

## David Lynch o el cine como contaminación

Christian Miranda

La filmografía de David Lynch siempre ha causado una serie de reacciones en el gran público caracterizadas en general por una actitud de desconcierto. Pero al mismo tiempo su obra ha provocado un grado de atracción no menor, a partir, por ejemplo, de la serie de televisión *Twin Peaks* y anteriormente con su película *Blue Velvet* que marcó la aparición definitiva de un modo particular de *construir* un argumento en el cine: la razón de lo que afirmamos probablemente está relacionada con la trama intrincada que plantean, junto con los sucesos en extremo inquietantes. Ni que decir de su último film, *Inland Empire*, del cual resulta muy difícil sintetizar su trama, al punto de no poder diferenciar qué es lo que ocurre a la protagonista, toda vez que es posible ver una serie de hechos que se van sucediendo sin una coherencia interna que los articule y les de sentido. El argumento hace pasar a la protagonista de un nivel narrativo a otro, así vemos que vive en una mansión donde ocurren lo que podríamos denominar *hechos de su vida cotidiana*, además en algún punto del relato, en su calidad de actriz, comienza el rodaje de una película que esconde una leyenda maldita (relacionada con la muerte de alguien) y, para rematar, en otro momento se la muestra padeciendo una serie de pesadillas que, por supuesto, plantean el devenir delirante de sucesos que acaecen en su mente. Todo es confuso, nada permite descifrar una estructura que otorgue sentido a lo que estamos viendo, de ahí una sensación de misterio compone la narración, al menos una más intensa que sus filmes anteriores.

El enigma del que hablamos deja algo oculto que nunca sabemos en qué consiste, sólo se genera la sensación de una presencia secreta de la cual percibimos su falta, asimismo un influjo que resulta determinante, aparentemente, para los sucesos que forman parte del relato. Por lo mismo el argumento en las películas de Lynch casi siempre sugiere la amenaza de algo otro, paralelo a la cotidianeidad, que ahora, en su nuevo filme, se *introduce* devastando la condición del individuo<sup>1</sup>. El espectador que conoce la filmografía de este director suele sospechar que algo ha pasado o está pasando más allá del alcance de su conocimiento, sin saber con certeza en qué consiste o al menos tiene esa sensación. Es como si un efecto se hubiese venido acumulando a lo largo de sus películas hasta llegar a esta última; sabemos de él porque nos han mostrado una serie de pistas fragmentadas, hemos presenciado sesgos de un mundo sórdido, sus crímenes, la locura de sus personajes -traducida en euforia o en estados *catatónicos*-, todos elementos que indican el asomo del caos en medio de un orden. Aparentemente se trata del típico quiebre de un orden establecido por parte de un elemento externo, completamente distinto a las situaciones puestas en escena. Hasta cierto punto se nos sugiere algo como esto, a través de contrastes, bajo la típica oposición entre un mundo idílico y armonioso y uno extraño y oscuro: el primero representante de un orden racional, por tanto, seguro y reconocible; el segundo dominado por el caos irracional,

---

<sup>1</sup> Un aspecto que responde, sin duda, a la condición de cierto tipo de cine contemporáneo que escapa (al menos lo intenta) a las condiciones del cine clásico, aunque esto no signifique su olvido completo, entre otras cosas, porque sigue apareciendo mediado por referencias. Por lo demás, la confusión que describimos proviene al parecer de la dificultad de distinguir el conflicto que afecta a la protagonista: si lo que se ha instalado como algo paralelo pudo entenderse en algún momento como distinto al individuo, una fuerza si se quiere identificable con la naturaleza, ahora en la última película de Lynch, como en algunas anteriores, se confunde con los demonios internos del personaje. La exposición visual del mismo cambia respecto de la manera clásica en que se pone en escena la acción dramática, aunque algo queda, por cierto, de la manera en que se generaba, lo suficiente para recordarla y ahondar nuestro desconcierto ante su ausencia.

donde se desatan las pasiones, predomina la maldad y las formas monstruosas, sean físicas o morales. En el cine de Lynch, sin embargo, las oposiciones no son tan claras, las diferencias presentes en un mundo dicotómico aparecen, pero luego se confunden, sobre todo porque la representación del mundo idílico tiene claramente rasgos paródicos y parece tan sólo una fachada que muestra un alto grado de falsedad. Lo artificial le viene dado, en principio, debido a que su representación está asociada a determinados motivos visuales reiterados en la historia del cine (la sociedad norteamericana de los años 40 y 50), en la publicidad y, por cierto, en el arte.

