

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
El neorrealismo onírico de David Lynch

Autor/es:
De Lucas, Gonzalo

Citar como:
De Lucas, G. (2000). El neorrealismo onírico de David Lynch. La madriguera.
(24):56-59.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41828>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



EL NEOREALISMO ONÍRICO DE DAVID LYNCH

Gonzalo de Lucas

Tal vez la tragedia esencial de los cineastas sea la consciencia del fracaso en la búsqueda romántica de la "luz no usada". Una imagen sólo puede capturar los residuos de la realidad visible, el espectro de la fugacidad del tiempo. Situándose en esa fisura, la obra de David Lynch explora la condición de palimpsesto fugaz del cine: sobre una superficie fotosensible se registra una imagen; detrás de esa imagen se esconden infinitas capas: "Nosotros sabemos que bajo la imagen revelada existe otra imagen más fiel a la realidad, y bajo esta otra aún, y que detrás de esta última puede aparecer de nuevo otra imagen. Hasta llegar a la imagen verdadera de dicha realidad absoluta, misteriosa, que nadie nunca verá". El hombre moderno ha comprendido la ruptura de su unidad psicológica en múltiples máscaras impuestas por la cultura y la sociedad; sostenido en un abismo, frente a la naturaleza ignota, ansía una reconciliación que le permita recobrar la identidad. Así, en *Ciudadano Kane* el tema de la imposibilidad de conocer al otro no es sino una metáfora de la incapacidad del hombre para reunir su disparidad. El cine ha recogido desde sus orígenes

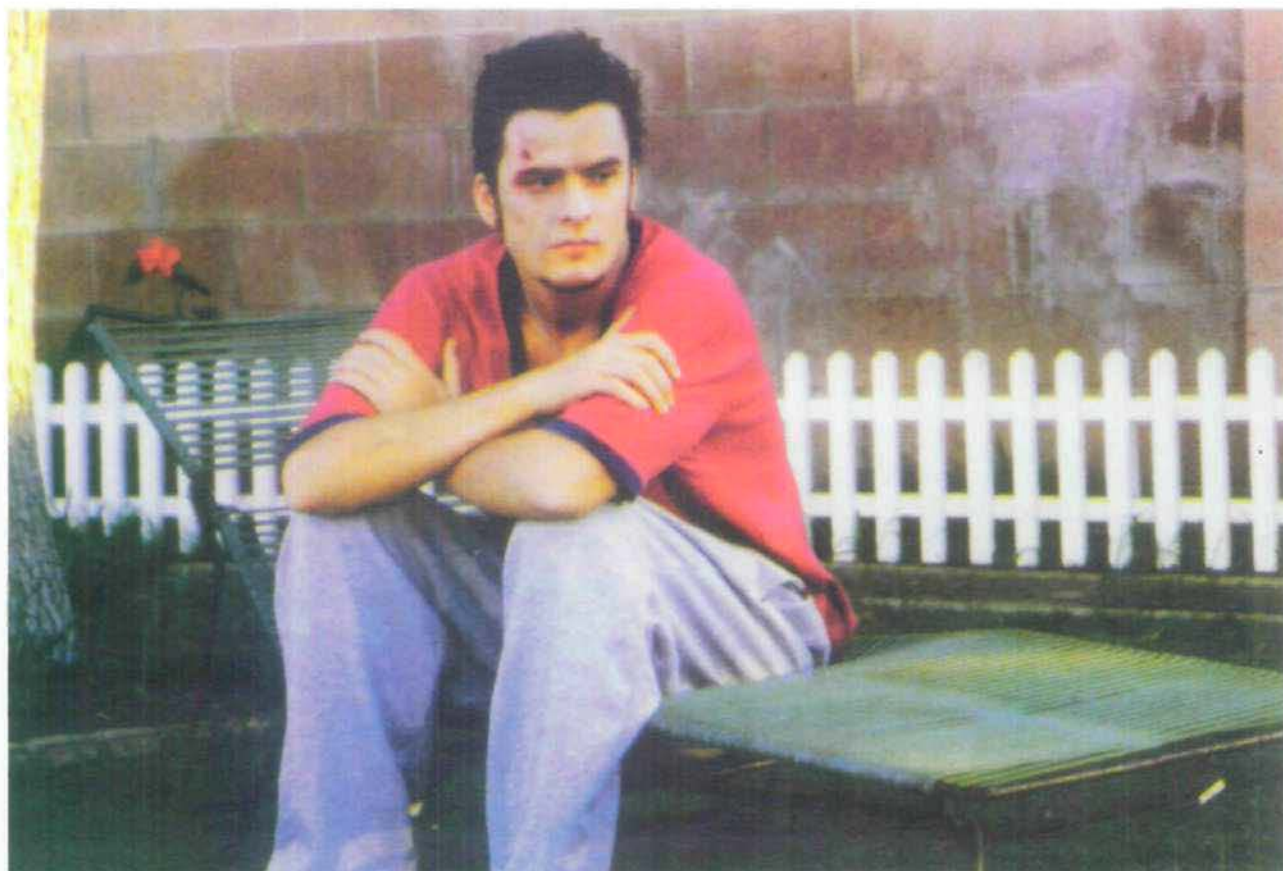
esta sensibilidad. Toda película apela al desdoblamiento del espectador entre la pasividad de su cuerpo físico y la actividad onírica de su mirada; y a su vez toda imagen es fantástica, pues se resiste a la exégesis verbal y se dispersa en ambiguas "huellas de luz". David Lynch reflexiona con coherencia sobre esta ruptura esquizoide entre realidad y ficción –el mundo y el lenguaje– filmando algunas intuiciones misteriosas sobre las cosas ocultas y turbadoras que cuestionan la percepción de la realidad inmediata y que suponen, según Roger Callois, "una irrupción insólita, casi insoportable, en el mundo real".

