

Iconografía, música y narración en *Wild at Heart*, de David Lynch

VICENTE GARCÍA ESCRIVÁ
Universidad de Alicante

Narration, music and iconography in *Wild at Heart* by David Lynch

Abstract

The analysis of the filmic text *Wild at Heart* (David Lynch, USA, 1990) presents a series of traits characteristic of the postmodern cinematographic narrative and aesthetic. On the one hand, the film displays a notable narrative decomposition which can be appreciated by the succession of somewhat unconnected scenes showed as intense pictures seemingly unrelated. Likewise, we witness a sort of hybridisation of genres, united by a general tone of parody. The text also shows a marked ambivalence and precariousness in the narrative that results in the lack of sense, or in any case in the introduction of an openly projected sense at the end of the story. On the other hand, *Wild at Heart* displays an aesthetic of the uncanny that manifests itself through the grotesque, the *kitsch* and the *porn Horror*. Everything seems to point out that it is precisely from this aesthetic from which the fascinating effect of the film comes from. However, we can find another complementary element in the film that also leads to fascination, this is, the constant and powerful presence of pop music and iconography, sometimes contemporary to the film and other times coming from the large archive of mass culture. So, this iconography and music will be used for the construction of the geography and scenarios of the story, and finally to confer the film with some formal and narrative consistency. From these two elements, along with a very well known American children's story, the film will try to create a kind of impossible alternative to a story.

Key words: David Lynch. Post Classical Cinema. *Pop* Iconography. Music. Postmodernity.

Resumen

El análisis del texto fílmico *Corazón Salvaje* (*Wild at Heart*, David Lynch, EEUU, 1990) permite localizar toda una serie de rasgos característicos de la narrativa y la estética cinematográfica posmoderna. Por un lado, el film presenta una notable descomposición narrativa, lo que se traduce en una sucesión de escenas un tanto inconexas, a modo de cuadros intensos pero poco trabados. Asimismo, en la película se produce una suerte de hibridación de géneros, aglutinados por un tono general de parodia. El texto muestra también una marcada ambivalencia y una precariedad narrativa que desemboca en la falta de sentido, o en todo caso en la introducción de un sentido abiertamente impostado al final de la historia. Por otro lado, *Corazón Salvaje* despliega una estética de lo siniestro que se manifiesta en tres frentes: lo grotesco, lo *kitsch* y el *pornoterror*. Todo parece indicar que es de esta estética de donde proviene la capacidad de fascinación de la película. Sin embargo, *Corazón Salvaje* ofrece una vía complementaria para la fascinación: la constante y poderosa presencia de una música y de una iconografía pop, en ocasiones contemporáneas al film y otras veces provenientes del ya abultado archivo de la cultura de masas. Así, esta iconografía y esta música serán empleadas para la construcción de los personajes, para la configuración de la geografía y los escenarios de la historia, y finalmente para otorgar al film una cierta coherencia formal y narrativa. De tal manera que a partir de estos dos elementos, junto a un conocidísimo cuento infantil norteamericano, la película tratará de conformar una especie de sucedáneo imposible del relato.

Palabras clave: David Lynch. Cine postclásico. Iconografía *pop*. Música. Posmodernidad.

1 Buena parte de estos análisis han sido retomados y ampliados en un libro de reciente aparición: ORTIZ DE ZARATE, Amaya: *Retazos de un sueño: A propósito de David Lynch*, Valladolid, Castilla Ediciones, 2011.

2 GIFFORD, Barry: *Wild at Heart: The Story of Sailor and Lula*, Nueva York, Grove Press, 1990. Con este libro Gifford daba comienzo a una serie de siete novelas protagonizadas por la misma pareja de personajes: Sailor y Lula. Casi veinte años después de la primera se publicó la última entrega: *The Imagination of the Heart*, Nueva York, Seven Stories Press, 2009.

