



Retazos de un sueño.
A propósito de David Lynch.
Amaya Ortiz de Zárate
Castilla ediciones. Colección Trama y
Fondo, 2011.

La invitación a volver a visionar los films de Lynch que este libro supone, revela lo que desde mi punto de vista es una cualidad importante de su lectura: la amable introducción a la experimentación tutelada del texto lyncheano. Sin duda esto tiene que ver con alguno de los bienhaceres habituales de su autora como Psico-analista y docente. Y es que buena parte del singular e inquietante texto lyncheano supone una agresión al ojo y la conciencia racional y emocional del espectador; por eso es encomiable el valor, el rigor del análisis y de la amable tutela. Ésta que la autora pone en práctica tiene una doble cadencia: por una parte el sometimiento de las imágenes al orden del lenguaje, “a pie de fotograma”, en aparentemente fácil delecto, atina en los justos momentos con agudas descripciones, y sólidas interpretaciones. Y por otra, allí dónde menos te lo esperas, el lenguaje se abre a productivas asociaciones, vuela a comparaciones imprevisiblemente fecundas, las expande. Todo ello para dar su cabal sentido allí donde el texto lyncheano se quiebra o se suspende en sentidos imprevistos, inauditos o confusamente representables.

Analizar una obra de arte, es asimismo un arte. No cualquier obra, ni cualquier análisis. Solo las obras que se arriesgan a hacer de ello una experiencia estética verdadera, una construcción apasionada-

Retazos de un sueño

ANA PAULA RUIZ JIMÉNEZ
TRAMA Y FONDO

mente subjetiva; y solo los análisis que abren un surco por la obra, por esa pasión, dando a la luz las leyes que fundan o “desfundan” el relato y/o sus derivas.

Elige para ello cinco films de la obra más representativa de las últimas cuatro décadas de David Lynch: *Eraserhead* (Cabeza borradora) 1977; *Blue Velvet* (Tercipelo azul) 1986; *Lost Highway* (Carretera perdida) 1997; *Mulholland Drive*, 2001 y el último hasta la fecha, *Inland Empire*, 2007.

El texto comienza con una breve introducción en la que se escogen las esenciales notas biográficas: sus comienzos como pintor y sus influencias artísticas –Goya, Bacon; su evolución siempre experimental y arriesgada, muy ligada al carácter multidisciplinar de sus obras; su práctica artística tan distante de la ortodoxia como cercana a una suerte de performance; y también la influencia esencial que según Lynch ha tenido la práctica de la meditación trascendental en su creación artística. Para Lynch, *pensar no es reordenar lo anterior; es pescar*.

El primer capítulo del libro dedicado a *Cabeza Borradora* lo titula precisamente: *Pescando en el lado oscuro*, en alusión al libro de Lynch, *Catching that big fish*¹, en el que éste



1 Edición en castellano: David LYNCH: *Atrapa el pez dorado. Meditación conciencia y creatividad*, Reservoir Books, Mondadori, 2008. p. 43.

afirma: *"Cabeza Borradora es mi película más espiritual. Nadie me entiende cuando lo digo, pero así es. Cabeza Borradora iba desarrollándose por un camino, y yo no sabía lo que significaba. Buscaba una clave que desentrañara el significado de las secuencias. Por supuesto, la entendía en parte, pero no comprendía lo que le daba coherencia. Me estaba costando mucho. De modo que saqué la Biblia y me puse a leer. Y un día leí una frase. Y cerré la Biblia, porque ya estaba; ya estaba. Y entonces la ví como un todo. Y plasmó la visión que yo tenía, al cien por cien. Creo que nunca diré qué frase es"*.

No es descabellado pensar esa espiritualidad como la interrogación sobre la génesis misma del relato, y el secreto que ello encierra. Porque a la imponente magnitud de esa interrogación, parece corresponder la primera secuencia en la que se muestra la ingravidez cósmica de la cabeza de Henry, el planeta o espora y esa especie de embrión, que expulsa de la boca. Y a ella también parece responder la enunciación misma: la cámara se abisma hacia el fondo, agujero negro donde un llagado y siniestro hombre del planeta parece manejar las precarias palancas del mundo en una especie de encarnación rudimentaria de la conciencia o divinidad disminuida; a continuación por un agujero deslumbrante arrojar a Henry a la narración. En este singular alumbramiento cósmico: *"se trataría pues de un discurso sobre la creación, tanto biológica como artística"*.

Génesis incierta o azarosa en cualquier caso: *"en tanto no existe una unidad armónica entre los planos físico y psíquico, entre lo mental y lo carnal de ese cuerpo, lo que la experiencia le brinde será tan espantoso o angustiante como extraño"*.

