y Prieto)</b>		
<b>Pintura: Nighthawks (1942)</b>		
<b>ASPECTOS</b>		<b>DESCRIPCIÓN</b>
<b>ASPECTOS TÉCNICOS</b>	Soporte	Lienzo es un soporte fácil de llevar, cargar. Es práctico, utilizado por muchos, no es raro ni da una significación extra.
	Medidas	76,2 x 144 cm Al ser casi de un metro es un tamaño regular en una pintura. No llama tanto la atención por su tamaño.
<b>ASPECTOS ICONOGRÁFICOS</b>	Denotación/ Connotación	Un bar visto desde afuera en medio de la noche en alguna calle. La calle está oscura solo vemos la fuente de sodas. Una pareja sentada comiendo y fumando y otra persona da la espalda y no le vemos el rostro. Existe una persona a cargo, con uniforme blanco que pareciese estar realizando su labor de atención.
	Elementos que lo componen	Una vitrina, una pareja, una persona atendiendo, una persona de espaldas. Elementos un bar. Una máquina registradora en otra vitrina. Ventanas vacías.
<b>ASPECTOS FORMALES</b>	La línea	Es un contraste de calma con las líneas horizontales de la vitrina, el suelo, la barra. Pero el encierro se establece con líneas verticales de tensión de la vitrina también.
	El volumen	La pintura se siente real. Parece más una fotografía que una pintura. La sensación de realidad hace que nos sintamos más identificados con la obra y la reconozcamos en nuestro entorno
	El espacio	Las vitrinas y la calle desolada presentan un espacio que puede estar lleno, pero hoy está vacío. ¿Dónde están todos? Parecen estar ellos en otra dimensión, son el espectáculo.
	Forma	Los rectángulos son la base de muchas edificaciones. Una ventana rectangular a través de la cual observamos a cuatro personas.
	Textura	El trazo es definido y logramos ver detalles. Sin embargo, hay un fondo no definido de color negro.
	El color	Los colores verdes de confort y relajación que están fuera de la vitrina principal chocan bruscamente con los rojos de alerta y estímulo o pasión, que se encuentran en la barra dentro del bar y en el personaje de la mujer.
	La luz	Dentro del bar la iluminación es difusa, cálida y parece provenir de una lámpara que no vemos. Fuera del bar es oscura, con sombras marcadas, con una supuesta iluminación proveniente de alguna luz exterior.
<b>ASPECTOS ESTÉTICOS</b>	La composición: Peso visual, ejes y centro. Soporte y equilibrio	El peso visual no en el la zona "más pesada". La obra parece estar partida en dos. Un lado iluminado y otro no. Tienen la misma cantidad de espacio en la obra, sin embargo, el peso visual está al lado derecho, perdiendo algunos detalles de la otra mitad.

## Nighthawks (1942)

El contexto que enmarca esta pintura ya fue relatado anteriormente. Hopper estaba directamente afectado con el tema de las guerras en su país y lo evidenciamos en la búsqueda de refugio que él mismo dice buscar en el arte hacia 1941. (Levin 1996:184-185) En 1942 pinta Nighthawks y ahora ya el tema de la guerra estaba avanzado.

Sabemos que lo que vivió Hopper lo plasmó en sus obras y continuó por la línea de Degas. Él propone que se debe representar lo que se ve y que gracias a la memoria se puede plasmar lo que tenemos guardado trabajando la capacidad imaginativa. (Renner 2011: 65)

Renner nos contaba que ya para 1930 vemos cómo Hopper retrata la American Scene. (Renner 2011: 65) Y es evidente que Hopper ya interpreta lo que ve a su alrededor. Él llegó a indicar que pintó la soledad de una gran ciudad. (Renner, 2011:80) Sin embargo la imagen es cotidiana y sencilla a primera vista, pero ya sabemos que lo melancólico se esconde bajo una cotidianidad. Así Hopper nos indica claramente lo que quiso decir, sin embargo, es a través de las formas que nos damos cuenta, como propone Wölfflin

Es interesante detenemos en que ahora vemos una delimitación dentro de un espacio urbano, civilizado. Acá los personajes están aislados del mundo externo a través de un vidrio que los protege y los tiene herméticamente encerrados.

Así, “lo de afuera” es oscuro. Está bañado por una sombra y una soledad absoluta. Las vitrinas de afuera están vacías y logramos ver una máquina registradora que no tiene quién la opere. Está abandonada. Pareciera como la única luz en toda la calle de noche viene del bar. Como si toda la información de la ciudad viene gracias a lo que ocurre en el bar.

La pareja es la protagonista del cuadro, quienes miran hacia un mismo punto fijo. Parecieran aburridos, circunscritos en esta ciudad desamparada. Los sentimos más solos, porque no hay nadie en la ciudad y su único compañero,

está solo. Es más, ni le vemos el rostro, porque pareciera que no tiene ni alma ni sentido dicho personaje.

Es una escena de vida común, sin embargo, se percibe que se ha perdido el sentido, que están solos. Y el fondo negro del bar lo retrata. Es una vitrina, sin embargo, está tan oscuro que no vemos más allá. Lo que está dentro del bar está iluminado y con un trazo definido, mientras que lo de afuera carece de vida e importancia.