La obra cinematográfica de David Lynch ha suscitado siempre un gran interés en el ámbito de *Trama y Fondo*. Con el paso del tiempo, la práctica totalidad de su filmografía ha sido objeto de análisis y comentarios en las páginas de esta publicación¹. *Corazón Salvaje* (*Wild at Heart*, EEUU, 1990) es, extrañamente, una de las escasas producciones de Lynch que todavía no había sido abordada en esta revista. El presente escrito pretende llenar este hueco y, en la medida de lo posible, contribuir a la exploración de este particular territorio artístico.

El film *Corazón Salvaje* está protagonizado por Laura Dern y Nicholas Cage, y su guión –escrito por el propio Lynch– está basado en la novela homónima de Barry Gifford². En él se cuentan las turbulentas peripecias de Lula y Sailor (F1), una apasionada pareja que recorre el sur de los Estados Unidos sin saber que están siendo peligrosamente acechados por orden de Marietta (F2), la malvada madre de ella. Es esta una película que en su momento tuvo una considerable repercusión entre público y crítica –de hecho, fue galardonada con la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1990– y, aunque cuestionada y polémica, logró ejercer una cierta influencia estética dentro y fuera del ámbito cinematográfico. Como casi toda la obra de Lynch, *Corazón Salvaje* presenta un acentuado carácter posmoderno en el que seguidamente vamos a detenernos.



F1



F2

En su conocida reflexión sobre la posmodernidad, Jean-François Lyotard reparaba en cómo este particular estadio de la civilización occidental conlleva la “liquidación” de los grandes *metarelatos* en los que, paradójicamente, dicha civilización se sustenta³. Sin embargo, y pese a las reticencias del citado autor en este sentido, a tal idea habría que añadir que

la posmodernidad ha supuesto también –o más bien– la liquidación del relato mismo. Obviamente, esto no significa que haya menguado la presencia de lo narrativo en nuestro entorno cultural, casi al contrario, pero sí resulta evidente que se ha producido un auténtico desplome del relato, al menos de lo que desde la *Teoría del Texto* se denomina *relato simbólico*.

En el terreno del cine, la posmodernidad ha generado multitud de films –incluyendo algunas obras maestras– en los que se presenta una narración sin relato, integrada por escenas quizá brillantes pero un tanto disociadas que en ocasiones llegan a conformar una mera sucesión de cuadros intensos. Los personajes de estos films se defi-

3 Cf. LYOTARD, Jean-François: *La Posmodernidad explica - da a los niños* (traducción de Enrique Lynch), Barcelona, Gedisa, [1986] 1990, pp. 29-32.

nen fundamentalmente por sus traumas y obsesiones, y con frecuencia están contruidos –lejos de los modelos canónicos del clasicismo– sobre iconografías provenientes de la cultura pop contemporánea. En general, las narraciones posmodernas poseen un marcado tono de ambivalencia y terminan por suscitar una ostensible falta de sentido, o en todo caso, un sentido abiertamente impostado. Y esto es exactamente lo que sucede en el texto cinematográfico que nos ocupa.

A raíz de este declinar del relato, en los films posmodernos suele producirse una mezcla y una reinterpretación, a veces disparatada, de los antiguos géneros cinematográficos. Una especie de hibridación de géneros (y subgéneros) que resulta patente en el caso de *Corazón Salvaje*: si quisiéramos definir este film desde un punto de vista genérico tendríamos que decir que se trata de un *drama, romance, thriller, aventura, musical, gore, comedia, erótico, fantástico...* y seguramente habría que agregar algún término más.

Por otro lado, Lyotard consideraba que «lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable»⁴. A nuestro juicio, esta es una tendencia que en las obras artísticas posmodernas se traduce normalmente en un indisimulado gusto por lo siniestro.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

En efecto, a lo largo de *Corazón Salvaje* se cultiva con esmero una estética de lo siniestro que se manifiesta en tres frentes distintos, aunque perfectamente complementarios: lo grotesco, el *kitsch* y el horror sádico.