El primer largometraje de Lynch, *Cabeza borradora* (1976), es una experiencia lírica sobre lo "monstruoso verosímil". En un ambiente industrial desolado, Lynch filma entre cielos ceniza la errante búsqueda mental de la belleza efectuada por Henry Spencer. La película permanece, pese a ello, en el interior de una realidad reconocible que acentúa la "relación onírica" con el espectador descrita por Deleuze acerca del neorealismo. Lynch demuestra que la contemplación del otro espacio o el lugar de lo siniestro y de las sombras en los espejos

es inseparable de cierto realismo formal. Su puesta en escena, ya sea primitiva, expresionista o austera –*Cabeza Borradora*, *El hombre elefante* (1979), *Tercipelo Azul* (1985) o *Carretera perdida* (1997)– disuelve la frontera entre la vigilia y el sueño, situándose en un estado de duermevela. Conviene insistir, sobre este punto, en la importancia que concede a las texturas visuales y sonoras. Sus películas surgen de una concepción cercana a la poesía moderna, considerada en la tradición que acepta el principio de Mallarmé según el cual el poema se hace con palabras y no con ideas. La textura lingüística y las palabras que hilvanan los poemas son los elementos que, en detri-

El hombre elefante





Carretera perdida

mento del tema, adquieren relevancia. En los films de Lynch cada imagen es un objeto estético individualizado, ya no es aquello que representa sino aquello que es: una realidad cinematográfica. Ahora bien, si a Lynch le interesa el cine –y no se limita a la pintura, actividad que desarrolla desde su juventud–, es porque le permite atrapar algunas relaciones temporales, o fijar ciertos pasajes orgánicos. Mientras que la posmodernidad sostiene la desaparición del mundo detrás de la imagen, y la saturación de espejos que acaba velando la realidad, Lynch desea junto a los cineastas modernos “filmar no el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo” ya que “cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia necesitamos razones para creer en este mundo”². Para ello, desestima los efectos digitales y los trucos externos al rodaje, y trata de ensamblar las formas que le obsesionan –como los procesos de la naturaleza sobre materiales industriales–, en el curso del tiempo. La posmodernidad resulta así una etiqueta equívoca aplicada a un cine en el que la imagen tiene, en abierto diálogo con el iconismo pictórico, una fuerte vocación indicial, en tanto establece una relación de contigüidad física con el referente. La condición espectral que conlleva el componente indicial de la imagen (las citadas “huellas de luz”) refuerza el carácter fantasmal de *Carretera perdida* o el tema de la adicción

en *Twin Peaks: Fire walk with me* (1992).