De lo que trata es de la dificultad/imposibilidad, de hallar las coyunturas que articulen la génesis misma del universo humano. La precaria realidad gris y amalgamada en la que habita Henry es certeramente descrita por la autora atendiendo a la linealidad de los acontecimientos, tejiendo una esclarecedora red de resonancias. Lo que transcurre es pura contingencia entre lo orgánico o lo inorgánico, lo animado o inanimado, el exterior o interior, la vigilia o el sueño/el delirio/pesadilla, modelado por los estilemas ya clásicos en Lynch.

Así *"en este planeta soñado o creador del sueño"* la relación sexual se manifiesta con una doble valencia, la primera, en relación con Mary, un acto elidido y azaroso –inconsciente– cuya consecuencia es un bebe-monstruo, que lo condena a una "esposa" y una familia tan pregnante como horrible. La segunda, con la vecina, es mostrada como pura disolución *que podría estar en relación con esa inmersión de la consciencia propia en algo mayor que la comprende como elemento primordial*.

Esta disolución, tiene su contrapunto en "la otra escena". La otra, la primordial y auténticamente genésica, lo hace en los textos de Lynch con una exactitud escenográfica: en el escenario. Y aquí es dónde las dos únicas instancias externas con poder genésico se concitan para Henry: "la mujer oveja" y el "hombre del planeta". La primera no alumbraba, sino que deslumbraba (pura pulsión), canta con la misma estúpida vehemencia con la que aplasta los embriones "caídos del cielo" donde "todo va bien", atrayendo a Henry al centro de la escena, envuelto en su telón. Telón inservible, pues no vela, sino que envuelve y desvela la cara

horrible del hombre del planeta. *El hacedor enfermo y la dama idiotizada juegan una partida estúpida en el centro de un escenario de ensueño.*

Así que no hay ni relato primordial ni conciencia para Henry, está literalmente descabezado, y solo será materia prima para la goma de los lápices escolares, como aquellos que el maquilinal capitalismo destina a borrar lo escrito. *El sacrificio del alma a la norma, mecanización de procesos aparentemente productivos irá en detrimento de la creación de mentes afectivas cuyos procesos cerebrales no se hallen desconectados del corazón.*

Y más, esto que podría suponer un sueño del descabezamiento de Henry, se torna en real, pues solo queda conciencia para desentrañar el único velo –venda– que encierra al cuerpo del monstruoso bebé, y entonces toda esa entraña desbordada se metamorfosea en cabeza y planeta hueco que estalla y nos engulle. Queda la agónica mueca incandescente del hombre del planeta, *que en realidad no regia nada* y el abrazo radiante con la mujer oveja: *su mirada se ha acercado tanto a ese cuerpo fascinante que ha quedado atrapado por su luz.*

Henry se debate entre dos posiciones: la de un padre –creador incapaz de contemplar sin horror su propia obra– y la de un hijo que no consigue dejar de percibirse como emanación viscosa del cuerpo de la madre.

El último fotograma y quizá en contraposición con el primero que iniciara el film, acierta la autora al revelar que *queda la promesa de esa luz extraordinaria que podría ofrecer una experiencia de plenitud en la que la conciencia no se disolviera.*



Blue Velvet, Terciopelo Azul, 1986

En *Blue Velvet*, su filmografía ya se ha desplegado al rico juego de los colores y de la música. Aquí no se ponen en escena las pesadillas, ni los sueños, de forma tan contingente como en el anterior, los acontecimientos pertenecen, con toda su crudeza, a la lógica narrada. Todo en un aparente sosiego, bajo el que sin embargo late lo inquietante. Así nos es presentado el paisaje de *Lumberton*². Los personajes son de una ambivalencia sin contradicción:

“personajes femeninos de una sensualidad salvaje junto a caracteres masculinos perversos y violentos capaces, sin embargo, de inspirar ternura”.

² Qué bien traído aquí, por contraposición, la lectura del famoso cuadro de Vermeer *Vista de Delft* y por similitud a Hopper (pp. 91-92).

Este es el mundo en el que se jugará el trayecto iniciático del joven Jeffrey. Pero el telón de terciopelo azul sobre el que se incrustan los créditos del inicio sitúa bien aquello que se va desvelar, el descubrimiento de la oreja: *“Tras la caída del padre, una de cuyas funciones consiste en poner límites a lo visible, quedaría al descubierto lo que no debería ser visto, un mundo oscuro en el que el sentido que guía es el oído.* A partir de ese momento la cámara y nuestro ojo se sitúan junto a Jeffrey *en el lugar de lo que fue oído (...)* un descenso a los infiernos –como Orfeo. La travesía de la trama por el relato canónico del Edipo y

sus derivas es desplegada por la autora de manera sabia y esclarecedora. Así, esa oreja conecta la caída del padre de Jeffrey y sitúa metonímicamente la muerte, el cadáver a quien pertenece: el padre de Dony, Don, hijo y marido respectivamente de Dorothy (Isabella Rosellini). Y asimismo sitúa metafóricamente la muerte del yo en la escena primordial, inicio del que puede surgir el sujeto, el deseo, el relato y el amor. Ese será el tránsito de Jeffrey y del film.