Buena parte del tono siniestro de la película se alcanza a través de la representación de personajes y situaciones grotescas, como es el caso del preboste mafioso de peculiares gustos sexuales (F3), de la anciana alucinada que baila en un hotel (F4), o de las mujeres obesas que ruedan una película pornográfica en un pueblo perdido de Texas (F5). De modo que la perversión, la demencia y la deformidad caracterizan el grueso del paisaje humano del film.



F3



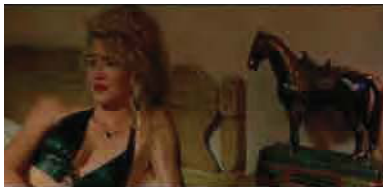
F4



F5

⁵ Utilizamos aquí el término *kitsch* en su acepción más habitual: efecto que se desprende de aquellos elementos artísticos o decorativos carentes de valor, cursis, ramplones o chabacanos, aunque no exentos de ciertas pretensiones estéticas. En los años treinta y cuarenta del siglo pasado, Theodor Adorno, Hermann Broch y Clement Greenberg teorizaron ampliamente sobre el fenómeno estético y social del *kitsch*. Más

Un halo siniestro mucho más sutil es introducido en la película mediante el *kitsch*⁵. Es cierto que la presencia en pantalla de algunos elementos decorativos chocantes (F6), de absurdas baratijas (F7), y hasta de un devaluado collar de golosinas que la protagonista devora en un momento de supuesta tensión emocional (F8), aporta a la historia un toque de burla y comicidad, pero no es menos cierto que en estos paradigmas del mal gusto se percibe también un trasfondo siniestro, fruto de lo que podríamos llamar un *estridente efecto antiestético*.



F6



F7



F8

tarde, esta reflexión sería retomada por Umberto Eco y Milan Kundera, entre otros. Por su parte, Raúl Rodríguez Ferrándiz ha señalado que en la cultura de la posmodernidad el *kitsch* ha dejado de ser percibido como problema a causa de su generalización; su difusión ha sido tal que se ha vuelto poco perceptible. Cf. RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, R.: *La musa venal: Producción y consumo de la cultura industrial*, Murcia, Tres Fronteras, 2010, p. 55. En este sentido, en nuestro comentario acerca de *Corazón Salvaje* tal vez cabría hablar de *kitsch* dentro del *kitsch*.

Por último, lo siniestro aflora en momentos puntuales del film de manera abierta –desbocadamente– con la irrupción de un horror de tipo sádico: así ocurre en el sangriento homicidio cometido por Sailor con el que empieza la historia (F9), o en la morbosa escena del secuestro y asesinato del personaje más ingenuo de la película, el novio de Marietta, a manos de una banda de sicarios que se excitan sexualmente a través de sus acciones (F10). Aunque en este terreno *Corazón Salvaje* llega todavía más lejos. Por una parte, con la tematización misma del horror convertido en espectáculo, cosa que vemos cuando en la pantalla de televisión de un hotel se muestran imágenes documentales de un grupo de perros salvajes africanos despedazando una presa (F11). Y, por otra, con la introducción de formu-



F9



F10



F11

laciones propias del cine *gore*: la secuencia del atraco a un almacén de productos agrícolas protagonizada por Sailor y Bobby Peru, su maléfico y traicionero compinche, acaba con los sesos de Bobby esparcidos por el suelo (F12) y con la salida a hurtadillas de un perro llevándose la mano arrancada de un empleado del almacén (F13).



F12



F13

Quizá en la siguiente frase pronunciada por Lula se condensa como en ninguna otra esa percepción de la realidad como algo esencialmente siniestro que se desprende del film: «This whole world's wild at heart and weird on top» [*Todo este mundo es salvaje en el corazón (en el interior) y extraño en la superficie*]. Una frase que contiene el título de la película y que apela al carácter salvaje y bizarro del universo del film, ofrecido de manera implícita como representación del mundo real.

