

Sobre el territorio del misterio en la cinematografía y pintura

Pau Pascual GALBIS

Artes Visuais - FAH - Universidade da Madeira

pau.galbis@staff.uma.pt

Resumen: Estudio sobre el arcano término *misterio*, y presente en el cine de David Lynch, y Alfred Hitchcock, a más de la pintura de René Magritte y Giorgio de Chirico. Por consiguiente, este artículo indaga de una manera interdisciplinar y poética dicha facultad, relacionando las obras de artistas muy vinculados con las artes plásticas y con la imagen en movimiento. Recorridos paralelos por el surrealismo, el inconsciente y lo siniestro. Extraños objetos, mansiones lujosas, personajes trastornados, asesinatos sin resolver y, sobre todo, muchas calles con largas sombras. Argumentos y paisajes sublimes que coinciden todos hacia el ritual de lo incógnito. Antesala de futuras adversidades.

Palabras clave: misterio, David Lynch, Alfred Hitchcock, René Magritte, Giorgio de Chirico, estética, cinematografía, pintura y artes visuales

Abstract: *Study of the arcane expression mystery, and present in the cinema of David Lynch, and Alfred Hitchcock, to more than the painting of René Magritte and Giorgio de Chirico. Therefore, this research article investigates this ability in an interdisciplinary and poetic way, relating the works of artists closely related to the visual arts and the moving image. Parallel tours of Surrealism, the unconscious and the uncanny. Strange objects, luxurious mansions, deranged characters, unsolved murders and most of all, many streets with long shadows. Sublime plots and landscapes that all coincide towards the ritual of the incognito. Prelude to future adversities.*

Keywords: *mystery, David Lynch, Alfred Hitchcock, René Magritte, Giorgio de Chirico, aesthetics, cinematography, painting and visuals arts*

*Hay más misterio en la sombra de un hombre caminando en un día soleado,
que en todas las religiones del mundo
(Chirico apud D'Alfonso, 2012: 101)*

Sombras proyectadas que desvelan pasiones, lugares desolados y desastres futuros. Así pues, para el pintor italiano Chirico en estos detalles ordinarios se encuentran lo que hay más allá de la apariencia sensible de los fenómenos. Unos acertijos extraños, solitarios e infinitos que nos conducen hacia los recovecos más profundos y ontológicos de la existencia humana. La misma palabra misterio, es definida según la RAE, como una cosa arcana o muy recóndita, que no se puede comprender o explicar. Para Adorno, la trascendencia *quebrada* convierte al misterio de la obra de arte en enigma (Adorno, 2004: 170). Por tanto, esa especie de carácter enigmático del arte sin resolver, esta desarrollado y expuesto de distintas maneras divergentes en las pinturas y películas de este artículo. Ambas disciplinas artísticas: el cine y la pintura, se relacionan mutuamente desde finales del siglo XIX, desde aspectos perceptivos, psicológicos, estéticos y cognitivos. En cierta manera la composición de un plano cinematográfico es susceptible de concebirse y organizarse a semejanza de un cuadro. Así, la manera de encuadrar sigue las mismas reglas que la pintura al tratarse en ambos casos de una representación bidimensional. Por

consiguiente, y a pesar de estas analogías, el nexo en común de todas las obras escogidas son los discursos narrativos; contiguos a lo inquietante, incógnito y trágico ante inesperados acontecimientos y deseos confrontados. En general, y especialmente en las artes plásticas el espacio con la aparición del cinematógrafo, no se representa como un medio estacionario, fijo, un elemento vital sin fin ni dirección. Así como también su tiempo se convierte en más dinámico, -semejante a la literatura, y muy especialmente en el drama- señalando en polisémicas direcciones acentuadas, persiguiendo un desarrollo, y representando un orden simultáneo de los acontecimientos en línea recta o en un bucle.

El romanticismo tuvo como eje central una preocupación por lo incomprendible o lo extraordinario; llegando incluso a la oscuridad, el misterio, lo fantástico y lo sobrenatural para la indagación del alma humana. Al principio el movimiento artístico estuvo ligado a una preocupación por un pasado idílico medieval, -en respuesta al racionalismo moralista imperante de la Ilustración-, que derivó en un interés progresivo por la fusión del arte y vida, realidad e ilusión. También se inició una cierta *progresividad*, -significando tal término: una apertura a nuevas formas y contenidos estéticos-, a más de elaborar una síntesis cultural de todas las disciplinas del ámbito del arte, con especial énfasis hacia la literatura. De hecho desde este campo lingüístico, es donde se mezcla lo misterioso con lo cotidiano; unos ejemplos apropiados serían los cuentos del alemán E.T.A Hoffmann; en especial, *Der sandman* (El hombre de arena, 1815) en donde Sigmund Freud descubre a través del psicoanálisis que en tales narrativas, aflora la categoría de lo siniestro; o sea la ocultación de un deseo reprimido de un individuo en un entorno familiar, debido a concretos factores físicos, causas traumáticas y/o contextos socio-culturales específicos. Por tanto, lo oculto o lo enigmático, forma parte activa del mundo, pues para el poeta Novalis: *El mundo se convierte en sueño, el sueño en mundo*; es decir, que el empleo de la imaginación onírica es un eficaz y sugestivo elemento de primer orden para presentar otro tipo de realidad. Acorde con René Magritte, y parte de revalorizar los sueños; agregó otra consideración, en la que establece la tipología de lo incógnito relacionado en un plano tangible y activo: *Sueños que no se proponen adormecer, sino despertar*. A lo sumo André Breton aboga también por la armonización del sueño y la realidad, con la definición de sobrerealidad o surrealidad que definió al surrealismo en su primer manifiesto. Además de emancipar lo maravilloso unido a lo doméstico, en el que un cierto misterio propuesto, revelaría una actitud de sorpresa y encanto (Breton, 1980: 30). Especialmente la cita del cineasta surrealista Luis Buñuel, es toda una declaración de principios: *El misterio es el elemento clave en toda obra de arte*; así pues, se evidencia una vez más, el gran interés suscitado por la conceptualización del misterio tanto a nivel humanístico como científico en este artículo. Un profundo tema epistémico e interrelacionado con la pintura y el cine, que puede ser abordado desde la escolástica hasta la estética contemporánea más osada. Además de certificarse como una pieza indiscutible y fundamental para la consolidación de cualquier obra de arte; como también un instrumento que intrínsecamente ha formado parte de la obsesión por el sueño, el interés insaciable por la noche y los lados oscuros del alma, que ya apuntaban los remotos manieristas en el siglo XVI.

Primero, en Chirico el misterio se presenta como una metafísica del arte que se descubre en los objetos familiares o cotidianos. Relacionando el arte con un misticismo, y considerándolo como una especie de escalera, de funicular, de trampolín para elevarse al conocimiento del sumo bien. Un arte liberado por los filósofos y poetas modernos. (Puelles, 2005: 34). Temáticas introspectivas de paisajes urbanos multiplicando los puntos de fuga, con perspectivas aberrantes y juegos de sombras, representa el vacío de las calles, aparentemente deshabitadas, a veces pobladas de estatuas clásicas, cartabones, maniqués de modistas o transeúntes callejeros. Muchas de sus pinturas -sobre todo las

del período inicial metafísico 1911-1920-, son de agónica inmovilidad, donde el tiempo parece petrificado, con títulos que comienzan con la palabra enigma: enigma de la hora, enigma del oráculo, etc. Destacan asimismo las piezas: *Enigma de una tarde de otoño* (1910), *la canción de amor* (1914), *la nostalgia del infinito* (1911), *Misterio y melancolía de una calle* (1914) y *Vaticinador* (1915), entre otras.

En las obras pictóricas del belga René Magritte, el enigma no se oculta, se transmite por sí mismo, descansando exclusivamente en los elementos visibles que ofrece el mundo. Un espacio bastante rico para constituir un lenguaje evocador del misterio. En su pintura tampoco se da preferencia alguna a lo invisible -entiéndase las ideas- sobre lo visible. Por consiguiente y conforme Magritte, los objetos visibles deben ser combinados en un orden que suscite inmediatamente el misterio, cuyos principios son la metamorfosis y el arte combinatorio (Schneede, 1978: 87). La división del cuadro, el cuadro dentro del cuadro, el desmembramiento de la imagen, el empleo de palabras, la yuxtaposición de objetos heteróclitos colocados en los cielos, los océanos o la tierra, todas las invenciones de su espíritu no tenían otro significado que el de señalar y hacer notar el imperio, la influencia del misterio. Las pinturas de Magritte nos imponen esa confrontación final; de ahí su poder y su hechizo. (Torczyner, 1978: 86). Principalmente mencionar los títulos de su estancia surrealista parisina: *El asesino amenazado* (1926), *El placer*, (1926), *El hombre del periódico* (1927), *La historia central*, (1928) y *Los amantes* (1928).