### ANEXO N°3: “New York Movie” de Edward Hopper



NOMBRE DE LA OBRA	New York Movie
NOMBRE DEL AUTOR	Edward Hopper
ESTILO	Arte moderno
TÉCNICA	Pintura
MATERIALES	Óleos sobre lienzo
DIMENSIONES	81.9 x 101.9 cm
AÑO	1939
REFERENCIA	<a href="http://hopperpaintings.org">http://hopperpaintings.org</a>

Guía de análisis de pinturas (Basado en López y Prieto)		
Pintura: New York Movie (1939)		
ASPECTOS		DESCRIPCIÓN
<b>ASPECTOS TÉCNICOS</b>	Soporte	Lienzo es un soporte fácil de llevar, cargar. Es práctico, utilizado por muchos, no es raro ni da una significación extra.
	Medidas	81,9 x 101,9 cm Al ser casi de un metro es un tamaño regular en una pintura. No llama tanto la atención por su tamaño.
<b>ASPECTOS ICONOGRÁFICOS</b>	Denotación/ Connotación	El autor quiere que nos identifiquemos porque son imágenes comprensibles, que entendamos el cuadro. Vemos a una mujer esperando a un lado en un cine/teatro. Parece ser la acomodadora.
	Elementos que lo componen	Se le da feminidad a la imagen. En un espacio donde impera el espectáculo, hay una mujer pensativa, que solo decora el espacio. Parece tener una función importante, pero en el encuadre parece más un objeto decorativo.
<b>ASPECTOS FORMALES</b>	La línea	Hay una voluntad de descripción. La línea vertical denota tensión y violencia. Le da una característica "rara", especial a la escena de un cine.
	El volumen	La pintura se siente real. Parece más una fotografía que una pintura. El realismo ayuda a que nos sintamos más identificados con la obra y la reconozcamos en nuestro entorno
	El espacio	Al haber profundidad de campo, descubrimos el campo desolado y vacío de más personas. Es un lugar solo, no hay más que un hombre en la escena. Las butacas hablan de la posibilidad de muchas personas, pero solo hay dos. Hablamos de un espacio con dimensiones, donde cada uno se inserta en su sitio.
	Forma	Nos identificamos con las formas: Rectángulo habla de estabilidad y predominio de la abstracción. Es una escena que combina diferentes aspectos de cotidiano y raro.
	Textura	Llama la atención que no se vean los rostros de la mujer, pues a pesar de estar totalmente definido su cuerpo, hay algo que esconde en "la parte más importante" de ellas.
	El color	R: Estímulo, pasión. A: Energía. M: Discreción y armonía. Y a todo este movimiento se contrapone el azul que refleja algo profundo o espiritual.
	La luz	Da realismo, tranquilidad. Al ver la imagen nos sentimos tranquilos de no haber extrañeza en la luz y parece real.
<b>ASPECTOS ESTÉTICOS</b>	La composición: Peso visual, ejes y centro. Soporte y equilibrio	Es una obra equilibrada, pretende dar sensaciones de tranquilidad a quien vea la obra. Además, presentar una situación cotidiana con elementos de extrañeza, al estar el peso visual no en el la zona "más pesada". Por ello hay un contraste de sensaciones.

## **New York Movie (1939)**

Como lo propone Wölfflin, que todo lo hallamos en la forma, Es interesante que Michel Focault proponga que en el lugar de la representación y la narrativa se utiliza la convicción de una serie de imágenes, que no solo describe, sino que ya es autorreferente porque supera la diferencia imagen y objeto. (Focault en Renner, 2011: 43)

Así, los retratos de Hopper alrededor de 1940 eran paisajes urbanos y su visión de lo que era Norteamérica atenta a la espera de una Guerra. Así, el papel de la mujer cambia, pues muchos hogares se quedaron sin la cabeza de familia al irse a la ser parte de la guerra. Muchas mujeres se empoderaron y tomaron un papel distinto en la familia y en tipos de trabajo que ejercían.

En New York Movie vemos a una mujer como acomodadora de un teatro/cine. En primer lugar es interesante el espacio que ocupa ella frente al tamaño del cuadro. Ella está parada al lado derecho, mientras que la mayoría del cuadro son las butacas del cine. Se consigue un efecto de que ella es mínima al lado de la tremenda sala, es insignificante. El interior de la sala es monumental, con muchos detalles, de las columnas, cortinas y techo y casi parece poco relevante la presencia de la acomodadora.

Existen líneas y figuras lúdicas que contrastan con la rigidez de la mujer. Es un cine, un espacio de diversión, de imaginación, pero ella no es parte de ese mundo, está inmóvil. Es un enorme teatro, sin embargo, ella parece estar imposibilitada de ver qué hay en la pantalla, está muy distante. Renner lo propone como que la mujer no necesita de una ilusión como la que produce el cine. (Renner, 2011: 46)