No está demás decir que Lynch tiene como referencia en este aspecto tanto a Norman Rockwell como a Edward Hopper. Tampoco resulta casual probablemente que las pinturas de Hopper muestren lo cotidiano a través de una mirada melancólica, aludiendo a situaciones en las que no ocurre mucho y que parecen el rescate de pequeños episodios, perdidos ante los grandes acontecimientos que los opacan o simplemente subsumidos en el devenir histórico a causa de la levedad que los constituye. Su ligereza y fugacidad los hacen pasar desapercibidos, entonces se requiere una voluntad por rescatarlos. Así su aprehensión se vuelve un ejercicio que exige una cierta capacidad formal, considerando que precisamente se intenta rescatar aquello que puede sobrevivir en sus formas, porque la materia se pierde de manera irremediable. También inasibles hasta cierto punto, las formas en sus pinturas suelen mostrar un grado de indefinición que resulta inevitable. Y tal vez por eso, hay algo inquietante en la obra de este pintor estadounidense, no a causa de un elemento extraño al tipo de representación que propone su estilo, sino más bien respecto de la disposición formal con que aparece la nimiedad de lo cotidiano: suelen mostrarse por ejemplo calles al atardecer, individuos que a esa hora del día se ubican frente a casas típicas de la clase media norteamericana perteneciente a la primera mitad del siglo XX, habitantes de un pueblo casi fantasma, en actitudes *diarias* y con cierta tendencia a la contemplación, cuando la figura humana se hace presente en sus obras. Aunque ya es un lugar común, debe ser recordado el famoso cuadro de Hopper titulado *Nighthawks* (1942), en el cual es posible observar la escena en un típico café de la época en Estados Unidos, donde se hallan unos cuantos personajes durante la noche en una actitud de contemplación. No es mucho lo que sucede en la escena, no obstante, si se la mira con atención resaltan inmediatamente los colores, la luz, su relación con una oscuridad que la amenaza, la reproducción de ciertos detalles que acercan la pintura de Hopper a un tipo de realismo y cómo no, la presencia de unas figuras humanas que más parecen hechas de cera. Los rostros no son definidos, como sí lo son los objetos que los rodean, su identidad parece perderse en sus caras un tanto difuminadas y debido a la actitud aparentemente ensimismada y *ausente*.

En el cine de Lynch aparecen ambas situaciones (la cotidiana y una paralela que no se puede definir del todo) aunque contaminadas una de la otra, basta recordar la ya nombrada serie *Twin Peaks*, su argumento nos instala en un paisaje al norte de Estados Unidos, donde abundan bosques y una tranquilidad que, en cierto sentido, pasma a sus personajes y, en otro, precipita en ellos una voluptuosidad desatada e incomprensible, porque no media entre ambos estados emocionales un desarrollo que explique el tránsito de un polo anímico a otro. Es cierto que el asesinato de Laura Palmer hace más inquietante el paisaje idílico donde se emplaza el argumento, pero es como si no agregara un elemento exógeno, sino más bien emergiera un aspecto que forma parte de lo cotidiano, un engendro no en el sentido de un ser sobrenatural, sino como algo mal concebido desde lo familiar, no esperable de personajes que llevan un vida tranquila. Lo avieso se instala como el torcimiento de la apariencia, surgido desde un conflicto interno a los personajes, revelando una escisión inconmensurable que Lynch expresa a