Por otro lado, el director Alfred Hitchcock es auto designado como escritor especializado del misterio, *thriller* o suspense (Truffaut & Hitchcock, 1974: 166). No obstante, él mismo señala que en su trabajo, está más inclinado al suspense que al misterio, -a pesar de contener algunas escenas, secuencias o tramas de sus películas una gran carga enigmática-; alejado del interrogatorio intelectual de los filmes de género policial *whodunit* -¿Quién lo ha hecho?- que suscita una curiosidad desprovista de emoción. En cambio, en el cine de Hitchcock la parte emocional está más elaborada. Dando importancia al falso culpable, que facilita la identificación del espectador y le induce a participar en el sentido del peligro. El principio de identificación constituye el aspecto psicológico de la noción de suspense. El suspense aspira a una especie de contaminación emocional. Así pues, el autor británico diferencia entre sorpresa y suspense. En el suspense el espectador es informado del peligro, no así en la sorpresa. Truffaut resume que el trabajo de Hitchcock se efectúa de manera que las reacciones del público formen parte de su película. Asimismo, citar a los controvertidos largometrajes: *Vértigo* (1958) y *Recuerda* (*Spellbound*, 1945); como modelos ejemplares de lo oculto. En toda la obra filmográfica del director británico, se le reconoce una apuesta por lo visual y una dramatización de la narración soberbia; que nos conduce hacia una paranoia del relato sobre lo inquietante y misterioso. (Truffaut & Hitchcock, 1974: 11). A consecuencia de estos enigmas henchidos de miedo y culpa, el autor consigue seducir al público de una manera refinada.

Según el cineasta norteamericano David Lynch, no hay nada más bello que el misterio. Un misterio no resuelto, es frustrante. Sin embargo, hace a la gente pensar y soñar. Además de quedar en la memoria; por ejemplo, como el caso real del crimen de la Dalia Negra -Elizabeth Short-. Las películas de Lynch orbitan entre el *thriller* psicológico, el suspense y lo experimental, pero tienen en común lo extraño, absurdo, impulsivo y recóndito; a más de inscribirse en un realismo que linda con la caricatura más monstruosa. Además de preferir el autor las narraciones abiertas, el sonido como elemento signifiante y siniestro, espacios perturbadores, enigmas sin resolver, y sobre todo una versátil hipertextualidad cromática y mítica que enriquece originalmente sus discursos. La actriz, musa y expareja del director Isabella Rossellini, declaró en la ceremonia de la undécima edición de los Premios de los Gobernadores de los Óscar, en el Dolby Theatre de Los

Ángeles, en el 2019: que sus películas están llenas de emociones, pero las emociones, como todos sabemos, no siempre son racionales, lineales o claras. David, intenta capturar en sus filmes el misterio de nuestros sentimientos, pasiones; en fin, nuestra propia vida. En cierta manera ese tipo de sigilo particular, en que las cosas suceden como en otro mundo, aconteciendo de manera súbita e irracional, pero con un dramatismo impecable. Es equivalente a la nebulosa trama de los personajes excéntricos y decadentes de otra dimensión -William Holden- y -Gloria Swanson- en la película *Sunset Boulevard* (El crepúsculo de los dioses, 1950) de Billy Wilder. Un filme muy estimado por Lynch, y con temáticas y puestas en escenas claramente muy constantes en sus anteriores obras, y estrenos de los últimos años, sobrevenidos en un corrompido Hollywood desalentador. (Rodley, 2001: 122). De entre sus extensas y polifacéticas producciones, mencionar a las películas más conexas con lo oscuro, entresijo y mágico, como son *Blue Velvet* [*Terciopelo Azul*] (1986) y *Lost Highway* (Carretera Perdida, 1997), ambos filmes donde las interrogaciones sobre los deseos y los diálogos limitados se bifurcan con la conducta e identidad, hacia un mar de posibilidades inverosímiles para el espectador.

El misterio ordinario en Magritte

*Un cuadro me parece aceptable [...] si tiene la lógica del misterio
y por tanto del mundo.*
(Magritte *apud* Schneede, 1978: 87)

Para Magritte el misterio es el concepto central de todo su trabajo pictórico. Sobre todo, acentuado en su período inicial detectivesco, o sea en la inspiración que el pintor belga tuvo sobre las narrativas policíacas sobre crímenes, con los que construía e justificaba sus pinturas. Temáticas por lo demás contiguas a las líneas principales del cine de ficción *noir*, y en particular, de las películas dramáticas de Alfred Hitchcock y David Lynch. Igualmente, el término misterioso para Magritte acarrea un sentimiento de desvelo e incompreensión, pero familiar, suscitado por las cosas que se encuentran naturales y cotidianas; pero que podrían a la vez derivar, -por sus diversos enunciados- hacia lo siniestro, o a lo irracional. A lo sumo estas últimas disposiciones son adyacentes en la obra De Chirico, que fue su principal influencia en la posterior transición al realismo mágico. Los cuadros de tema detectivesco 1926-1928, son efectuados cuando residía Magritte en París, y aluden a historias de asesinatos enlazadas con contextos inquietantes y/o acciones violentas inverosímiles. Son piezas cautivadoras que tienen varias capas de lecturas, dejando siempre abiertas las interpretaciones, y obligando al espectador a reflexionar sobre lo figurado, siempre alrededor de la temática del misterio acaecida en lo ordinario. De hecho, son trabajos inspirados por la metafísica y vanguardia surrealista incipiente, junto con las novelas de folletín de crímenes francesas. También su obra esta próxima al arte contemporáneo posterior, -en específico el Pop art-, en donde el concepto, proceso, reproducción, duplicación, percepción psicológica y la economía de recursos formales serán primordiales.

En primer lugar, se analiza el lienzo desconcertante de grandes dimensiones *Le meurtrier a menacé* (El asesino amenazado, 1926) del pintor, y en el cual se describe en primer término una estancia de tonos claros, con una mujer desnuda que yace muerta sobre un sofá rojo. Tiene sangre en la boca y un pañuelo blanco tapándole parte del cuello. La posición de la cabeza y el cuello no se ajustan naturalmente. Por consiguiente, parece deducirse que haya sido decapitada. También al yacer la mujer sin ropa, evoca algún móvil criminal de tipo sexual o económico; pues hay también una enigmática maleta en el centro de la composición. El asesino amenazado -título de la pieza-, se supone que es

el joven de ojos claros y pelo castaño que está en frente del gramófono, escuchando música relajadamente. Mientras tanto, y a la manera del *suspense cinematográfico*, -que según la definición del propio Hitchcock; trátase del momento escénico en el que el público ve algún peligro ante el protagonista, pero él mismo, no es consciente de ninguno. Creando asimismo una tensión trágica en la audiencia. Así pues, el asesino del cuadro no sospecha para nada que le están esperando a escondidas, pero sí el espectador. Ni tampoco nadie sabe que realmente va a suceder, sólo hay una instantánea con los hechos presentados, sin su desarrollo, ni conclusión. De hecho, detrás de las paredes de ambos lados, dos hombres de traje y bombín negros están armados con una red -ciertamente un arma ingenua para atrapar un delincuente-, y una cachiporra. Dispuestos a agredirle y apresarle, pero sin conocer realmente el porqué, ni quiénes son.



Fig.1: Pintura al óleo titulada: *El asesino amenazado* (1926) de René Magritte, 150.4 x 195.2 cm

En cierta manera el pintor belga se inspiró en una escena de una película de *Fantômas* de Louis Feuillades, titulada *Le mort qui tue* (El cadáver asesino, 1913) para representar los personajes de dicho lienzo, recreando esa atmosfera de incertidumbre misteriosa, que es el nexo y paradigma vigente y actuante en este discurso. El personaje enmascarado con sombrero de copa y frac de *Fantômas*, esta extraído de una serie de intrigas escrita por Pierre Souvestre y Marcel Allain que apareció en París, mensualmente, entre 1912 y 1914; o sea durante la juventud de Magritte, que quedó fascinado con tal controvertido personaje. Relatos que luego pasaron al cinema, donde las conspiraciones, crímenes y astucias cometidas por los asesinos, inspiraron en la articulación de su original lenguaje plástico. La perspectiva que utiliza Magritte en el cuadro *El asesino amenazado*, esta marcada por los tabloncillos blancos del suelo, que lleva nuestra mirada visual hacia el fondo de la escena, a una ventana abierta hacia varias montañas, y en una, la más alta, esta nevada; por la que asoman tres extraños personajes *voyeurs*, como público curioso que ve su pintura. El óleo sobre lienzo de *L'espion* (El espía, 1927) aborda de nuevo el placer de mirar sin ser visto. Se trata de que un hombre -su propio auto-retrato- observa cautelosamente por la cerradura de una puerta a una mujer, -su propia esposa Georgette- pero en la imagen un soberbio fondo oscuro oculta su cuerpo, sólo se divisa de manera maravillosa su cabeza -organizada como un primer plano-, flotando y contemplando seriamente al espectador. Conforme Harry Torczyner en su libro *Signo e Imágenes* (1978) dedicado a su amigo, Magritte; expresa que era *curioso, mirón y analítico*. A la par, el diccionario de psicoanálisis define al voyerismo como una parafilia en el que la pareja

del sujeto es sustituida por el cuerpo. O sea, es un individuo que disfruta contemplando actitudes íntimas o eróticas de otras personas. Este peculiar voyerismo, esta igualmente manifestado en toda la película de Hitchcock, *Rear Window* (La ventana indiscreta, 1954) con la interpretación magistral de Jimmy Stewart, ante sucesos conmovedores que transcurren enfrente de su apartamento. De igual modo esa curiosidad perversa, es semejante al cuadro-instalación *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (Dado: 1° La cascada, 2° el gas de alumbrado, 1966) de Marcel Duchamp, -emplazada en el Museo de Arte de Filadelfia en los Estados Unidos de América-. El espectador fisgón vislumbra por unas pequeñas mirillas en una puerta, un fragmento de una mujer-maniquí recostada y desnuda, con su brazo levantado con una luminaria. Especialmente destaca su vagina rasurada que es el centro de atención de la pieza.