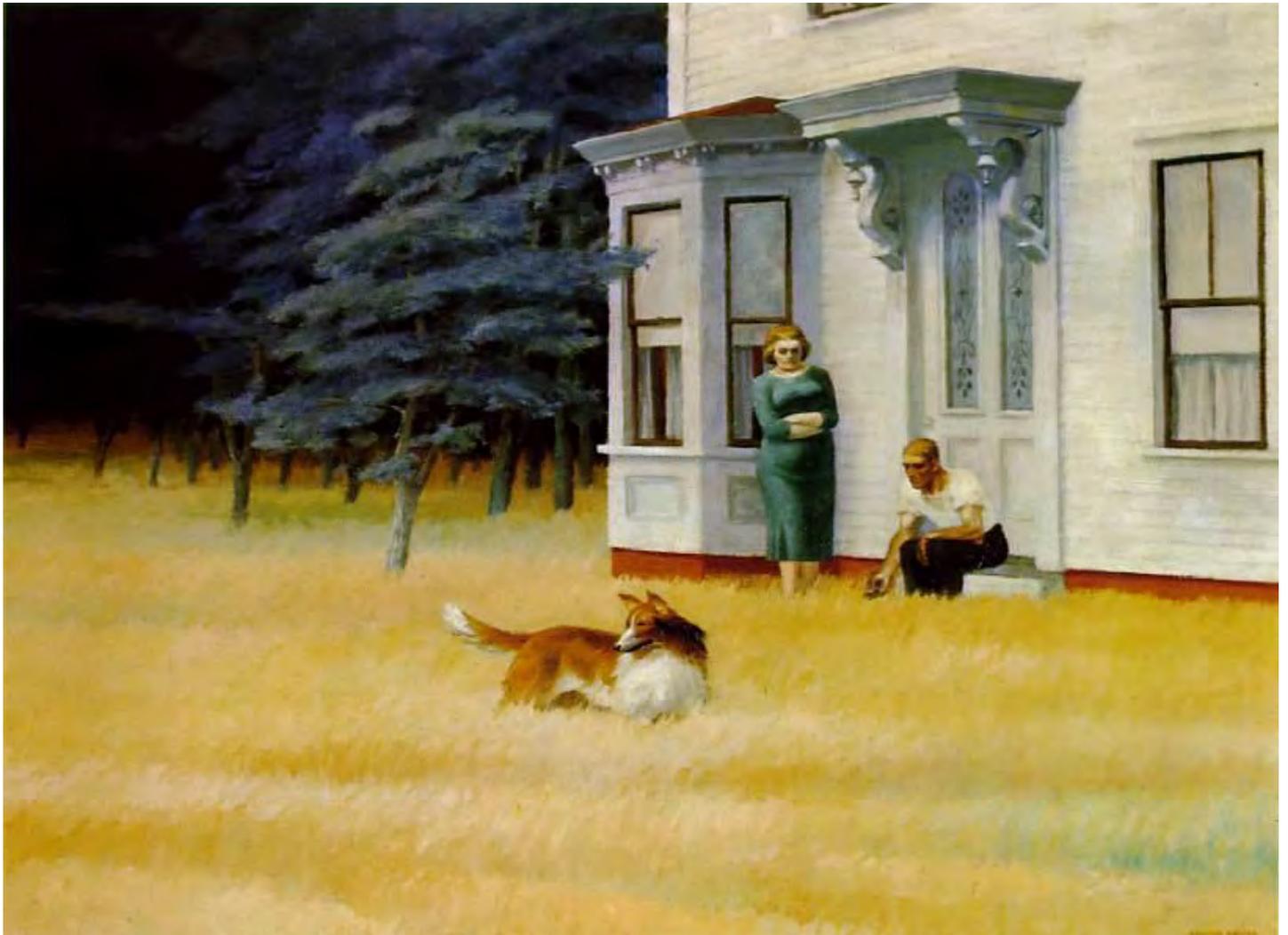
Nuestra mirada se conduce justo al medio del cuadro, donde vemos una escalera y un pasillo y a una zona interior. Es una línea vertical que define mejor aún la distancia entre la mujer y la gente gozando de la película. La mujer está ensimismada, su mirada está perdida, no conversa con nadie.

Además, es interesante la presencia de las butacas vacías que nos dan una sensación de disminución de la población. Notamos un énfasis en la melancolía.

En esta pintura hay una sensación de abandono, desamparo y aplastamiento por la presencia del cine, que refleja la civilización.



#### ANEXO N°4: “Cape Code Evening” de Edward Hopper



NOMBRE DE LA OBRA	Cape Code Evening
NOMBRE DEL AUTOR	Edward Hopper
ESTILO	Arte moderno
TÉCNICA	Pintura
MATERIALES	Óleos sobre lienzo
DIMENSIONES	76.8 x 101.6 cm
AÑO	1939
REFERENCIA	<a href="http://hopperpaintings.org">http://hopperpaintings.org</a>

<b>Guía de análisis de pinturas (Basado en López y Prieto)</b>		
<b>Pintura: Cape Code Evening (1939)</b>		
<b>ASPECTOS</b>		<b>DESCRIPCIÓN</b>
<b>ASPECTOS TÉCNICOS</b>	Soporte	Lienzo es un soporte fácil de llevar, cargar. Es práctico, utilizado por muchos, no es raro ni da una significación extra.
	Medidas	76,8 x 101.6 cm Al ser casi de un metro es un tamaño regular en una pintura. No llama tanto la atención por su tamaño.
<b>ASPECTOS ICONOGRÁFICOS</b>	Denotación/ Connotación	El autor quiere que nos identifiquemos, que entendamos el cuadro. Algo cotidiano: Una familia fuera de su casa de campo, esperando u observando algo.
	Elementos que lo componen	La figura de una especie de familia incompleta, solo dos padres y una mascota, hablan de soledad, quizá de una familia incompleta, que ha sido fragmentada y está esperando.
<b>ASPECTOS FORMALES</b>	La línea	Hay una voluntad de descripción. La línea horizontal denota tranquilidad y calma, sin embargo, aparece una tensión de algo “distinto” que aparece con las líneas verticales de la casa.
	El volumen	La pintura se siente real. Parece más una fotografía que una pintura. El realismo ayuda a que nos sintamos más identificados con la obra y la reconozcamos en nuestro entorno
	El espacio	Al haber profundidad de campo, descubrimos todo un bosque vacío, no hay más casas ni personas, solo las dos personas y el perro. Aunque el “adentro” nos muestra que hay otra dimensión que desconocemos del encuadre.
	Forma	Los triángulos hablan del equilibrio, al igual que el cuadrado que forma el perro. Sin embargo, con ello rompe la línea vertical que nos habla de tensión.
	Textura	Llama la atención la definición en los personajes y no en el fondo, hay algo que esconden en “la parte más importante” de ellos.
	El color	El área principal (personajes y casa) es enérgica, tiene movimiento, y habla de salud y subsistencia, a diferencia del fondo (bosque) frío que habla de algo más espiritual, tal vez todos los que se han ido.
	La luz	Da realismo, tranquilidad. Al ver la imagen nos sentimos tranquilos de no haber extrañeza en la luz y parece real. Una gran diferencia la luz cálida del frente con el frío del fondo.
<b>ASPECTOS ESTÉTICOS</b>	La composición: Peso visual, ejes y centro. Soporte y equilibrio	Es una obra equilibrada, pretende dar sensaciones de tranquilidad a quien vea la obra. Además, presentar una situación cotidiana, sin embargo, resalta los elementos que otorgan una soledad y pena intrínseca en la historia del cuadro.