En una perspicaz –y más bien desfavorable– crítica de la película publicada poco después de su estreno en la revista *Sight & Sound*, Jonathan Rosenbaum decía lo siguiente:

Lynch utiliza la novela de Gifford (con añadidos estrafalarios) principalmente como un armazón y un señuelo para una serie de fantasías morbosas, una antología de golpes de efecto y presunciones que están ligados a la trama sólo en el sentido en el que un barco está amarrado a un muelle. [...] Quizá el mayor problema es que a pesar de los esfuerzos de Cage y Dern, en última instancia Lynch está interesado sólo en la iconografía, en absoluto en los personajes. Cuando se trata de imágenes del mal, la corrupción, la enajenación, las bajas pasiones y la mutilación (más o menos en ese orden), *Corazón Salvaje* es un verdadero cuerno de la abundancia⁶.

Son muchas las obras cinematográficas postclásicas en las que la contrapartida al espectáculo de lo siniestro –en lo que tiene el aspecto de ser un mecanismo de compensación– es la presencia de una serie de componentes audiovisuales fascinantes, entre los que se encuentra una iconografía *pop* constantemente recuperada y actualizada, pero también los referentes formales y temáticos del clip musical, del spot publicitario y de los videojuegos. Como apuntaba Rosenbaum, en *Corazón Salvaje* se produce una suerte de *elaboración iconográfica de los personajes*, si bien tal operación tiene un alcance bastante mayor, pues algo parecido ocurre con el espacio en el que éstos se desenvuelven, con la banda sonora que los acompaña, e incluso con su mismo recorrido narrativo.

⁶ ROSENBAUM, Jonathan: «Wild at Heart», en *Sight & Sound*, vol. 59, nº 4, 1990, p. 277.



F14



F15



F16

7 Los accidentes de tráfico, presentes en varios momentos importantes del film, son uno de los elementos de fondo de este texto fílmico. Estos violentos golpes, azarosos e inesperados, conducen a los personajes de la película –y a través de ellos al espectador– primero a un anonadamiento, a una cierta pérdida de realidad, para finalmente verse obligados a confrontarse con lo real de las heridas y la muerte. Junto a los *accidentes de tráfico, el fuego, la piel de serpiente, la madre perversa y el padre aniquilado* son otros elementos de fondo que operan como impulsores del

Por lo que respecta a los personajes (F14), es fácil observar que la protagonista femenina, Lula, remite a la figura frágil, atolondrada y sensual de Marilyn Monroe (F15). Mientras que Sailor, el protagonista masculino, tiene como referencia la imagen rebelde e impregnada de noble bravuconería de Elvis Presley (F16). Así pues, los dos personajes que acaparan el protagonismo de la película constituyen un curioso e imposible remedo de los que probablemente sean los mayores iconos de la cultura *pop* norteamericana.

En cuanto al espacio del film, tenemos que el sur de los Estados Unidos –Luisiana y Texas, en este caso– es presentado, siguiendo la estela trazada en otras películas y narraciones varias, a modo de un escenario inquietante (F17), mágico y primitivo (F18) en el que se diría que los hechizos y las más bajas pasiones campan a sus anchas. Asimismo, la carretera y los grandes paisajes desiertos por donde pasa (F19) configuran un territorio inhóspito y surreal a la vez, cuyo punto álgido se localiza en la secuencia del accidente de tráfico⁷ –nocturno e hipnótico– con el que se encuentran Sailor y Lula durante su viaje (F20). Sin embargo, no debemos perder de vista la ambigüedad con la que todo este marco escénico es representado, pues este mismo espacio también da lugar a algunas imágenes fílmicas que remiten a seductoras iconografías audiovisuales –publicitarias, por ejemplo– de los años ochenta (F21, F22).