través de los recursos que enrarecen la imagen. Entonces, no se trata de lo monstruoso como la desfiguración de un otro completamente ajeno, el extrañamiento más bien es generado por medio de la aparición de algo que se siempre estuvo allí pulsando la superficie, por tanto formando parte de ella en algún sentido. En este punto, habría que agregar que la filmografía de Lynch ha sido asociada a lo siniestro, un concepto a esta altura tradicional que permite traducir su *estilo* cinematográfico. Sin embargo, más que por su contenido debiera establecerse este vínculo en razón de su disposición, es decir, considerando el diseño de la imagen y, por consiguiente, el de su superficie. Lo último tiene que ver ante todo con el requerimiento que se autoimpone este director cuando tuerce (y retuerce) la apariencia, para lo cual se aplica en densificar la textura de la imagen. Un gran número de referencias plásticas se entrecruzan en el proceso creativo que aborda la superficie. En el caso de lo inquietante como efecto de lo siniestro, además de Hopper, hace su aparición, por medio de un sesgo, Francis Bacon, una influencia plástica permanente desde el bebé monstruo de *Eraserhead* (de su cuerpo manaban fluidos, emergían purulencias y granos asquerosos, sin olvidar por supuesto su piel viscosa y su cuerpo más cercano a un gusano que al de un ser humano) hasta la oreja humana invadida por hormigas que encuentra Jeffrey en *Blue Velvet*, en un sitio eriazado dominado aparentemente por una calma rural<sup>2</sup>. La referencia apunta en principio a los cuerpos en descomposición que el pintor irlandés pone en escena, rodeado por colores que se dejan ver en las películas de Lynch (tal vez en el Otro, el mundo paralelo que este director inventa en Twin Peaks, aparezca el tipo de *puesta en escena* de Bacon y un color parecido a los que usa el pintor en las cortinas que sirven de fondo). Así también es posible detectar ciertos rasgos que han pertenecido históricamente al expresionismo (alemán) justo allí cuando la sordidez se hace presente, en la grotesca apariencia de los personajes y la locura que acompaña a gran parte de ellos.

Del mismo modo, y de manera casi antagónica, existe una referencia constante a la figura de Jacques Tati, específicamente al personaje que lo hizo famoso: *Monsieur Hulôt*, un personaje que Tati desarrolló durante el período del cine sonoro, pero que correspondía, por su comportamiento, a modos y caracterizaciones del cine mudo. Baste señalar que en una película como *Mon oncle* (1958) lo vemos moviéndose con curiosidad, asombro y torpeza en medio de una sociedad en la que predominan los aparatos tecnológicos. El sonido lo emiten objetos que son auscultados por el personaje de Tati y surgen generalmente por una manipulación torpe. Es un mundo entonces

---

<sup>2</sup> Así como las hormigas se dejan ver, en el comienzo de *Blue Velvet* unos escarabajos se hacen presentes de manera inquietante, luego de que se nos muestra la avenida típica de un pueblo norteamericano, adornada con jardines perfectos, compuestos de un césped verde y delimitados por verjas blancas. En algún momento, vemos que uno de los habitantes del lugar riega tranquilamente su jardín, repentinamente sufre algo parecido a un ataque cardíaco, cae al suelo, mientras sigue sosteniendo la manguera que expele agua y un perro ladra al rocho que sale de ella, la imagen en este punto se torna lenta, casi sugiriendo la parodia de esta situación trágica. De repente, la cámara se interna en el césped, nos hace ver entonces una buena cantidad de escarabajos que se encaraman unos sobre otros. El sonido cambia, ya no es una música ilustrativa del tipo de escenario que veíamos hasta hace poco, se transforma de a poco, y con una intensidad creciente, en un ruido indefinible, una especie de zumbido altamente inquietante que nos instala en algo así como un orden distinto, por cierto no humano, sino más bien animal. Ahora bien, este orden recuerda una fuerza distinta, un dominio que es paralelo pero completamente distinto al que predomina en el pueblo. Algo se anuncia, una irrupción que azotará al personaje, provocando en él una transformación por medio del encuentro de una realidad sórdida, representada por el personaje que lidera una banda de desquiciados. Ciertamente, la referencia de la oreja invadida por las hormigas recuerda a *Un chien andalou* de Luis Buñuel, específicamente, cuando las hormigas aparecen por el agujero de la mano de uno de los personajes. La referencia entonces indicaría en la película de Lynch un elemento irracional y absurdo que amenaza el orden perfecto del pueblo y del personaje, anticipando la desestabilización de ambos.