## Cape Code Evening (1939)

Es el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Como contamos anteriormente, Edward Hopper hace un descanso de la pintura luego de 1939. Parece estar muy aturdido por lo que acontecía. La población norteamericana está atenta a lo que ocurre.

En Cape Code Evening continuamos viendo la propuesta de Hopper referente a la civilización en Estados Unidos. Observamos una casa en medio de un bosque, sin embargo, no hay ningún camino que llegue a ella. Pareciese como si ambos fueran personajes abandonados y no tienen cómo salir. El contraste de la luminosidad de la casa con las sombras en el bosque da la sensación de que es el campo lo que los rodea y no les permite visualizar más allá. De todas maneras existe un espacio “interior” marcado por la casa, que se confronta al espacio exterior que ocupa la mayor parte de cuadro.

Aquí se representa una imagen de alienación en un espacio que anuncia el fin del asalto de la civilización y que parece carecer de futuro. (Renner, 2011)

Percibimos una tensión que se evidencia con el contraste de los colores cálidos y fríos y con las horizontales confrontadas con verticales. La presencia de los humanos es extraña, contradictoria a la calma que transmite el bosque. Se da una oposición entre los humanos y el espacio.

Y acá entra el desenvolvimiento de ambas personas. Pareciera que es un hombre intentando llamar la atención de su perro y una mujer malhumorada o molesta. El hombre no le da mayor atención a la mujer, no están vueltos el uno hacia el otro. Sin embargo, no se está relacionando y se acentúa la separación que hay entre ambos. El hombre está sentado en la casa con una mirada y postura fija, parece estar sumido en su ensimismamiento, de tal manera que ni siquiera escucha a la mujer ni se afecta. Se da una armonía estática con la casa, con el hombre, pero pareciera que la mujer rompe como aquella figura del exterior.

Hay un silencio y una tensión, no tienen esperanzas comunes. El lugar es lo que define el cuadro y los personajes parecen estar obligados a estar juntos aunque no exista la comunicación.



## ANEXO N°5: “Room for Tourists” de Edward Hopper



NOMBRE DE LA OBRA	Room for Tourists
NOMBRE DEL AUTOR	Edward Hopper
ESTILO	Arte moderno
TÉCNICA	Pintura
MATERIALES	Óleos sobre lienzo
DIMENSIONES	76.83 x 107.06 cm
AÑO	1945
REFERENCIA	<a href="http://hopperpaintings.org">http://hopperpaintings.org</a>

Guía de análisis de pinturas (Basado en López y Prieto)		
Pintura: Room for Tourists (1945)		
ASPECTOS		DESCRIPCIÓN
ASPECTOS TÉCNICOS	Soporte	Lienzo es un soporte fácil de llevar, cargar. Es práctico, utilizado por muchos, no es raro ni da una significación extra.
	Medidas	76.83 x 107.06 cm Al ser un poco más de un metro es un tamaño regular en una pintura. No llama tanto la atención por su tamaño.
ASPECTOS ICONOGRÁFICOS	Denotación/ Connotación	El autor quiere que nos identifiquemos, que entendamos el cuadro. Es una casa que tiene vida, presencia humana. Pero no se ve a nadie
	Elementos que lo componen	Es una casa habitada, por los componentes, hasta se siente "bulla" que sale de la imagen. Hay movimiento en una escena quieta.
ASPECTOS FORMALES	La línea	Hay tensión, relacionada a las líneas de la casa.
	El volumen	La pintura se siente real. Parece más una fotografía que una pintura. El realismo ayuda a que nos sintamos más identificados con la obra y la reconozcamos en nuestro entorno
	El espacio	Al haber profundidad de campo, todo el espacio interno de la casa. No hay personas. Hay varias ventanas, donde podría haber más personas, pero no. Las luces están prendidas, así que está habitada.
	Forma	Rectángulos hablan del buen equilibrio y composición de los elementos, nos dan seguridad de que es un espacio normal, en un entorno cotidiano.
	Textura	Llama la atención que no se vean personajes, porque hay detalle hasta en los objetos más pequeños de la casa, sin embargo, no hay personas.
	El color	Amarillo significa energía, que no se presencia por la ausencia de gente.
	La luz	Da sentido de realidad. Luz difusa y tenue que proviene de la casa.
ASPECTOS ESTÉTICOS	La composición: Peso visual, ejes y centro. Soporte y equilibrio	Es una obra equilibrada, pretende dar sensaciones de tranquilidad a quien vea la obra. Además, presentar una situación cotidiana con elementos de extrañeza. Por ello hay un contraste de sensaciones.