Igualmente, Lucy Fischer expone en su publicación *Cinemagritte: René Magritte within the Frame of Film History, Theory, and Practice* (2019) que Magritte comparte con el cinematógrafo bastantes características, como son: el encuadre, el voyerismo, el ilusionismo, la relación entre palabra e imagen, el rostro, montaje, escala y punto de vista. A parte de su gran afición a sus cortometrajes caseros interpretados por él mismo y su mujer. (Fischer, 2019: 10) Por otra parte, en *El asesino amenazado*, la influencia De Chirico es evidente, presente sobre todo en el espacio de la habitación y en las figuras de cierta sobriedad plástica. Acentuar a su vez el empleo de las sombras en la composición, como un elemento muy característico y epistemológico de la pintura metafísica italiana, y de casi todos los surrealistas figurativos, como Salvador Dalí, Yves Tanguy, Max Ernst, y Toyen, entre otros. Además, en dicho lienzo, el relato sobre la muerte femenina es limítrofe a la premisa fundamental: ¿Quién mató a Laura Palmer? en la serie de TV, *Twin Peaks* (1990-1991) de Lynch, y ambientada en el norte montañoso del estado federal de Montana, en el que aparecen ciertos objetos, -como el canapé rojo del cuadro-, de notoria metonimia a la mística habitación roja de la misma serie. Añadir, por lo demás que Magritte tendrá mucha aceptación y éxito a partir de la década de los cincuenta en los Estados Unidos, de esta forma referir la cantidad de exposiciones, invitaciones, y adquisiciones efectuadas por coleccionistas privados y por instituciones norteamericanas como el Museum of Modern Art, Houston Menil, Dallas Museum for Contemporary Arts, Los Angeles County Museum of Art, entre otros. (Torczyner, 1978)

Jeune fille mangeant un oiseau, Le Plaisir (Niña comiendo un pájaro, El Placer, 1926) es una de las piezas más chocantes y turbadoras del Magritte de aquella etapa. La descripción esta centrada en el placer sádico de una niña, -en una estructura fragmentada por la mitad, como un plano medio cinematográfico. Encuadre nada convencional en la plástica de aquellos años-, en el cual aparece la menor de manera inexplicable devorando un pájaro, mientras le caen algunas gotas de sangre en su vestido. Toda la escena melodramática esta situada delante de un árbol tenebroso con más pájaros posados en las ramas, algunos de ellos desproporcionados y exóticos. El fondo sombrío esta vacío y desvitalizado, destacando más como una litografía, la representación icónica de las figuras. Por ende, tal evento artístico provoca un misterio, resultado de la acción violenta, misteriosa y desagradable de la niña, que conforme el título de la pintura, le produce paradójicamente placer. Por lo demás, la condición de lo siniestro es manifestada de una forma determinante en *Niña comiendo un pájaro, El Placer* (1926). Según Freud, las imágenes que aluden a despedazamientos y descuartizamientos entrarían en el ámbito de lo siniestro; pues en general se da dicha categoría cuando lo fantástico, - fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada -, se produce en lo real o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico (Freud, 2008). Por consiguiente, podría definirse lo siniestro como la realización absoluta de un deseo -en esencia siempre oculto, prohibido-. Añadir, que desde presupuestos antropológicos el

impulso de comer es más importante que el impulso sexual, -por motivos fisiológicos y culturales de sobrevivencia evidentes-, pero también el acto de masticar, asociado a la boca y los dientes esbozan componentes eróticos y agresivos muy primitivos.

Los pájaros, -al igual que la figura artística llamada *loplop*, una combinación de ave, paleta de pintor y ser humano creada por Max Ernst-, son unos motivos recurrentes y de significados mágicos en las pinturas de Magritte. A más de ser unos animales muy notorios e infames en el filme *The Birds* (Los pájaros, 1952) de Alfred Hitchcock, portadores de acciones violentas, y nefastos vaticinios.



Fig.2: Pintura al óleo titulada *El Placer*, (1926) de R. Magritte 74 x 97cm

En la siguiente pintura en *L'Homme au journal* (El hombre del periódico, 1928) de Magritte. Se reproduce un proceso narrativo, pero envuelto en el misterio. Como en una secuencia fílmica se presentan cuatro imágenes de un mismo interior, siempre desde la misma perspectiva (Schneede, 1978). No obstante, el hombre del periódico desaparece en la segunda imagen y no vuelve a aparecer más. La continuidad de las imágenes, similar a la de la fotonovela y las tiras cómicas, invita a esperar una continuidad del proceso. De hecho, el espectador necesita una acción para imaginarse el relato. Es decir, que ya en la segunda imagen se ve forzado a pensar sobre las causas de la desaparición y el posible paradero del hombre, limitando la lectura de la pieza y quedando desorientado. En cierta manera el pintor belga decepciona al público, porque le promete acción y no cumple; sin embargo, le ofrece un enigmático discurso léxico que deriva en un interesante jeroglífico. Según Magritte esta pieza está basada en una ilustración de un manual muy popular para la salud *Das Neue Naturheilverfahren* (Nuevo sistema de curación natural, 1898) del profesor Friedrich Eduard Bilz. El libro está ilustrado con una gran cantidad de pintorescos grabados en acero. En particular destaca la estufa de combustible incandescente con chimenea que surge en el cuadro, -recomendada por el profesor Bilz para cualquier lugar donde no haya chimenea y donde se requiera mucho calor-. De este modo Magritte siguió las líneas cardinales de la composición de tal reproducción del libro, pero eliminó una serie de detalles y simplificó las formas. Los cambios más notables son que la tubería se extiende verticalmente hacia arriba en lugar de doblarse casi en ángulo recto. También se ha eliminado el estante y el jarrón con plumas de pavo real, las cortinas son diferentes, y la vista a través de la ventana es del paisaje en lugar de edificios. Además, el artista coloca más flores en el alféizar de la ventana, el hombre no está fumando y el objeto en primer plano es un taburete en lugar de una silla. Asimismo y en referencia a dicho trabajo, el pintor belga contesta: « El hombre con un periódico (1928) [...] como mis otras pinturas, se preocupa por la descripción de un pensamiento que combina formas (visuales) extraídas del mundo tangible, pero de tal manera que se evoca el misterio. » (Magritte *apud* Alley, 1981: 461)

Por tanto, se destaca que la evocación del misterio en este lienzo, como en otras de sus obras, es un elemento singular y substancial. Igualmente, el artista considera la descripción del pensamiento como una poesía relacionada con la interrogación, y en el que decía literalmente: « Pinto algo para ser visto, una imagen en sí misma, que es la imagen de un pensamiento en sí mismo. Este pensamiento -como todo misterio- desafía la interpretación. » (Magritte *apud* Alley, 1981: 462)



Fig.3: Pintura al óleo titulada *El hombre del periódico* (1928) de René Magritte, 1156 × 813 mm

Cuando la madre de Magritte se suicidó en 1912, y la encontraron en el río Sambre en Bélgica, tenía la cabeza envuelta en una camisa blanca de dormir. No se averiguaron las causas del deplorable suceso (Schneede, 1978). Parece que Magritte lo hubiera reelaborado significativamente en algunos de sus cuadros, como en *L'histoire centrale* (La historia central, 1928), *L'invention de la vie* (La invención de la vida, 1926), *la voleusse* (La ladrona, 1927) y la serie de *Les amants*, (Los amantes, 1928) que recogen el motivo del disfraz, y del aparente cambio de identidad como suelen hacerlo las historias detectivescas. En cierto modo, la escena del cadáver materno rescatado de las aguas del río, desnudo, con su rostro cubierto por su camisón, es una terrible imagen que se repite en muchos de los lienzos del artista, empezando por *La historia central* (1928). En él, una mujer con el rostro tapado se lleva la mano a la garganta como si quisiera ahogarse. En primer plano, un trombón y una extraña maleta. Esta pintura es, en realidad, el eje esencial de la obra de Magritte, que se desarrolla a través de diversos objetos e imágenes. Sin embargo, el propio artista detestaba el psicoanálisis y cualquier técnica terapéutica que intentara poner al descubierto las memorias oscuras o reprimidas del sujeto. De cualquier manera, toda la obra pictórica del artista gira explícita o inconscientemente entre la dualidad femenina de la enigmática muerte y vida. Además, a tenor de lo comentado los recuerdos de infancia fueron cultivados por los surrealistas bajo el influjo del psicoanálisis freudiano. Las vinculaciones psíquicas de Chirico con la empresa ferroviaria de su padre, las tempranas experiencias de Max Ernst con las aves y los bosques, los recuerdos que Dalí guardaba de una reproducción del *Angelus* de Millet y la impresión de los menhires en Tanguy, han ejercido, de forma más o menos consciente, notable influencia sobre su producción artística. En uno de los pocos recuerdos infantiles de