dominado por el mutismo pero donde escuchamos sonidos que vienen de objetos inanimados, de seres sin voluntad. Los personajes además se muestran privados de discurso, de ahí que los diálogos sean mínimos. Salvo en casos particulares, la comedia de Tati tiene que ver con equívocos y está ligada a ciertos gags para los cuales no es necesario desplegar un parlamento. Se tratan más bien de personajes contemplativos y que, en el mejor de los casos, expresan lo que quieren decir con gestos o pantomimas. Así un halo de ingenuidad los rodea, como si habitasen un mundo anacrónico, paralelo a aquel que se encuentra vigente, más acorde con la tecnología, en algún sentido, más exigente (requiere de un conocimiento preciso) y acelerado por el cambio que se instala cada tanto. Quizás uno de los personajes lo encarne con mayor crudeza, quien es el cuñado de monsieur Hulôt en la película, hombre dedicado a los negocios, que suele tener una actitud prepotente y ambiciosa. Entre ambos existe un abismo que no les permite establecer una comunicación, el personaje de Tati suele llevarse mejor con su sobrino, tal vez porque se comporta más bien como un niño, así se entendería su desacomodo permanente en un mundo dominado por los adultos. Se mantiene en una dimensión paralela, en un mundo que se cierra sobre sí mismo y es, hasta cierto punto, atemporal. Cuando el tiempo de su universo se cruza con aquel del mundo externo (si se quiere el *real*) se produce un desbarajuste, un desastre acontece porque monsieur Hùlot no sabe cómo funciona y, casi la mayoría de las veces, ve como las normas de éste lo superan.

La similitud con lo anterior se hace patente por ejemplo en *Blue Velvet* con Jeffrey y el descubrimiento que realiza de un mundo desconocido a través del hallazgo de una oreja humana como fruto de una curiosidad ingenua. Algo similar sucede con Henry en *Eraserhead* al comienzo del filme cuando recorre una calle propia de un barrio industrial al parecer abandonado. En el breve tránsito demuestra una actitud contemplativa ante los pequeños detalles, luego veremos que se transforma en temor y perplejidad frente a situaciones angustiantes. En una película muy distinta a las dos nombradas, como es *The Straight Story*, aparece un personaje caracterizado también por el mutismo y la contemplación, una actitud *contenida* delinea su figura dramática. La circunspección pone una barrera que impide saber lo que ocurre en su interior, sólo podemos entrar en él cuando realiza un viaje en un medio demasiado particular, una podadora de césped, de esas con forma de pequeño tractor. Sabemos que hace el esfuerzo de movilizarse en la cortadora de pasto porque va a visitar a su hermano enfermo que vive lejos de su casa, y no obstante una vez que llega hasta su destino, después de recorrer una gran carretera de Estados Unidos con este pequeño móvil, el encuentro entre ambos no significa un desborde emotivo, se trata por el contrario de una escena donde la cotidianidad arrecia: se miran y se hablan con monosílabos.

Por cierto lo que hemos dicho sobre las referencias se ve acentuado por la desestructuración narrativa de sus películas. Esto tiene que ver con una alta manipulación de la estructura argumental, lo que lleva a Lynch a omitir hitos importantes, a usar una elipsis inconmensurable. La falta de información provoca un desconcierto en el espectador, acrecentado por el énfasis en la hendidura que aqueja a sus personajes, una profundidad proveniente de un interior fracturado. La inestabilidad afecta al individuo contaminando el universo entero de sus filmes, hasta el punto de socavar la identidad de todo lo representado. Pero para hacer aflorar el conflicto interno de los personajes hace uso de los recursos cinematográficos llevándolos al límite de sus posibilidades, por ejemplo, como ocurre en la película que Lynch hizo basado en la serie de televisión *Twin Peaks*, *Twin Peaks: Fire Walk with Me*. En esta aparece de manera más cruda la razón por la cual Laura Palmer es asesinada, un delirio la acompaña, propio de una mente que vive un estado de locura, fracturada entre dos