Pero no toda la capacidad de fascinación de la película se deriva del campo de la imagen. También la banda de sonido incorpora algunos



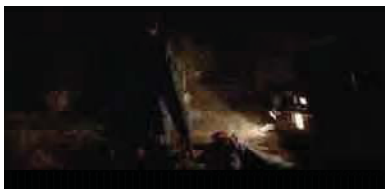
F17



F18



F19



F20



F21



F22

poderosos materiales provenientes de la cultura *pop* norteamericana, y más en particular de la que es su manifestación sonora más sobresaliente: el *rock and roll*.

Por un lado, en distintos pasajes del film suenan motivos bien conocidos de la música rock de los años cincuenta y sesenta, entre los que cabe destacar *Be-Bop-A-Lula*, de Gene Vincent & the Blue Caps, un tema *rockabilly* de 1956; *Love me*, de Elvis Presley, una canción de *country rock* también de 1956; y *Baby, Please Don't Go*, del grupo Them, editada en 1964 y una de las mejores muestras del estilo *garage*⁸. Se trata en todos los casos de una música rutilante y sugestiva, aunque evocadora de un pasado ya irremediamente perdido en el presente de la película. Y por eso mismo sintomática de una cierta nostalgia. Téngase en cuenta que los años cincuenta y sesenta se corresponden con la infancia y la adolescencia del propio Lynch, nacido en 1946.

Por otro lado, el film incorpora varios temas musicales coetáneos a su producción: entre otros, una canción de *blues* titulada *Up In Flames*, compuesta por David Lynch y su colaborador musical habitual Angelo Badalamenti e interpretada en pantalla por Koko Taylor; una embriagadora versión instrumental de un tema *pop rock* de Chris Isaak titulado *Wicked Game*, que suena justo en el centro del film, coincidiendo con el descubrimiento del accidente nocturno en el desierto; y *Slaughterhouse*, una furiosa canción de estilo *thrash metal* del grupo Powermad que se repite en varios momentos intensos de la película. A este respecto, vale la pena reparar en lo significativo de los títulos de las citadas composiciones puestos en relación con el conjunto del texto: *Up in Flames* [*En llamas*], *Wicked Game* [*Juego perverso*], *Slaughterhouse* [*Matadero*].

Mención aparte merece la impresionante pieza musical, esta vez *culta*, con la que arranca el film en compañía de una ardiente banda de imagen (F23) y que volverá a sonar en varios pasajes críticos de la historia. En contra de lo que algunos pudieran pensar, no se trata de ninguna composición de Badalamenti, sino del fragmento inicial –exclusivamente instrumental– de *Im Abendrot*, un *lied* o canción lírica compuesta para soprano y orquesta por Richard Strauss en 1948 y que forma parte de *Vier letzte Lieder* [*Cuatro últimas canciones*], su testamento musical. Este tema crepuscular –por su título, carácter y cronología– de la música postromántica está basado en un poema de Joseph von Eichendorff, y al igual que los otros

texto, esto es, como elementos que le imprimen fuerza a la vez que sirven para hilvanar la narración.

⁸ Al margen del *rock*, en la película se escuchan también algunas rarezas musicales de la misma época, como *Boomada*, un tema instrumental de estilo *exotica* compuesto por Les Baxter en 1960. En cuanto al tema que suena diegéticamente tras los títulos de créditos iniciales, el celeberrimo *In the Mood* (Glenn Miller, *Big Band*, 1939), hay que situarlo dentro del ambiente decadente con el que arranca la historia «en algún lugar cerca de la frontera entre Carolina del Norte y Carolina del Sur».