Magritte, reconoce la cualidad mágica de la pintura y la potencia mística y sagrada del pintor:

En mi niñez solía jugar con una chiquilla en el antiguo cementerio -hoy cerrado- de una ciudad de provincia. Explorábamos las bóvedas, abríamos a empujones las pesadas puertas de hierro y volvíamos luego a la superficie, donde un pintor de la ciudad trabajaba en un pintoresco pasadizo de columnas de piedras rotas, que yacían diseminadas entre las hojas marchitas. Para mí, la pintura tenía entonces algo mágico y el artista parecía tener fuerzas extraordinarias. (Magritte apud Schneede, 1978: 13)

Precisamente el tema principal de la madre muerta en el trabajo de Magritte tiene una notable semejanza con la línea argumental de *Twin Peaks* (1990-1991) de Lynch sobre el asesinato de la joven Laura Palmer, pues también fue encontrada muerta en las aguas de un lago, pero en este caso envuelta en plástico. La correspondiente interrogación acerca de su extraño homicidio es el que dispone y estructura enigmáticamente todos los siguientes episodios televisivos de la serie.



Fig. 4: Pintura al óleo titulada *La historia central* (1928) de René Magritte, 116 x 81 cm

En el inquietante lienzo de *Los amantes* (1928), primero de una serie de cuatro variaciones de *Los amantes* (1928); en el que el autor invoca el cliché cinematográfico de un beso en primer plano, pero subvierte el placer voyerista cubriendo los rostros con una tela. El recurso de una tela drapeada o un velo blanco para ocultar la identidad de una figura corresponde a un interés surrealista más amplio por las máscaras, los disfraces, y lo que se encuentra más allá o debajo de las superficies visibles; como artistas como Jean Cocteau, Luis Buñuel, Claude Cahun, Max Ernst, Pierre Molinier, entre otros. Según Claude Levi-Strauss, las máscaras están normalmente impregnadas de misterio y de austeridad, dan testimonio de la omnipresencia de lo sobrenatural y de la proliferación de los mitos. Trastornando la placidez de la vida cotidiana. Del mismo modo Magritte, profesa ese mismo trastorno del placer de lo habitual en esta pintura; con la estampa de dos enamorados enmascarados en el mismo instante de un beso imposible. Sus identidades ocultas, significan al mismo tiempo una esencial intriga a una posible lectura recóndita de la obra. La escena melodramática también puede relacionarse con las

ilustraciones gráficas que acompañan la ficción *pulp* y las historias de suspense, que Paul Nougé, en una carta de 1927, animó al artista a emular.



Fig. 5: Pintura al óleo titulada *Los amantes* (1928) de René Magritte, 54 x 73.4 cm

En referencia a la ocultación de lo visible, el pintor belga comentará que en sus lienzos suele ocultar las figuras con otros objetos de diversa manera. Entonces siempre el espectador desea ver lo que está escondido tras dichas cosas, creando una tensión emocional como en el suspense del cine o la literatura, o como él mismo expresa en la forma de un sentimiento: « Hay un interés por lo que esta oculto y lo visible no nos muestra. Interés que puede tomar la forma de un sentimiento bastante intenso: yo diría una especie de combate entre lo visible escondido y lo visible aparente. » (Magritte *apud* Torczyner, 1978: 170)

La disposición del cuadro-ventana, de tradición ilusionista es aceptada por Magritte, transformando su imagen en una especie de metáfora obsesiva, situando a los personajes y las cosas siguiendo un determinado orden jerárquico respecto al punto de observación. Así pues, recupera las convenciones formales de la perspectiva renacentista elaborada por Leon Battista Alberti en que la pintura opera en lo visible, pero desde la poética surrealista el cuadro-ventana magritteano, mira exactamente al interior, no al exterior. Siguiendo las premisas de Novalis, en que *romantizar*; quería decir, seguir el camino del interior, o sea del inconsciente del sujeto y de su condición humana. En síntesis, las pinturas de aquel período hablan de objetos que se convierten en los elementos enigmáticos de un relato criminal, próximos a lo siniestro, maravilloso e ilógico. Estancias figuradas pero vacías, con amantes enmascarados que juegan estáticamente con el léxico de la narrativa audiovisual. Como también, hay una aproximación formal a la comunicación gráfica indiscutible. Por consiguiente, la preferencia de René Magritte por los sucesos misteriosos, personajes con bombines, y momentos inesperados son unos rasgos comunes a todos estos cuadros, que fluyen hacia un pensamiento nostálgico de lo invisible.

El espacio fantasmal en Chirico

Fíjese cómo cada persona y cada objeto adquieren en esta semioscuridad un aspecto más misterioso; son los fantasmas de los seres y de las cosas que nos aparecen; fantasmas de los seres y de las cosas que se nos aparecen; fantasmas que, una vez hecha la luz, desaparecen en su reino desconocido.
(Chirico *apud* Puelles, 2005: 134)

Con estas líneas Chirico pretende suscitar que la misma realidad se manifiesta de forma inusual, sin que por ello deje ser la realidad que es. Por tanto, deviene en una identificación fantasmal de los objetos, personajes y sobre todo de los espacios. En las

pinturas de su período metafísico 1911-1920, el misterio está emparentado a un entorno fantasmal, donde el espacio por sí mismo ostenta una conceptualización muy importante. Desde una representación figurativa y clásica, al igual que Magritte. Las calles, las plazas, las vías públicas, las estaciones, las casas, junto con sus sombras proyectadas, cobrarán vida, pero en una existencia dentro de una realidad fantasmal. Análoga a una realidad psíquica, empleada en el psicoanálisis, para designar una forma de realidad del sujeto distinta al material, dominada por el reino del fantasma y el deseo. (Roudinesco & Plon 2008: 925). En esos ambientes pictóricos enigmáticos, el artista italiano emplea una centralización renacentista en fragmentos, en los que cada uno de los cuales tiene un sistema propio y, por lo tanto, impone un tipo de lenguaje cuyo carácter convencional y simbólico, refleja una realidad fragmentaria y efímera, como la del sueño. Especialmente la ciudad tiene un papel fundamental en el desarrollo de sus entelequias fantasmales:

En la construcción de la ciudad, en la forma arquitectónica de las casas, de las plazas, de los jardines, de los puertos, de las estaciones ferroviarias, etc.; son los primeros fundamentos de una grande estética metafísica. Los griegos tuvieron cierto escrúpulo en esas construcciones, guiados por su sentido estético-filosófico. Los pórticos, los paseos sombreados, las terrazas erguidas como plateas delante de los grandes espectáculos de la naturaleza -Homero, Esquilo-, la tragedia de la serenidad. (Chirico, 1919: 5)

Al mismo tiempo la ciudad de Chirico es una ciudad griega, renacentista y moderna, por eso fue amada por Breton como espacio surreal donde atraviesan simultáneamente el vapor de una locomotora y un trirreme helénico. Su ciudad no es real pero su composición onírica deriva de otras ciudades existentes y de la iconografía urbana histórica. (D'Alfonso, 2012: 9). En aquellos años de principio del siglo XX, Guillaume Apollinaire hablaba de sus obras como *paisajes metafísicos*, y más tarde Jean Cocteau le llamó *el pintor del misterio laico*. Chirico describía la metafísica del arte como el hecho de descubrir el aspecto misterioso de los objetos en principio familiares o cotidianos. Por ejemplo, consideraba fascinante las descripciones literarias y naturalistas urbanas de las casas, gentes y calles, que establecían atmósferas singulares, a veces melancólicas, extrañas y otras tantas siniestras. Ambientes y arquitecturas asociadas al deambular sin destino de sujetos fantasmagóricos por las calles con sus largas sombras proyectadas. Un caso particular, sería el del *flâneur* del París finisecular en *Le Peintre de la vie moderne*, (Pintor de la vida moderna, 1863) de Charles Baudelaire. Por tanto, en el espacio público el enigma, como de igual forma el asombro, son las cualidades determinantes en Chirico, que se obtienen cuando las cosas ordinarias son desplazadas de sus significaciones habituales, haciendo explotar entonces la multiplicación de nuevos sentidos imperados no por los usos de la reconocibilidad y la identificación, sino por el ascendente irracional de afectos y deseos. En relación, a la pintura metafísica, -creada junto con Carlos Carrá-; se ha de entender literalmente como un más allá de las cosas físicas, de las apariencias y de la materia. Además, el artista italiano siguiendo a Friedrich Nietzsche, mantiene que bajo dicha realidad cotidiana existe otra realidad. Una realidad que se podría percibir si los objetos estuvieran liberados de la lógica y moral sociocultural predominante. Exactamente esa atmósfera fantasmal e irracional son los principios básicos del arte metafísico y la inspiración fundamental para toda la vanguardia surrealista.