## Room for Tourists (1945)

El contexto que enmarca esta pintura fue el fin de la Segunda Guerra Mundial. Si bien Estados Unidos tuvo económicamente la mejor posición frente a los demás países, el impacto humano fue tremendo, hubo muchas pérdidas humanas, familias incompletas y la sensación que todo puede acabar repentinamente. (Virden, 2008: 76) Charles Burchfield comenta sobre el trabajo de Hopper que muchos críticos buscan la ironía en sus cuadros y él cree que sucede que Hopper pinta en una época en que la literatura se ocupaba de las ciudades y pueblos norteamericanos con un tono malicioso. De esta manera, por contraste las pinturas sinceras del paisaje americano parecen sátiras. (Renner, 2011: 30) De esta manera vemos cómo la literatura se encuentra en un contexto de hallar lo negativo, mientras Hopper parece tener una mirada más cercana a la realidad con paisajes urbanos y representando aquellas contradicciones entre naturaleza y civilización. Sin embargo, se otorga una visión despreocupada y desapasionada, sin intenciones sentimentales o concesiones a los contemporáneos.

El tema de las casas es recurrente a lo largo de la obra de Edward Hopper. Se puede apreciar *House by the Railroad*, *American Landscape*, *Railroad Crossing*, *Lighthouse Hill*, *Coast Guard Station*, etc. La propuesta de Hopper al retratar casas, no son las vistas futuristas que tienen la mayoría de sus contemporáneos. Hopper es más escéptico al tema y toca los temas más cotidianos, que ya presentan la confrontación de naturaleza y civilización. (Renner, 2011: 78)

En *Room for Tourists* lo primero que se evidencia es el tema del espacio interior y el exterior. Este ha sido un tema a lo largo de las pinturas de Hopper, sin embargo es algo que continúa y culmina con esta pintura. Entonces existe límites y para Hopper la casa es significado de civilización, mientras que lo que está afuera es naturaleza.

A primera vista noté dos significados. El primero es observar esta casa con luz cálida, líneas horizontales, colores suaves, que te invita a entrar. Se llama “casa para huéspedes” y queremos entrar y escondernos de lo “oscuro” que se encuentra afuera. Sin embargo, nos detenemos un momento y reflexionamos: ¿por qué la casa está vacía? Tenemos tantas imágenes del interior de la casa, pero no logramos ver a ningún humano. ¿Por qué no quieren estar allí? Y esa luz que percibimos no sabemos de su fuente.



## ANEXO N°6

<b>Guía de análisis de escenas de “Blue Velvet” (Basado en Bedoya)</b>		
<b>Escena: Introducción</b>		
<b>ENCUADRE</b>		
<b>Narración</b>	Una ciudad tranquila y segura. Familias, mascotas e imágenes de la seguridad y respeto. Un hombre riega su jardín, cuando es atacado repentinamente y observamos “algo” que se esconde bajo la tierra.	
<b>Plano</b>	PC: Movimiento coreográfico, quiere dar a conocer toda la ciudad pacífica (p.39) PE: Privilegia la acción exterior, introduce a la dimensión más cotidiana y próxima de la acción (p.40)	
<b>Ángulo</b>	N: Busca introducir un situación cotidiana, describir qué ocurre. S.C: Redobla la acción dramática, cuando el hombre es atacado.	
<b>Movimiento de cámara</b>	CF: Situación estable, cotidiana. PV: Función dramática: Mostrar lo pacífico y descubrir el ataque al sujeto.	
<b>Composición</b>	<b>Punto de interés</b>	Los puntos de interés llaman al espectador, por todo lo referente al encuadre, sin embargo, éstos no tienen mayor expresión que seres cotidianos, sin rumbo.
	<b>Líneas</b>	Sugieren, al principio, calma, estabilidad, reposo. Luego, desorden, agitación
	<b>Movimientos internos</b>	Personajes parecen contemplar y, intempestivamente, se al ser atacado reacciona.
<b>Escenografía y vestuario</b>		Es verosímil el relato, no genera tensión. La presencia del azul genera relajo contrastado por elementos rojos: alerta.
<b>Iluminación</b>	<b>Naturaleza y dirección</b>	Genera cotidianeidad, tranquilidad, identificación.
	<b>Grado</b>	Naturalidad, calma, dar a conocer el espacio.
	<b>Contraste</b>	Cotidianeidad.
	<b>Calidad</b>	Nada en particular es más importante, las cosas son aburridas, tal cual. Vemos un mundo normal.
	<b>Color</b>	Calma, tranquilidad, sosiego, contrastado con elementos de alerta.
<b>EDICIÓN</b>		
<b>Sonido</b>	Música presenta una ciudad tranquila y pacífica.	
<b>Ritmo</b>	Varios planos que descubren una situación. Hay una coherencia visual y naturalidad y cotidianeidad. Los fades descubren un paso del tiempo.	