La preocupación metafísica de su estilo y el interés por lo sublime, distinguido de lo bello y consistente en el brote de lo terrible, surgen de esta fe. Tal y como señala Argan a propósito de Francis Bacon, lo sublime no es ya lo “super-humano” sino lo “sub-humano”: el hombre contemporáneo vive degradado, en medio de una angustiosa caída en la que ya no es posible alcanzar lo espiritual sin corrupción. En la escena final de *Cabeza borradora*, Henry Spencer accede al amor ideal que representa la mujer escondida tras el radiador. Pero es una belleza ciertamente extraña: la cara de la Dama del radiador está deformada por dos gruesas mejillas. El sonido de la secuencia tiene evocaciones religiosas mientras que el espacio se asemeja a un lugar cósmico o etéreo (*In Heaven Everything is Fine* canta la Dama del Radiador). La vocación espiritual de la imagen, buscando un instante de éxtasis, provoca una puesta en escena de lo sublime domeñada por el romanticismo y el misticismo de una sublimación que tan sólo obtiene una realidad repulsiva en la que reverberan “las corrientes de aire glaciales del más allá”.

Hay al principio de *Terciopelo azul* una bella metáfora sobre los contrastes entre la naturaleza misteriosa y arrebatada, y el orden artificial de la cultura: la violencia del agua quiebra

una manguera a la vez que el padre de Jeffrey cae al suelo. Esta idea, más aún que el tan comentado tránsito del verde césped a la lúgubre y húmeda tierra de los escarabajos, anticipa los impulsos de lo instintivo y lo pasional para salir a la superficie (otra hermosa metáfora, extensible a *Twin Peaks*, es la oposición entre el enigmático bosque y la madera talada que organiza la economía del pueblo de Lambertton).

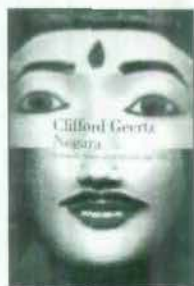
El valor del cine de Lynch estriba en su capacidad para sujetar ideas abstractas mediante formas visuales y acústicas. Son averiguaciones, acordes con una visión moral, de las relaciones que se pueden crear con la luz, los colores, las líneas geométricas, las miradas, o los objetos. Sin aceptar ese nivel abstracto, su obra resulta a la fuerza gratuita u opaca. Un ejemplo son los contrastes entre luz y sombra para visualizar los conflictos entre los personajes y las palpitaciones de lo siniestro en *Terciopelo Azul*. En su segunda actuación en el cabaret, Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) canta envuelta por una luz azulada hasta que, al finalizar la canción, se sitúa de espaldas al público y su silueta queda recortada por las sombras; ese momento enlaza en simetría con el instante final de la escena en la que descubre a Jeffrey (Kyle MacLachlan) escondido en el armario; la luz ciñe su rostro mientras la mirada de Jeffrey queda ensombrecida. Se han configurado plástica-

mente los conflictos psicológicos del film –Jeffrey penetra en las tinieblas del deseo; Dorothy sale a la luz redentora–. En este sentido, el trayecto de Jeffrey desde las sombrías escaleras del apartamento hasta el interior del armario, iluminado por la escasa luz que entra por los visillos a la altura de sus ojos, desde el cual descubre la llegada del demente Frank Booth (Dennis Hopper) (“ya es oscuro”, señala), es un viaje de iniciación de una elevada resolución formal.

No se puede entender *Terciopelo azul* sin reconocer con precisión la topografía del apartamento de Dorothy. Hay que recordar que se accede a él a través de unas escaleras que Jeffrey recorre en sentido ascendente en cuatro ocasiones –como hemos señalado el apartamento es un lugar de conocimiento; a su vez, la feminización de ese espacio concuerda con la idea de oquedad, o caverna, que según la tradición permite asociar a la casa con el sepulcro materno–. El escondite de Jeffrey es un armario situado en una de las paredes de una amplia estancia que incluye una cocina abierta y la entrada de la casa por un pequeño recibidor. Desde el armario, una amplia perspectiva permite ver al fondo de un largo pasillo una parte del baño. Sin embargo, este lugar privilegiado no faculta contemplar todo el espacio, pues quedan excluidas la cocina, el dormitorio, dispuesto en una pared lateral del pasillo, y otra habitación desconocida en la pared opuesta. Parece una buena metáfora del cine de David Lynch: la realidad visible, incluyendo el lugar de la representación sexual entre Dorothy y Frank, sólo cubre una parte de una realidad integrada también por zonas ocultas en las que los personajes desaparecen ocasionalmente. Lo visible –el punto de vista de Jeffrey– sólo alcanza a representar fragmentos de un deseo dispersado en otros espacios invisibles e indecibles.