Fig. 6: Pintura al óleo titulada *Enigma de una tarde de otoño*, (1910) 45 x 60 cm

La primera pintura de tal etapa fue *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* (Enigma de una tarde de otoño, 1910), surgida por la una visión crepuscular que tuvo el propio artista en la Piazza Santa Croce de Florencia, mientras se encontraba enfermo de los intestinos e inspirado tras la lectura de Nietzsche. En especial las sensaciones particulares que tuvo el pensador alemán, cuando se encontraba en Niza y en las ciudades italianas de Génova y Turín, en las que fueron los últimos escenarios que disfrutó con un sano juicio, hasta que perdió la cordura y regresó con su hermana a Weimar. Cuando se encontraba Nietzsche en Turín, la locura empezaba a mostrar claras señales, escribiendo en 1888 a su amigo, Peter Gast: « ¡Qué ciudad tan digna y grave! Nada de gran ciudad, nada de ciudad moderna, como yo había temido, sino una residencia del siglo XVII [...], pues toda la ciudad es amarilla o pardo rojiza [...] Por la noche, en el puente del Po: ¡maravilloso! ¡Más allá del bien y del mal! » (Nietzsche, 2010: 24)

Por consiguiente, en este lienzo capta en general esa atmosfera poética y fantasmal de las vivencias trágicas del filósofo, y similares a la experiencia de aquel momento de Chirico. Referida con la tarde en otoño cuando el cielo esta claro y las sombras son más largas que en verano, porque el sol empieza a estar más bajo. En la composición hay una misteriosa y solitaria plaza, prácticamente desierta y ocre en la que sobresale una escultura de Dante, que queda justamente delante de una iglesia grecolatina sobria, junto a una pareja inquietante. Al lado mismo del templo se sitúan unas casas rojizas, y detrás de ellas se puede observar la parte superior de una antigua embarcación.



Fig. 7: Pintura al óleo titulada *La canción de amor* (1914) 73 x 59.1 cm

El conocido lienzo *La canción de amor* (1914), es una obra que antecede al surrealismo, mostrando la cabeza del Apolo de Belvedere junto a un guante de goma rosa de un cirujano y una misteriosa esfera verde. Mientras tanto en el fondo se puede apreciar el perfil de una locomotora -el padre del artista era ferroviario-, y un muro plano pegado a una construcción decadente, que gobiernan el trasfondo. Controvertidamente el guante es un objeto pegajoso, industrial, flácido, y claramente de plástico no carnosos; significando la fábrica, modernidad y porvenir. En contradicción trágica con el efebo de glorias frustradas. Además, la escena es alarmante, y alude a lo siniestro, pues la estatua blanca clásica provoca la duda de que sea un ser aparentemente vivo. La ambivalencia que se produce en el alma del espectador crea un sentimiento que sugiere un vínculo profundo intrínseco, misterioso, entre la familiaridad y belleza de un rostro extraordinario, mágico y misterioso (Trias, 2001). Los encuentros improbables entre objetos y contextos disímiles se convertirían en un controvertido tema muy destacado en el arte moderno. Además de ser un objetivo principal de los surrealistas, para quienes la obra metafísica de Chirico fue muy influyente. Un ejemplo paradigmático de estos encuentros asombrosos entre objetos es el *ready made* -objeto encontrado- de Man Ray *L'Enigme d'Isidore Ducasse* (1920), en el que una máquina de coser es envuelta en una manta y atada con una cuerda, inspirada en una sentencia del escritor Isidore Ducasse, más conocido como Conde de Lautréamont: *Hermoso como el encuentro accidental, en una mesa de disección, de una máquina de costura y un paraguas*. Por tanto, dicho encuentro inverosímil y maravilloso, crea un nuevo tipo de imágenes sorprendentes, así como un velado simbolismo erótico. El paraguas se interpreta como un elemento masculino, la máquina de coser como un elemento femenino y la mesa de disección como una cama. Sin embargo, el objeto de Man Ray de profundo misterio sugería una presencia completamente indefinida y, por lo tanto, más inquietante. A lo sumo este correspondiente ícono enigmático, fue un precursor de las imágenes de objetos disfrazados, enmascarados u ocultos en Magritte, Chirico, así como en las últimas piezas envueltas de Christo. De este modo, el pintor italiano expresa las partes ocultas de la realidad. Aisladas en una atmósfera de ansiedad y melancolía, mediante las formas humanoides, la arquitectura vacía, los pasajes sombríos y las calles alargadas e amenazadoras, que evocan el profundo absurdo de un universo desgarrado por la Primera Guerra Mundial. Por lo demás hay que añadir que para Magritte *La canción de amor* (1914) de Chirico, fue una obra muy influyente y determinante en su trabajo pictórico, en el que destaca el carácter combinatorio de sustitución de materiales y sobre todo la integración poética de objetos totalmente discordantes.

La línea principal de Chirico sobre el enigma en un espacio público sigue en la pintura *Misterio y melancolía de una calle* (1914). Al principio como un ejercicio de subversión de la realidad, porque el artista italiano emplea dos puntos de fuga contradictorios; así pues, todas las líneas de la arcada iluminada de la izquierda se encuentran justo encima del horizonte, en completo contraste con las del edificio oscurecido de la derecha. El paisaje eminente urbano destaca con el juego de sombras alargadas del atardecer. El inesperado juego de la niña con el aro equilibra la otra parte del lienzo, dominada por un carro para caballos incomprensiblemente iluminado y abierto. En la parte superior, la sombra extraña de un individuo evoca lo siniestro, o sea de que algo conocido que debería estar oculto por diversos temores o deseos, pueda volverse presente. Entonces esa sensación siniestra de algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad (Trias, 2001). En esta pintura en concreto Chirico toca explícitamente el tema de la memoria entretejida con un espacio de talante fantasmal.



Fig. 8: Pintura al óleo titulada *Misterio y melancolía de una calle* (1914) 74,9 x 59,1 cm

Tal vez, haya sido uno de los primeros artistas en intuir que las esencias de las ciudades, en su significado más profundo, no se refleja necesariamente en las formas establecidas, pero sí en la vida social, -semejante a la revolución de lo cotidiano propuesta por Henri Lefebvre-. Por tanto, la vida silenciosa que emana de sus obras da la sensación no sólo del sueño, sino también de la desolación, de la incongruencia del aspecto enigmático del lugar representado.

Por otro lado, las grandes perspectivas solitarias, los caminantes sin rumbo, los maniqués sin rostro y calles vacías de Chirico; son unos imaginarios elocuentes que se contemplan, sobre todo, en los paisajes alucinados del filme *The Fall* (La celda, 2009) de Tarsem Singh; donde los objetos, actores y las arquitecturas orientales están condicionados por la ilusión y una irrealidad de característica metafísica. Al igual que los cortometrajes recientes de Lynch, más abruptos, extraños y libres, que son a su vez cercanos al universo irracional del italiano, con una predominancia por la soledad en sus panorámicas.

En síntesis, el enigma es para Chirico, el instrumento filosófico de su búsqueda artística. En el prefacio al catálogo de la muestra de Milán de 1922. Él mismo cita en el epígrafe: « *Et quid amabo nisi quod aenigma est? ¿Y qué amaré, sino lo que es enigma?* Además de aparecer este lema en varios autorretratos posteriores. » (D'Alfonso, 2012: 11). Por ende, el misterio en su obra metafísica inicial, esta relacionada con el territorio urbano, con argumentos y situaciones angustiosas o fantasmales que formalizan escenas ilógicas, próximas a unos sentimientos serenos hacia remotas epopeyas. Su discurso vitalista expresa escenarios trágicos con cuestiones sin respuesta.

Amenaza, sufrimiento y emoción en Hitchcock

Cuanto más conseguido el malo, más conseguido será la película
(Hitchcock *apud* Aumont, 2004: 106)