## ANEXO N°7

Guía de análisis de escenas de “Blue Velvet” (Basado en Bedoya)		
Escena: Dorothy cantando en un bar		
ENCUADRE		
<b>Narración</b>	Sandy y Jeffrey entran a un bar lleno de gente. Entre ellos hay muchas miradas. Un presentador se sube al escenario y presenta a la cantante: Dorothy. Una banda de músicos la acompaña, pero la luz la ilumina a ella. Acaba la canción, aplauden y se van. Acá hablamos de la espectacularidad. La presencia del espectáculo en medio de diferentes situaciones cotidianas apreciadas antes. A Dorothy ya la vimos en su casa, ahora la vemos sobre un escenario. Divide el mundo en dos estados y da carácter onírico con la canción	
<b>Plano</b>	PC: Movimiento coreográfico, quiere dar a conocer todo el estado natural de un bar y un escenario.	
<b>Ángulo</b>	N: Busca introducir una situación cotidiana, describir qué ocurre. S.C: Redobla la acción dramática (ella es más importante)	
<b>Movimiento de cámara</b>	La cámara fija ayuda a situarnos como si fuese una situación real y seamos verdaderos espectadores de un concierto. (Ayuda el ángulo)	
<b>Composición</b>	<b>Punto de interés</b>	Una voz tan hermosa es acompañada de un rostro de donde sale. Uno se queda cautivado, como ocurre en un concierto en vivo, con el rostro de Dorothy cantando.
	<b>Líneas</b>	Vertical puede sugerir una elevación espiritual, dándole una mayor importancia a Dorothy. Además, da sensación de tensión.
	<b>Movimientos internos</b>	Personajes casi congelados, solo buscamos oír la canción que nos sumerge en un espacio onírico.
<b>Escenografía y vestuario</b>	Es verosímil el relato, no genera tensión. La presencia del azul genera relajación, paz, sosiego (que es lo que da el terciopelo azul) contrastado por elementos rojos: pasión.	
<b>Iluminación</b>	<b>Naturaleza y dirección</b>	Genera cotidianeidad, tranquilidad, identificación. / Los colores fríos atribuyen transfiguración, es un espacio onírico. La penumbra habla de soledad.
	<b>Grado</b>	Naturalidad, calma, dar a conocer el espacio.
	<b>Contraste</b>	Cotidianeidad.
	<b>Calidad</b>	Nada en particular es más importante, las cosas son aburridas, tal cual. Vemos un mundo normal.
	<b>Color</b>	Distanciamiento y transfiguración
EDICIÓN		
<b>Sonido</b>	Solo oímos la letra de la canción y nos quedamos atrapados en la voz, espacio como un sueño.	

<b>Ritmo</b>	Varios planos que descubren una situación. Hay una coherencia visual y naturalidad y cotidianeidad. Y muestra el espectáculo en su totalidad, dándole más verosimilitud a lo que se presenta en escena.
--------------	---



## ANEXO N°8

<b>Guía de análisis de escenas de “Blue Velvet” (Basado en Bedoya)</b>		
<b>Escena: Jeffrey entra a la casa de Dorothy Parte I</b>		
<b>ENCUADRE</b>		
<b>Narración</b>	Jeffrey y Sandy conversan en el auto. Jeffrey le dice que ha decidido entrar a la casa de Dorothy y Sandy lo va a ayudar tocando la bocina del carro si llega alguien. Él entra al departamento y empieza a revisar los cuartos. Como jala la cadena del baño no oye el aviso de Sandy. Cuando Dorothy entra a su casa, él se esconde en el armario. A través de las persianas logra observar cómo Dorothy se quita la ropa y habla con Frank por el teléfono y lo tranquiliza de algo que no llegamos a comprender. Dorothy lo descubre, hace que se desvista y lo somete. Hablamos del “adentro” y “afuera” de un mismo espacio. Se conoce la mística de este espacio totalmente rojo, sin embargo, aparece este closet que nos permite ver de manera clandestina qué pasa afuera y por qué la pasa tan mal Dorothy	
<b>Plano</b>	Habla de la interioridad, la intimidad del personaje y la nueva faceta que estamos conociendo de él. Confrontada con la realidad cotidiana de Dorothy (PG)	
<b>Ángulo</b>	Somos espectadores de algo que ocurre afuera e modo “normal”.	
<b>Movimiento de cámara</b>	Situación cotidiana. Y el paneo ayuda a entender las dimensiones del cuarto y la extrañeza que trae consigo.	
<b>Composición</b>	<b>Punto de interés</b>	Importa qué hará Dorothy, como un clásico voyeurista, queremos ver qué hace. Se desnuda y la contemplamos sin que sepa que estamos ahí.
	<b>Líneas</b>	Sugieren, al principio, calma, estabilidad, reposo. Pero interviene la “tensión”
	<b>Movimientos internos</b>	Un personaje contempla, mientras el otro se desplaza y muestra toda la rareza de ella misma.
<b>Escenografía y vestuario</b>		Es verosímil el relato, no genera tensión. La presencia del rojo, demuestra que este no es un espacio normal, está cargado de alerta, seducción, sexualidad, sangre, amor.
<b>Iluminación</b>	<b>Naturaleza y dirección</b>	Genera cotidianeidad, tranquilidad, identificación. Soledad en penumbras
	<b>Grado</b>	Naturalidad, dar a conocer el espacio.

	<b>Contraste</b>	Cotidianeidad.
	<b>Calidad</b>	Nada en particular es más importante.
	<b>Color</b>	Calma, tranquilidad, sosiego, contrastado con elementos de alerta. Rompe: Bata azul.
<b>EDICIÓN</b>		
	<b>Sonido</b>	Música intenta decir lo mismo que las imágenes
	<b>Ritmo</b>	Varios planos que descubren una situación. Hay una coherencia visual y naturalidad y cotidianeidad.