En *Carretera perdida* la disposición de la casa de Fred Madison (Bill Pullman) –en realidad la propia casa de Lynch– recibe un tratamiento todavía más abstracto. Es un cuerpo orgánico, animado por ciertas sombras que se deslizan por las paredes y ventanas, o por la atmósfera turbia, estilizada con rojos y negros, que representa el espacio mental en descomposición de los celos de Fred. “El mundo es grande, pero en nosotros es profundo como el mar” escribió en cierta ocasión Rilke; Bachelard añadió que “la inmensidad está en nosotros”³. La dificultad del espectador para recomponer las distintas partes del espacio responde al propio mecanismo narrativo del film –metáfora, igualmente, de la distorsión perceptiva de Fred–. *Carretera perdida*, recuperando fisuras narrativas frecuentes en la serie B –la carretera inicial o la casa en el desierto parecen citar *El beso mortal* de Robert Aldrich– se escapa de cualquier interpretación o recomposición unívoca. La trama del film refuerza asimismo la lectura metalingüística de la ficción. La certeza insostenible del asesinato de su mujer condu-

PAIDÓS



Richard Rorty
Forjar nuestro país
El pensamiento de izquierdas en los Estados Unidos del siglo XX

Jacques Le Goff
La civilización del Occidente medieval

Rainer Funk
Erich Fromm
El amor a la vida

Manuel Güell Y Josep Muñoz Redon
Desconócete a ti mismo
Programa de alfabetización emocional

Carlos Lomas
Iguales o diferentes
Género, diferencia sexual, lenguaje y educación

Louis Massignon
La pasión de Hallah
Mártir místico del Islam

NUEVA COLECCIÓN
Paidós Asterisco

Günter Grass
Escribir después de Auschwitz

Günter Grass
Discurso de la pérdida



Solicite nuestro catálogo:

Mariano Cubi 92 - 08021 Barcelona - Tel. 93 241 92 50 - Fax. 93 202 29 54 - e-mail: paidos@paidos.com - http://www.paidos.com



Cabeza borradora

ce a Fred a recrear una vida imaginaria que le separe del abismo al que le ha abocado la realidad; una representación colorista de su relación con Renée –transfigurada en Alice–, acaso motivada por la frustración sexual. *Carretera perdida* convoca la expresión de Bazin citada por Godard en *Le Mépris*: "el cine sustituye en nuestra mirada un mundo acorde con nuestros deseos"; y recuerda la idea de una segunda oportunidad o "free replay" anotada por Chris Marker acerca del peregrinaje de Scottie detrás del fantasma de Madeleine en *Vértigo*. Como en el film de Hitchcock, el tema de *Carretera Perdida* es la imposibilidad de construir una ficción perfecta. La "fuga psicogénica" de Fred, convertido en el joven y atractivo Pete, se resquebraja por las hendiduras del pasado –los desenfoces que alteran la mirada, la aparición del Hombre Misterioso– y la comprensión de que Renée/Alice es la mujer equivocada. La sugestiva multiplicidad simbólica de la imágenes siempre acaba por rasgar las ficciones. Los planos grabados en video de la casa de Fred, con textura granular, pretenden objetivar una realidad externa, abstracta y vaga, a la vez que la revelación del pasado de Renée cristaliza en una enorme pantalla donde se proyecta una película pornográfica interpretada por ella. La corrupción y la saturación visual son una gangrena que corroe la capacidad de ensoñación del cine. La dictadura del mundo de lo visible –coronado con las "snuff movies"– es, a la postre, el

enemigo de la investigación lynchiana sobre lo inefable.

De algún modo, el neorrealismo onírico de Lynch es una fantástica transcendental concebida como la búsqueda no ya de la divinidad sino de la latencia del diablo o de la presencia del mal. Con la atracción del abismo Lynch se sitúa en un espacio singular de la espiritualidad cinematográfica. Dentro de las tres estructuras de lo imaginario analizadas por Durand, Lynch no se agrupa en el deseo de elevación o purificación heroica, sino en la estructura mística de la imagen, formada bajo el sentimiento de acuerdo cósmico que tiende a preferir la iconografía naturalista, la "gulliverización" de los héroes, y el descenso. Si la ascensión es una llamada a la exterioridad, a un más allá de lo carnal, el eje del lento descenso místico es íntimo, sensorial, frágil y delicado. David Lynch estiliza esos gestos del descenso, concentrándose en las imágenes del misterio y de la intimidad; los cuerpos penetran en la imagen, se quedan fijados en la carnalidad de la película fotosensible ♦

Notas

1. Antonioni, Michelangelo. *Sei Film*, Turin, Einaudi, 1964.
2. Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 229-230.
3. Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, Madrid, FCE, 1998, p. 221.