El misterio en Alfred Hitchcock esta irremediamente inscrito al suspense, que conforme el autor británico es esa cierta tensión emocional ante un acontecimiento heterogéneo de riesgo; es decir, que el público sufre con un personaje ajeno, ante una amenaza desarrollada en el argumento melodramático de sus filmes. Según la RAE, la palabra suspense, la define como una expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo

de una acción o suceso, especialmente en una película cinematográfica, una obra teatral o un relato. Para Hitchcock, especialmente tiene aún más un apunte especial, pues niega la información de amenaza al personaje que se encuentra en peligro, pero no al público; creando, por tanto, un intenso dramatismo e instaurando el suspense de facto. Por lo demás, exponer que el suspense, es una idea anteriormente ya elaborada, y análoga a la del cineasta danés Carl Theodor Dreyer en el que comentó: « Imaginen que hay un cadáver tras la puerta en una habitación normal, en un instante la habitación en la que estamos ha cambiado por completo » (Aumont, 2004 : 108); pues bien, ese es el mismo principio de contagio emocional que el suspense hitchcockiano: algo invisible pero conocido, puede teñir el decorado, la atmósfera, la escena, la acción, el diálogo, hasta el punto de volverlo inquietante o misterioso, y transformar por completo la percepción del espectador. (Aumont, 2004: 108). Así pues, Hitchcock, definirá su característico suspense formulando un ejemplo de esta manera: « *Imaginen que hay una bomba debajo del sofá, pero el protagonista no lo sabe, pero el público preocupado y temeroso conoce todos los detalles.* » (Hitchcock *apud* Truffaut y Hitchcock, 1974: 60) Desde este punto de vista, el cineasta británico controla gradualmente la situación emocional del público, aparte de informar de los máximos pormenores del peligro ajeno; de ahí, la incansable búsqueda de claridad narrativa del director. Por consiguiente, el espectáculo no se hace para que sea complicado y haga reflexionar en sus largometrajes, sino para que sea simple y provoque la participación emocional. Además, el suspense hitchcockiano, no es sólo espera; -ahí deviene la palabra suspense, o sea *suspendida la acción en el tiempo*-, es la dilatación de esa espera y, de manera más amplia, su ritmo, su puesta en duración, su puesta en tiempo o más bien, su *puesta formal*. En este sentido, puede decirse que el suspense tiene una especie de reglas; por ejemplo, la modulación de la duración de la trama y la garantía del control del cineasta sobre el montaje. Asimismo, el suspense podría ser a su vez el nombre del arte del director británico, en emplear el tiempo como material formal de la película y, por consiguiente, de su tratamiento del espacio y de los cuerpos de los actores. El suspense es a la manera del autor, una escritura. Por otra parte, ese suspense hitchcockiano, puede derivar en lo misterioso o en lo siniestro; pues mientras se espera, aparece una incuestionable incertidumbre e incógnita en el espectador de que alguna cosa nefasta va a pasar. De esta manera Hitchcock trata ante de todo de cautivar emocionalmente al público través de tramas enigmáticas. Sus reflexiones sobre el lenguaje cinematográfico, el relato y la actitud psicológica del espectador, están unidos. Sus preocupaciones sobre la audiencia son semejantes a Serguei Eisenstein, con sus estudios sobre la eficiencia, acción e influencia sobre el espectador. De hecho, Hitchcock tiene un deseo profundo de dirigir al público; por ejemplo, en los filmes de *Psycho* [Psicosis] (1960), *Vertigo* (1958) o *Notorius* [Encadenados] (1946), ente otros; se evidencia la voluntad de dirigir a las masas. A lo sumo, aplica una puesta en escena en sus películas, a través del montaje, -ya no en un sentido limitado como el efecto y reacción de la yuxtaposición de planos de Lev Kuleshov-; sino como un instrumento de creación del ritmo con atención destacada en la audiencia.

Vertigo (1958) dirigido por Alfred Hitchcock, es una película sobre el profundo misterio del amor. A pesar de los engaños, muertes y obsesiones. Basada en la novela *Sueurs froides: d'entre les morts* [Sudores fríos: de entre los muertos] (1954) de Pierre Boileau y Thomas Narcejac.

Todo el largometraje respira una atmósfera enigmática, sensual y abismal, que da un original punto de inflexión con la muerte inquietante de la esposa lunática Madeleine, hasta el trágico e inesperado desenlace en la torre. De cualquier manera, para el director inglés, la trama, el disparadero de la historia o *Mac Guffin*, -como él mismo lo define irónicamente- es un pretexto y finalidad para orientar su desarrollo, pero lo más

importante son los tejidos de las relaciones humanas, miradas y gestos que desencadenan ese pretexto. La introducción de *Vertigo* es muy poética, mostrando en el inicio un labio femenino, pasando a unos ojos, y acabando con formas infinitas abstractas que aluden al abismo insondable de la consciencia humana.



Fig. 8 y Fig. 9: fotogramas del filme titulado *Vertigo* (1958) dirigido por Alfred Hitchcock

El filme es de género suspense psicológico y cine negro; y a rasgos generales trata de las pesquisas de un detective retirado Scottie Ferguson -James Stewart-, que sufre de acrofobia y dejó recientemente el cuerpo de policía-, sobre la recóndita vida de la esposa Madeleine Elster -Kim Novak- de un perverso magnate constructor, Gavin Elster -Tom Helmore-, pues según el acaudalado, esta poseída por el espíritu de su desgraciada bisabuela Carlota Valdez. Por ende, Elster está muy preocupado por la salud mental de su mujer, y contrata a Scottie para que investigue sus extraños y misteriosos movimientos cotidianos por la ciudad de San Francisco y alrededores. Posteriormente se confirma que Madeleine está poseída por el recuerdo de Carlota, pues las pistas dadas así lo demuestran. Luego tras un intento de suicidio en el río, se enamoran los dos perdidamente en el apartamento del policía. Sin embargo, ella más tarde se suicida al arrojarla desde lo alto de una iglesia, sin que el protagonista pueda por su vértigo salvarla. La siguiente parte, comienza con la revelación de que Madeleine, que conoció y amó a Scottie, en realidad se llama Judy Barton, y es una impostora. Todo es un invento, y un complot despiadado, entre ella y Elster, para crear una coartada y así poder asesinar a la verdadera Madeleine, cobrando el dinero de su testamento. En realidad, Judy subió al campanario como Madeleine, y allí la esperaba escondido Elster con el cadáver de su verdadera esposa, que arrojó él mismo desde allí; pues estaba ya muerta, -exactamente estrangulada-. También, sabiendo que el detective debido a su acrofobia no podía subir para salvarla. Por consiguiente, se ratificaría el relato del suicidio en los tribunales, descartando el homicidio del opulento. Mientras tanto, Scottie sintiéndose culpable por no haber evitado la muerte de su amada, debe ser internado en un psiquiátrico, víctima de una profunda depresión melancólica. Cuando a continuación, encuentra por casualidad a Judy, entablan una relación que se basa en obligarla a que adopte la personalidad de la difunta. Al principio ella se resiste, pero en última instancia acepta seguirle el juego porque lo ama con todas sus fuerzas. Pero cuando el detective se da cuenta de que Judy anteriormente se hizo pasar por Madeleine -debido a un collar de Carlota Valdez que se coloca una noche en una cena-, la obliga a subir al campanario de la iglesia, donde anteriormente había simulado el tramposo suicidio. En ese mismo lugar, y debido a un susto de una monja, Judy cae, y estrepitosamente se mata de manera accidental. En aquel momento Scottie pierde desafortunadamente, y por última vez, a la mujer que ama, y probablemente no pueda recuperarse de ese choque psicológico nunca más.

Las partes misteriosas e inquietantes en *Vértigo* (1958) son abundantes y diversas. Especialmente mencionar la secuencia larga inicial del seguimiento del detective a Madeleine por las calles y lugares emblemáticos de San Francisco. Calles desiertas,

vacías, soleadas y alargadas sombras de los árboles. A más de arquitecturas antiguas, iglesias, museos, puentes, torres y recintos apartados, que evocan todos estos elementos a los espacios fantasmagóricos anunciados por Chirico. De la misma manera, el recurso de los ojos, las miradas, gestos ocultos, movimientos visuales, y sus significados enigmáticos y sensuales en cada escena en el largometraje, son muy destacados. Un *Leitmotiv* óptico de peso significativo axiomático, considerablemente vigente en las pinturas de Magritte, como de otros surrealistas, como Salvador Dalí, Max Ernst o Jaromír Funke. Además de las escenas en el hospital con su amiga y confidente, Midge - Barbara Bel Geddes- dialogando pacientemente ante un silencioso y deprimido Scottie; o en las secuencias en el apartamento de su compañera Midge. Mientras ella esta pintando y dialogando, el protagonista parece alienado, absorto y inexpresivo. Pensando en Madeleine o en explicaciones imposibles a cerca de fantasmas. Igualmente, la interpretación de ambos actores James Stewart y Kim Novak es soberbia, alcanzando una concordia y un ambiente enrarecido y neutral, que ayuda a potenciar más lo incógnito, de forma natural en el filme.

De igual forma la dirección de los espectadores y la respuesta del público, es fundamental para Hitchcock. En concreto, disminuye la parte intelectual de la actividad del espectador y aumenta su parte emocional. De ahí, su desprecio por los dramas de intriga policíaca, en los que no hay suspense sino una especie de interrogación intelectual racional, sin emoción alguna (Aumont, 2004). En consecuencia, para el cineasta la imagen es, en principio, lo contrario del verbo; cuando se escribe una película, es indispensable separar claramente los elementos de diálogo y los elementos visuales y, siempre que sea posible, conceder preferencia a lo visual sobre el diálogo. A más de recurrir a toda la gama de retórica visual que a veces limita con un deseo de realismo documental.

Por otra parte, lo siniestro sobreviene por primera vez con la primera escena de la caída del policía; se repite con el suicidio de Madeleine; y vuelve a repetirse al final de la película con el suicidio ocasional de Judy. Scottie es, pues, ese personaje torcido y gafe que produce, debido a su acrofobia, caídas mortales al abismo de aquellos a quienes aman o con quienes se halla directamente asociado (Trias, 2001). Propicia la caída negligente del policía, el fallecimiento indirecto de Madeleine y la muerte de Judy de manera accidental. En fin, Scottie es un personaje aciago y de mal agüero, *que fantasea en hacer el amor a una muerta*, -conforme Hitchcock-. Por tanto, la necrofilia podría entrar a su vez en la lista de categorías de esta brillante película, tan penetrante y subrepticia. Además, lo siniestro esta inscrito en el innegable *dopplegänger*, o sea el doble fantasmagórico femenino de Madeleine /Judy, e interpretadas ambas por Kim Novak.