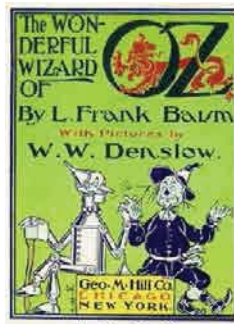


F23

⁹ Strauss compuso estos cuatro *lieder* a partir de tres poemas de Herman Hesse y del poema de Joseph von Eichendorff *Im Abendrot* [A la luz del crepúsculo] (1841). Esta es la traducción que Alfonsina Janés hizo de dicho poema: «En medio de penas y alegrías/ Hemos andado, mano a mano;/ De la camina - ta ambos descansamos/ Ahora en el campo tranquilo./ Se inclinan en derredor los valles./ El aire oscurece ya./ Dos alondras sólo en sueños/ Al perfume alzan el vuelo./ Ven y déjalas volar./ Se acerca la hora del sueño./ No vayamos a perdernos/ En esta soledad./ ¡Oh paz inmensa, callada./ Tan profunda a la luz crepuscular!! ¡Qué cansados estamos en el camino! / ¡Será eso tal vez la muerte?!»

tres que lo acompañan, gira en torno al tema de la muerte y la aceptación del último destino⁹. Es innegable que su presencia en la película, si bien contribuye a incrementar la sensación de pastiche que irradia la obra de Lynch, le confiere ya desde el primer instante un acusado dramatismo y una intensa emotividad.

Finalmente, hemos de referirnos a un elemento clave en la construcción de la narración de este film: *El maravilloso mago de Oz*, de L. Frank Baum, un cuento infantil de amplia difusión en América publicado por primera vez en 1900 (F24). Y, claro está, su conocidísima versión cinematográfica dirigida por Victor Fleming: *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, EEUU, 1939) (F25).



F24



F25

La historia de Dorothy Gale en la tierra de Oz está presente de manera más o menos explícita en gran parte de la película: desde el personaje de Marietta, retratada como una perversa manipuladora ávida de sangre (F26), y que Lula imaginará literalmente como la Malvada bruja del oeste (F27), hasta la carretera por la que viajan los protagonistas, identificada de manera reiterada con el camino de baldosas amarillas del cuento (F28). E incluyendo algunos planos insertos, inexplicables desde el punto de vista narrativo, que ponen en escena el maléfico influjo de la madre de Lula sobre el devenir del film (F29), así como ciertos detalles que revelan su verdadera naturaleza (F30).



F26



F27



F28



F29



F30

En parte este material narrativo –igualmente vinculado a la infancia de Lynch– funciona como un referente iconográfico para la película. Pero al mismo tiempo va más allá, pues ejerce también de guía para esta narración en principio refractaria al relato.

Todos los componentes a los que hemos ido aludiendo convergen de forma llamativa al final del film.

Nada más salir de la cárcel, Sailor se encuentra con Lula y el hijo de ambos, pero rehúsa formar una familia y se marcha solo, para desesperación de Lula. Poco después, una banda de pandilleros le sale al paso en una calle desierta y le propina una paliza que le hace perder el conocimiento (F31). En ese preciso instante se le aparece una hada benéfica, la Bruja buena del sur, que le conmina a que «no dé la espalda al amor» (F32). Sailor sufre una inmediata transformación y, tras dar las gracias a sus agresores por la lección recibida, se lanza a la carrera entre una larga fila de coches en busca de Lula y su hijo, mientras suena de nuevo el fragmento inicial de *Im Abendrot*. En cuanto localiza el coche en medio de un atasco, Sailor y Lula se abrazan subidos al capó ante la mirada complacida de su hijo. Con la nariz rota, Sailor empieza a cantar *Love Me Tender* de Elvis Presley a una exultante Lula. Y de esta forma acaba el film (F33).



F31



F32



F33

Sorprendentemente, *Corazón Salvaje* concluye con un *happy end*. Las distintas iconografías desplegadas a lo largo de la película –Elvis, Marilyn, la música *rock*, y *El mago de Oz*– se dan cita en este final feliz abrupto y contra todo pronóstico. Es verdad que no deja de ser un final

forzado –desencadenado por un suceso sobrenatural– y obviamente paródico, pero también es cierto que de él se desprende una emergencia –quizá sea añoranza– del relato.