## ANEXO N°9

Guía de análisis de escenas de “Blue Velvet” (Basado en Bedoya)		
Escena: Golpiza a Jeffrey		
ENCUADRE		
<b>Narración</b>	<p>Frank se lleva en su auto a Jeffrey junto a dos secuaces. Frank le está haciendo daño a Dorothy y Jeffrey reclama. En eso Frank detiene el auto y, mientras los secuaces lo cogen, Frank le pega. Esto se intercala con imágenes de una mujer bailando sobre un auto.</p> <p>Situación total de tensión. Parece de una terrible pesadilla el trato que recibe Jeffrey por parte de Frank. Genera indignación, sin embargo, otorga más extrañeza.</p>	
<b>Plano</b>	PP: Denota un sentido nuevo, importancia y destaca extrañeza	
<b>Ángulo</b>	N: Busca describir qué ocurre.	
<b>Movimiento de cámara</b>	CF: Situación estable.	
<b>Composición</b>	<b>Punto de interés</b>	Jeffrey corre tanto peligro, que uno está pendiente si es que lo hieren y cómo se desenvuelve ante tanto ataque
	<b>Líneas</b>	Que el espectador no se identifique, solo quede extrañado de lo que ocurre.
	<b>Movimientos internos</b>	Personajes parecen contemplar y solo Jeffrey reacciona. Llama atención de la presencia de la mujer que baila, mientras todo ocurre
<b>Escenografía y vestuario</b>	Es verosímil el relato. La presencia del azul genera relajación (para Frank) y contrastado por elementos rojos: alerta.	
<b>Iluminación</b>	<b>Naturaleza y dirección</b>	Rareza, intimidación. Llama la atención el punto de luz y describe que algo distinto está ocurriendo. La presencia de penumbras da rasgos de melancolía.
	<b>Grado</b>	Rareza, disconformidad.
	<b>Contraste</b>	Rareza. Lo que ocurre puede costarle la vida a Jeffrey.
	<b>Calidad</b>	Ayuda a que destape el rostro de Jeffrey por la luz.
	<b>Color</b>	Una luz puntual redonda, indica que hay un lugar al cual se debe “mirar” y está copado de significados.
EDICIÓN		
<b>Sonido</b>	Se le da particular presencia a esta canción que no es empática con lo que ocurre, sin embargo, ello enfatiza la situación de tensión y dramática por contraste.	
<b>Ritmo</b>	Varios planos que descubren una situación.	

## ANEXO N°10

<b>Guía de análisis de escenas de “Blue Velvet” (Basado en Bedoya)</b>		
<b>Escena: Jeffrey y Sandy en una fiesta</b>		
<b>ENCUADRE</b>		
<b>Narración</b>	Jeffrey y Sandy llegan a una fiesta de graduación. Hay muchas parejas y ellos salen a bailar. Durante el baile comienzan a besarse y a la mitad de la escena se besan. Luego salen de la fiesta. Entre historias tan trágicas, raras y llenas de secretos, Jeffrey tiene tiempo de disfrutar con su nueva novia, un momento romántico, feliz. Lleno de paz y cursilerías de jóvenes adolescentes.	
<b>Plano</b>	PM: Se destaca la actitud y gesto y presenta a un personaje “cortes”, “amable”.	
<b>Ángulo</b>	N: Busca introducir un situación cotidiana.	
<b>Movimiento de cámara</b>	CF: Situación estable, cotidiana. PV: Función dramática: Mostrar el primer baile y donde se darán un beso de novela	
<b>Composición</b>	<b>Punto de interés</b>	Solo importa este momento que está como encerrado en una cápsula, entender su felicidad entre tanto caos. Humanizar a los personajes.
	<b>Líneas</b>	Sugieren calma, estabilidad, reposo.
	<b>Movimientos internos</b>	Los personajes se mueven, están activos a la vida y enérgicos.
<b>Escenografía y vestuario</b>	Es verosímil el relato, no genera tensión. Hablan de intimidad, cariño y de cosas que disfrutamos contemplando en soledad y silencio	
<b>Iluminación</b>	<b>Naturaleza y dirección</b>	Genera cotidianeidad, tranquilidad, identificación.
	<b>Grado</b>	Naturalidad, calma, dar a conocer el espacio.
	<b>Contraste</b>	Cotidianeidad.
	<b>Calidad</b>	Nada en particular es más importante, las cosas son tal cual. Vemos un mundo normal.
	<b>Color</b>	Calma, tranquilidad, sosiego.
<b>EDICIÓN</b>		
<b>Sonido</b>	Música acompaña y ayuda a que entendamos en momento romántico.	
<b>Ritmo</b>	Hay una coherencia visual y naturalidad y cotidianeidad. El plano largo ayuda a que veamos una situación como “eterna”, duradera, su amor es como una pequeña cápsula entre tanto terror.	