La coincidencia en los temas del suspense, del misterio, lo inquietante, la locura, del sentimiento de culpa, la sensualidad y de una devoción por el arte en el realizador inglés; son presentes a su vez en la obra de su estimado colega, Luis Buñuel; en el que también ambos compartían una educación católica jesuita en su infancia. Referir, asimismo, que los celos enfermizos y las obsesiones patológicas del protagonista Francisco Galván, aparte del escenario inquietante de la torre del campanario en la película de *Él* (1954) de Buñuel, son efectivamente muy afines al *Vértigo* (1958), de Hitchcock.

Viento, deseo y misterio en David Lynch

*El viento sopla / y tú y yo / flotamos /
Y lo dulces misterios del amor / se hacen claros*
(Lynch *apud* Chion, 2003: 291)

Canta a Jeffrey y a Sandy la letra de la balada *Sweet Mysteries of Love* (Dulces misterios de amor). Para David Lynch la música -ese soplo que recorre el espacio- tiene una relación con el viento. Realmente la música para el artista es más que una simple banda sonora que sirve para decorar; es una forma de conocimiento reveladora y fuente de inspiración de primer orden. A más de ser un enunciado semántico que ayuda a obtener ambientes ininteligibles, densos y siniestros de los espacios, ficciones, voces y gestos correspondientes, a favor de la premisa principal de la narración. En tanto en cuanto, el misterio incorpóreo asoma desde la sombra escénica, es sentido como significativo por el espectador. En el territorio poético el director norteamericano prefiere funcionar en la misteriosa abertura que separa la realidad ordinaria y el universo fantástico de la imaginación y del deseo humano; y procura cosas que sean capaces de desafiar la explicación y el entendimiento. Él quiere que sus filmes sean sentidos y vividos, en vez de que sean comprendidos. En cierta manera en la vida no sabemos en que direcciones irá la historia ni siquiera sabemos como irá a acabar una conversación. La consciencia en Lynch relativamente a esto es central en sus filmes. Es muy sensible al misterio que envuelve todas las cosas (Lynch & Mckenna, 2018: 258).

De entre sus producciones que más destaca el misterio, aludimos primero a *Blue velvet*, [*Terciopelo Azul*] (1986) que es un filme profundamente personal y lleno de humor negro; un tipo de película en la que Lynch definió su estética sombría, recóndita y estilo expresionista que aún continúa explorando. La atmosfera es la de una ciudad pequeña, de barrios, y de algo que esta escondido, que se oculta. No es una cosa muy optimista. Es un sueño, tiene un lado sombrío y espectral con una atmosfera claustrofóbica. Además, indaga con personajes poliédricos, y complejos como en la figura perversa, masoquista y astuta de una nueva *femme fatale* Dorothy Valens, -Isabella Rossellini- arquetipo femenino tan frecuente en el cine negro policíaco de los cuarenta y cincuenta, pero a diferencia de los estereotipos de entonces, con una autonomía y fuerza de voluntad apremiante. Así como también, el papel del gánster retorcido de Frank Booth -Dennis Hopper- de conducta sádica y enferma. Los enigmas que, como la misteriosa enfermedad de Dorothy, salpican la película, las diferentes direcciones narrativas que insinúan, pero no se siguen, el conflicto entre Mike, el exnovio de Sandy y Jeffrey o las numerosas preguntas sin respuesta (Lacalle, 1998: 36). De igual forma el filme se podría resumir como una investigación sobre el misterio, y la locura escindidos en lo normal e irracional. Por lo demás, David Lynch es un pintor, de un universo estético grotesco; a medio camino entre una nueva figuración onírica, y un inquietante informalismo. Su obra plástica es discursiva, interdisciplinar, y siempre circula alrededor de las ideas más originales de sus tramas cinematográficas. Además en sus cuadros se nota la influencia de las pinturas enigmáticas, solitarias y melancólicas de Francis Bacon, Edwards Hopper y René Magritte, que iconográficamente están muy presentes en muchas circunstancias, fondos o objetos en los largometrajes del cineasta; sobre todo, referir a la última serie televisiva de *Twin Peaks: Returns* (2017); así como en *Elephant man* [*El hombre elefante*] (1980), *Eraserhead* [*Cabeza borradora*] (1977), *Twin Peaks* (1990-1991), *The grandmother* [*La abuela*] (1970), *Blue velvet* [*Terciopelo Azul*] (1986) y *Lost highway* [*Carretera perdida*] (1997).



Fig. 10 y Fig. 11: Fotogramas del filme titulado *Carretera perdida* (1997) dirigido por David Lynch

Dick Laurent is dead [Dick Laurent esta muerto] con esta frase desconcertante gira todo el filme de *Carretera perdida* (1997), de relato turbio con gente nocturna, de excentricidad salvaje y total individualidad, y escrito junto a Barry Gifford. La estructura narrativa es una compleja red de mundos e identidades paralelas que se niega a desvelar fácilmente sus mundos secretos. Al igual que Lynch, Gifford detesta describir la película con palabras que puedan hacer más accesibles sus misterios:

Supongo que es justo decir que en realidad trata de un hombre que se encuentra en una situación extrema, y sufre una especie de ataque pánico. Pasa por momentos difíciles al enfrentarse a las consecuencias de sus actos, y eso le fractura en cierto sentido. Creo que es un estudio muy realista y directo sobre una persona que se encuentra perdida en su enfrentamiento con el modo que van saliendo las cosas. (Gifford apud Rodley, 2001: 342)

En una apática ciudad, un músico de jazz atormentado Fred Madison -Bill Pullman- por la idea de que su mujer René Madison -Patricia Arquette-, está teniendo una aventura amorosa es acusado; de pronto, de haberla asesinado. En una historia paralela, un joven mecánico Pete Dayton -Balthazar Getty- se ve atrapado en una red de engaños por una mujer Alice Wakefield, -interpretada por la misma actriz Patricia Arquette- que es infiel a su amante gánster. La trama de esta prodigiosa película se aparta del pensamiento racional para asomarse a las sinuosidades más turbias y profundas de la mente y la imaginación con un enfoque visionario. Por lo demás, el largometraje de Lynch incluye momentos portentosos, llenos de misterio y poesía. Al inicio en las secuencias en la casa de diseño minimalista, el matrimonio de Fred y René Madison están abrumados y desvitalizados por los problemas conyugales; sin salida, en caída libre y atraídos por el vacío. A más de abundar numerosos silencios, numerosos fundidos a negro, con su atmósfera de miedo retenido bañado por sordos rumores. No obstante, en la otra parte desempeñada por su incomprensible *alter ego* Pete Dayton; es más coloreada, joven y luminosa, marcada musicalmente por los compases maravillosos de Angelo Badalamenti, Lou Reed, Barry Adamson; y los bramidos industriales de los grupos de Marilyn Manson, Nine Inch Nails y Rammstein. También en esta parte Pete, queda enamorado de un misterioso e imposible amor con la actriz pornográfica Alice Wakefield, -parejo al idilio tormentoso entre el estudiante Jeffrey Beaumont y la peligrosa Dorethy Vallens en *Terciopelo Azul* (1986), y con otro mafioso, de por medio, Mr. Eddy/Dick Laurent-. De todas formas, el único punto en común, en *Carretera perdida* (1997), entre el saxofonista de jazz Fred Madison; un adulto que vive con su bella esposa, y su alarmante doble, Pete Dayton, un joven mecánico que vive con sus padres; es que sirven ambos activamente de su oído: el primero como músico, el segundo como experto mecánico en detectar que sucede en el motor de un coche. (Chion, 2003: 310). Al igual que en otras obras del cineasta norteamericano *Carretera perdida* (1997), está centrada en el hogar: en una situación doméstica y siniestra en un pequeño vecindario. Y en ese hogar, el sonido es muy importante. En cierta manera, una casa es un sitio donde todo puede salir mal, y el

sonido surge de esa idea. Así que esa sensación negativa se respira en el ambiente familiar, y los problemas se abstraen y se convierten en una pesadilla. A la gente le suceden desgracias, y esta película trata de eso. En relación con su distribución, la película está enmarcada por dos concretos actos sexuales: el primero, entre Fred y René, en una atmósfera cotidiana siniestra; y el segundo más extraño y onírico, entre Alice y Pete, e iluminado por los faros de los coches. El primer acto erótico queda frustrado y el segundo es culminado, pero acaba nefastamente con violencia. Ciertos aspectos del sexo son amenazadores. La forma como es usado como poder, o manera como asume la forma de perversiones que exploran otras personas. El sexo es una puerta para algo muy poderoso y místico, pero los filmes generalmente lo retratan de una manera completamente superficial. Y si fuera explícito, tampoco no abarcaría el aspecto místico del sexo. Son cosas difíciles de transmitir en un filme, porque el sexo es un misterio. (Lynch & Mckenna, 2018: 259). Los personajes Fred /Pete forman parte de un mismo sujeto. Sin embargo, y debido a los traumas psíquicos del protagonista se transforma vertiginosamente de identidad en otro plano distinto de lo real. De la misma manera, sucede con los papeles distintos proferidos por Patricia Arquette; como la esposa insípida René y la viciosa Alice; que, en realidad, también son la misma persona. A lo sumo, la exposición del doble femenino fantasmal, es recurrente en el cinematógrafo; así pues, enumerar esencialmente a la soberbia actuación de Kim Novak, como la rubia inquietante Madeleine, y la descarada Judy en *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock; en *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, se resalta la amistad insana entre la enfermera Bibi Andersson y la solista Liv Ullmann; y en los desempeños dramáticos e inusuales de Carole Bouquet y Ángela Molina, con la figura entrañable de Conchita, en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) de Luis Buñuel. En referencia, a la pretendida confusión y misterio sobre *Carretera perdida* (1997), Chris Rodley pregunta en una entrevista a Lynch que responde:

¿Quería confundir las expectativas del público?