dimensiones irreconciliables que la tensionan. Laura escapa a la causa de su tormento creando la imagen de un hombre que entra en su habitación todas las noches. Bob es ante todo una máscara terrorífica que encubre una verdad devastadora, la cual aflorará arrasando emocionalmente con ella. La figura del invasor sirve para esconder la de alguien más, imposible de mostrar del todo. Laura no puede aceptar el enfrentamiento con ella, por eso se inventa una que represente la amenaza, la violencia y el terror. De hecho, cuando se deja ver la figura que se halla tras la de Bob, entonces es cuando emerge aquello que se sospechaba existía de forma paralela y oculta, al punto de presenciar la ebullición de una fuerza incontenible, precipitante de la muerte de Laura, en medio de una situación desquiciada, caracterizada por el desborde de los límites, superando con mucho la contención del individuo. La aparición que describimos es presentada por Lynch por medio del uso de una vieja técnica del cine, una especie de variación del acto de sobreponer imágenes de forma acelerada, lo que da a la escena un ritmo vertiginoso, violento y enloquecido. El delirio se gesta entonces no sólo como parte de lo ocurre o del contenido del argumento, sino que a partir además de la manera en que se muestra.

En *Blue Velvet* aparece lo paralelo, esta vez en un pueblo rural (Lumberton), al que un personaje vuelve después de un tiempo para visitar a su padre que, como vemos al inicio de la película, ha sufrido un ataque cardíaco. Precisamente al comienzo de la película quien será uno de los protagonistas, como se señaló anteriormente, encuentra una oreja, más adelante vemos que el personaje de Isabella Rossellini es maltratada y vaga desnuda por la ciudad, así como el cuerpo de su marido es castigado por sus secuestradores hasta la muerte. A diferencia de lo que ocurre con el cine de David Cronenberg, donde lo que contamina se manifiesta en el cuerpo, habitualmente en el contexto de un experimento fallido, en el caso de Lynch sufre o padece los rigores de una violencia inusitada. La comparación que acabamos de hacer no es menor porque se trata de dos de los directores que tal vez más importancia han dado a esto último en el cine reciente. Para Cronenberg, como decíamos, la contaminación, casi siempre viral, se ve precipitada por el abuso que hace el saber científico, un error marca entonces el desborde de la *enfermedad*, un traspíe adornado, en el inicio de su obra fílmica, por la precariedad de los medios cinematográficos. Con el correr de sus filmes, así como mejoran los recursos se estiliza la imagen de sus películas y se van interiorizando los conflictos que afectan a los personajes, se hacen, si se quiere, menos evidente la amenaza, aunque no por ello deja de asomar la violencia que conlleva. En Lynch en cambio, si bien podemos encontrar indicios de lo corporal y su descomposición, ocurre de otra forma, debido a que se narra de una manera distinta. Como hemos visto, la obra del director estadounidense desencadena lo siniestro a través de los recursos formales que echa andar, por la densidad de la imagen que compone.

De esta manera, podría afirmarse, tentativamente, que el cine de David Lynch genera una *estética de lo abismal*, la que hace *caer* al espectador en la textura de la imagen a través de una serie de referencias plásticas como de operaciones formales, tanto en lo que dice relación con cuestiones propiamente visuales como narrativas. Por tanto, la profundidad en la que puede *perdersse* o *descender* el espectador de las películas de Lynch, tiene que ver con una densificación de la imagen y con la textura que la compone. La espesura, entonces, alcanza una particular característica que se conecta con una larga serie de intentos por liberar la forma, entendiendo que es ella la que, además de procurar un medio, otorga contenido, como diría Chabrol hace varias decenas de años atrás.