## ANEXO N°11

Guía de análisis de escenas de “Blue Velvet” (Basado en Bedoya)		
Escena: Jeffrey mata a Frank		
ENCUADRE		
<b>Narración</b>	<p>Jeffrey va al departamento de Dorothy por una alerta de ella de peligro. En el departamento se encuentra con los secuaces de Jeffrey muertos en la escena. Reflexiona, camina por el departamento y, cuando se da cuenta que llega Frank se esconde nuevamente en el armario. Frank se da cuenta de la presencia de alguien, pero Jeffrey está atento con una pistola y le dispara antes y lo mata.</p> <p>Llega el jefe de la policía y Sandy.</p> <p>Es una situación total de extrañeza y desequilibrio. Es una imagen grotesca, llena de sangre. Es el punto cumbre, de entender este espacio rojo, raro, extraño y, efectivamente, es una situación que necesita de un escenario tal.</p>	
<b>Plano</b>	<p>PG: Se da a conocer el espacio, grotesco en todo su espacio. Que se entienda, que ha habido una batalla en el lugar, ha habido sufrimiento. PP: Denota importancia y destaca extrañeza,</p>	
<b>Ángulo</b>	<p>N: La situación es tan tensa y grotesca que necesita que el espectador lo vea como si fuera algo “normal”, no recreado.</p>	
<b>Movimiento de cámara</b>	<p>CF: Situación estable, tal cual ocurre en la realidad P: Función dramática: Mostrar lo pacífico y descubrir la acción de Frank</p>	
<b>Composición</b>	<b>Punto de interés</b>	Solo estamos a la espera que Frank encuentre a Jeffrey.
	<b>Líneas</b>	Sugieren, al principio, calma, estabilidad, reposo. En contraste con la “tensión” que marca Frank.
	<b>Movimientos internos</b>	Frank le aporta dramatismo a la situación acrecentando la tensión.
<b>Escenografía y vestuario</b>		Es verosímil el relato. La presencia del azul genera relajación, paz, sosiego (para Frank) contrastado por elementos rojos: pasión, amor, desenfreno (que ocurrió en la sala)
<b>Iluminación</b>	<b>Naturaleza y dirección</b>	Genera identificación, hace que el relato sea más verosímil a pesar de una masacre tan despiadada.
	<b>Grado</b>	“Raro”
	<b>Contraste</b>	Rareza, sombras marcadas que expresan soledad y un lado “oscuro” de los personajes.
	<b>Calidad</b>	Lo que sucede en la escena no es algo cotidiano, sino que tiene una particularidad y es que ocurre ahí, en ese momento.
	<b>Color</b>	Habla de la intimidad, de este momento peculiar en la vida de Jeffrey, donde estuvo a punto de morir. Azul de la bata rompe

<b>EDICIÓN</b>	
<b>Sonido</b>	La música acompaña, fomenta y ayuda a la identificación de la escena.
<b>Ritmo</b>	Hay una coherencia visual y naturalidad. La tensión se recrea con el “tiempo real” del plano largo. El uso de la “cámara lenta” es para prevalecer unos segundos una muerte que marca el final de esta historia.



## ANEXO N°12

Guía de análisis de escenas de “Blue Velvet” (Basado en Bedoya)		
Escena: Final		
ENCUADRE		
<b>Narración</b>	<p>Jeffrey descansa en el jardín de su casa, mientras su papá juega golf también. Sandy lo llama y va a la cocina, donde está su mamá también. Los tres se dan cuenta de un ave posada en la ventana. Cuando la vemos de cerca nos damos cuenta que está comiendo un insecto.</p> <p>A pesar de existir un “final feliz”, se recurre a una imagen grotesca, de un ave tragándose un bicho. Acotando que, por más que siempre parezca una ciudad tranquila, debajo de toda esa capa “falsa” ocurren cosas terribles.</p>	
<b>Plano</b>	<p>El plano detalle nos habla de la presencia de un elemento surreal, la historia comienza con una oreja y desata todo un mundo y culmina con la tranquilidad de otra igual. Los planos generales ayudan a ubicarnos y entender este “final feliz”, dando tranquilidad.</p>	
<b>Ángulo</b>	N: Situación cotidiana, describir qué ocurre, para identificarnos.	
<b>Movimiento de cámara</b>	CF: Situación estable, cotidiana. P: Función dramática: Mostrar lo pacífico y descubrir la acción del ave.	
<b>Composición</b>	<b>Punto de interés</b>	Jeffrey fue el eje que desarrolló la historia y cómo ahora tiene paz y calma.
	<b>Líneas</b>	La ausencia de líneas representa que no se busca una identificación clara con la escena, sin embargo, los pájaros tienen una connotación de mensaje y noticias, oportunidades.
	<b>Movimientos internos</b>	Personajes parecen contemplar, mientras Jeffrey pasa a su lado y los “descubre”.
<b>Escenografía y vestuario</b>		Es verosímil el relato, no genera tensión. Colores dan tranquilidad y paz. Sosiego.
<b>Iluminación</b>	<b>Naturaleza y dirección</b>	Genera cotidianeidad, tranquilidad, identificación.
	<b>Grado</b>	Naturalidad, calma, dar a conocer el espacio.
	<b>Contraste</b>	Cotidianeidad.
	<b>Calidad</b>	Nada en particular es más importante, las cosas son tal cual. Vemos un mundo normal.
	<b>Color</b>	Calma, tranquilidad, sosiego.
EDICIÓN		
<b>Sonido</b>	Música va de la mano con la situación pacífica y	

	tranquila, de “final feliz”. Aparece un elemento “extraño”, sin embargo, la música no lo acompaña, por ende no comienza una nueva historia.
<b>Ritmo</b>	Varios planos que descubren una situación. Hay una coherencia visual y naturalidad y cotidianeidad.



## GLOSARIO

**Reinterpretación:** La palabra “interpretación” refiere al hecho de explicar acciones o sucesos que pueden ser entendidos de diferentes modos. Se le atribuyen ciertos significados a “algo” percibido por un sujeto. En este sentido, proponemos el uso del concepto “reinterpretación”, pues se recalca en la doble interpretación de un mismo concepto.

**Apropiación:** Se toman elementos (imágenes, por ejemplo) de alguna creación en particular, para generar otra nueva. Es decir, a partir de una cita a otro autor, crear una nueva obra, siendo alterada o no la original. (Prada, 2001: 8) Hay aproximaciones con la propuesta de la reinterpretación, ya que considero que se toman ideas de otro autor y se vuelven a colocar en otra obra. Sin embargo, en la apropiación se toman elementos (físicos) de otro autor, para colocarlos en otras obras.

**Realismo:** Forma de ver los hechos y las cosas tal como la realidad.

**Realista:** Que imita o describe con precisión la realidad.

**Cotidianeidad:** Que ocurre, se hace o se repite habitualmente todos los días.