-No, no. Tiene que ser de determinada manera, y no se trata de confundir, se trata de sentir el misterio. El misterio es algo bueno, la confusión no, y hay una gran diferencia entre las dos cosas. (...) La mayoría de las películas están pensadas para que las entienda muchísima gente. Poco sitio queda para soñar y hacerse preguntas. (Lynch apud Rodley, 2001: 360)

Igualmente son unos acertijos bastante representativos, las escenas inexplicables con *el hombre misterioso* (Mystery man) -Robert Blake- en la fiesta de Andy -Michael Masee en el largometraje -; en el que Fred Madison le pregunta: -¿Cómo ha entrado en mi casa?; *Mystery man* contesta: -*Tú me invitaste, no tengo por costumbre venir a dónde no me llamen*. Siguiendo el diálogo entre ambos, se intuye que el supuesto problema psicológico del protagonista Fred, deriva originalmente en su casa inicial, o sea de su matrimonio con René. Así pues, *El hombre misterioso* es un personaje simbólico que recuerda al *Hombre de otro lugar* de *Twin Peaks* o al vaquero de *Mullholand drive*; -según Lynch, son una especie de abstracciones alegóricas de otros mundos indefinidos. No obstante, lo más importante en su cine, -como lo es en Hitchcock-, no son en cierta manera los hilos paralelos argumentales o los *-hombres puente de otros mundos-*; sino la tensión anímica del público ante las amenazas, deseos, emociones, y dificultades hacia las líneas principales narrativas. En concreto, en este filme, la premisa es un *misterio desquiciado doméstico*; como bien, sugiere la letra de *I'm deranged* -Estoy trastornado- de David Bowie en la introducción de *Carretera perdida* (1997); que en este caso Lynch, deja más

que abierta la elucidación de la película al espectador. Por tanto, y como bien expone anteriormente, lo más importante en su obra; es pensar y soñar a través del misterio.

Consideraciones finales

Según Heidegger, *el decir poético del misterio es la negación*; por tanto, si la intimidad constituye el misterio del ser, para que sea efectivamente misterio, debe hacerse manifiesto una inaccesibilidad, y adquirir una máscara o invisibilidad; por medio de la negación equívoca de que alguna cosa, lugar, actitud o evidencia no sea tan comprensible. Por consiguiente, lo incógnito forma parte del disfraz y lo familiar en el sujeto.

En primer lugar, esa inclinación hacia lo íntimo y familiar es inherente del mismo modo en lo misterioso para René Magritte; o sea una experiencia inquietante causada por las cosas y conceptos que se encuentran naturales, y que emergen en los signos visibles de la metamorfosis y arte combinatorio que ofrecen sus composiciones pictóricas de su etapa detectivesca. A medio camino, entre el surrealismo y estructuralismo. Aparte de sus pinturas, estar muy contiguas al lenguaje, comunicación y narrativa cinematográfica. Erigiendo personajes enmascarados con secretos indeseados. De esta manera, el misterio magritteano, es definido como ordinario, conceptual y visible.

Por otra parte, en Giorgio de Chirico su tipología de misterio, esta fabricada de manera ilógica en determinados espacios públicos. Cuadros elaborados en la etapa metafísica, e inspirados por los mitos, leyendas y historias nostálgicas de hazañas y glorias clásicas. De este modo sus manifestaciones oníricas, expresan encuadres de figuraciones ambivalentes cromáticas, y arquitecturas cálidas de la decadencia social; así como también, advierten de nuevas inquietudes y graves amenazas en la vida urbana. Por tanto, la tesis del misterio fantasmal en Chirico, esta intensamente incorporada al espacio, y a una espiritualidad reservada de orden grecolatina.

Para el director Alfred Hitchcock, lo misterioso se sumerge profundamente en su aserto sobre el suspense cinematográfico. Entonces, el principal objetivo en sus películas es la plasmación de una notable emoción psicológica en el espectador, ante cualquier peligro inexplicable que pueda perturbar la convivencia y estabilidad social del individuo; y extraída principalmente de una clara y limpia narrativa. Por consiguiente, el misterio hitchcockiano en el filme *Vértigo* (1958), descansa sobre la tensión de perturbación del relato; que trata de la obsesión enfermiza del protagonista ante una mujer muerta.

El misterio en el cine de David Lynch es ante todo deseo. Una sensualidad centrada en el amor, y expuesta a partir de una abierta narración laberíntica, y no lineal; como, por ejemplo, la producción estudiada de *Carretera perdida* (1997); ante las intrigas y infaustos crímenes del protagonista enloquecido. Además, el misterio lyncheano es de talante familiar, es limítrofe con lo siniestro, absurdo y grotesco; a más de dedicar mucha atención a la música y al sonido, como partes vinculantes expresionistas y enigmáticas de su obra fílmica. Por ende, lo más importante en Lynch; es, ante todo, hacer pensar y soñar. En conclusión, estos cuatro pintores y cineastas presentados en este artículo muestran diferentes versiones de lo misterioso. Descendiendo en unos autores, a otras categorías fronterizas; -siniestro en Lynch-, -fantasmal en Chirico-; y en otros, reformulando su enunciación, -suspense en Hitchcock-, -visibilidad reflexiva en Magritte-. Sin embargo, todos ellos coinciden sobremanera, en trabajar dicha conceptualización, en un territorio común, lo cotidiano e íntimo, como premisas básicas para desarrollar con éxito los diferentes caminos discursivos del interesante e inescrutable término del misterio. De hecho, un vocablo, que etimológicamente deviene del griego *-myo-* que significa -iniciado-, como también -cerrar los ojos y los labios-, debido a las prácticas en los rituales

mistéricos y órficos de la antigüedad helénica, con las finalidades básicas de lograr una salvación individual en el más allá, y en especial; el tener respuestas cognitivas acerca del abismo desierto de lo desconocido. Fuente vital de sabiduría e inspiración para la expresión inconmensurable del artista.

Bibliografía de referencia

- Adorno (2004). T. *Teoría estética*. Akal: Madrid.
- D'Alfonso, M. (2012) *De Chirico, O sentimento da Arquitectura - Obras da Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*. Fundação Iberê Camargo: Porto Alegre.
- Alley, R. (1981). *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*. Londres: Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet.
- Aumont, J. (2004). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós.
- Breton, A. (1980). *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Labor.
- Chion, M. (2003) *David Lynch*. Barcelona: Paidós.
- Chirico, G. (1919). Estética metafísica. *Valori Plastici*, a.l. Aprile-Maggio. Roma
- Fischer, L. (2019). *Cinemagritte: René Magritte within the Frame of Film History, Theory, and Practice*. Detroit: Wayne State University Press
- Freud, S. (2008). *Precedido de Lo siniestro, El hombre de arena de E.T.A Hoffmann*. Madrid: Editorial El Barquero.
- Lacalle, C (1998). *Blue velvet-Terciopelo Azul, David Lynch*. Barcelona: Paidós.
- Lynch, D. y Mckenna, K. (2018). *Espaço para sonhar*. Braga: Elsinore.
- Nietzsche, F. (2010). *Estudio introductorio, Germán Cano*. Madrid: Gredos.
- Puelles, L. (2005). *El desorden necesario, Filosofía del objeto surrealista*. Murcia: Centro de Documentación Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Roudinesco, E. y Plon, M. (2008). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Schneede, U. (1978). *Rene Magritte*. Barcelona: Labor.
- Rodley, C. (2001). *David Lynch por David Lynch*. Barcelona: Alba.
- Torczyner, H. (1978). *Magritte, Signos e imágenes*. Barcelona: Blume.
- Trias, E. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- Truffaut, F. y Hitchcock, A. (1974). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.

Filmografía

- Hitchcock, A. (Productor) & Hitchcock, A. (Realizador). (1958). *Vertigo* [DVD]. Estados Unidos.
- Sweeney, M., Sternberg T., Nayar D. (Productores) & Lynch, D. (Realizador). (1997). *Lost highway* [Carretera Perdida] [DVD]. Estados Unidos/Francia.