Jeffrey recibe el mandato del padre –de Sandy– y su ley –es el detective Williams–: “no hables de esto y no hagas preguntas”. Lo que espera a Jeffrey será *el trayecto iniciático que debe conducirle a identificarse con una de las dos figuras masculinas: saber y desvelar –la posición perversa–, o saber y callar –la posición del padre.*

–y a Jeffrey después– como precio para que no mate a Don, *en la lógica simbólica esa entrega destruye a Don agravándolo aún más. Porque la amenaza no consiste tanto en la muerte física como en la pérdida de la dignidad del otro, último límite contra el que se dirige la agresión del psicópata. Su deseo consiste, en último término, en destruir la legitimidad del padre.*

Y precisamente, por contraposición entre la lógica perversa –dual e imaginaria– y la simbólica, aún puede la argumentación narrativa incluir a Jeffrey en el lugar de Dorothy y a Frank en el lugar de padre. Son las secuencias en las que Frank, como amo perverso, secuestra a Jeffrey y le “pasea” por el burdel de Ben. Frank le veja, le golpea, le besa. Y al igual que hiciera con Dorothy utiliza el mismo fetiche, el trozo de terciopelo, que introduce en su boca al mismo tiempo que él debe hacer uso cobarde de la mascarilla.

Pero también el film deja paso a cierta reconstrucción de la estructura simbólica. Esta se inicia cuando Sandy profiere a Jeffrey su sueño –en el centro temporal exacto del film y en el de su máxima tensión. Sueño éste de los jilgueros que prometen el amor en “este mundo extraño”, que comparece como “palabra inspirada” contra toda lógica narrativa hasta ese momento y de la que podría decirse, que *es el núcleo del sentido; un sentido secreto e inconsciente que introduce la posibilidad del deseo, que es el origen de toda intencionalidad.*

De esta forma –con la misma exactitud escenográfica que las escenas perversas en el dormitorio– cumple Jeffrey la tarea del lado de la Ley, acatando el pacto de silencio con Williams. Y paralelamente se derrumba la imaginaria e infantil idea

3 Otra de las sorprendentes asociaciones de las que abundan en el libro, esta vez a raíz de la similitud fónica del apellido Vallens con balance (balanza) y la representación del amor y la justicia como figuras que comparten la ceguera: *la facultad para discernir el bien y el mal, además del juicio racional representado por la luz del día, la conciencia o la vista, precisa de la capacidad inconsciente de amar y desear que es el origen de toda intencionalidad.*

Trayecto que le lleva a querer saber del deseo femenino encardinado en Dorothy Vallens³. Es desde las accidentales y exactas secuencias del encierro de Jeffrey en el armario, donde se compone el escenario perverso que comparten tanto el psicópata Frank –que mantiene secuestrados a Don y a Dony– como Jeffrey, ya que ambos comparten una posición de la que debieran estar excluidos, Jeffrey como hijo espionando dentro de la escena y Frank como simulacro psicopático de esposo: *El deseo perverso tiende a transformar una estructura con profundidad –de tres dimensiones– en una figura plana y reversible –de dos.*

Si en la lógica perversa del relato, Dorothy se entrega –y disfruta– a Frank

del amor de Sandy, tras la irrupción de Dorothy desnuda en su casa.

Finalmente, la cámara nos muestra –con la misma autonomía lyncheana que nos mostró en el inicio la oreja perdida– otra oreja –la de Jeffrey– e inicia una apertura de plano que nos mostrará los párpados de su rostro cerrados –vela-



dos– y plácidamente recostado, abriéndolos a la cálida luz primaveral en la que aparece posado en un árbol un jilguero. Así: *“todo el relato ha consistido en el trayecto de retorno al punto de partida para reconstruir una escena inconsciente que permita a Jeffrey olvidar y soñar”*.

Y la ciudad vuelve a la placidez del comienzo; Dony juega en el parque, se abraza a Dorothy, a la que vemos por un instante derramar una lágrima. Quizá Dony también tendrá que *aprender a soñar en un mundo extraño*.

Y entonces el cielo se va transformando en un telón de terciopelo azul sobre el que se escriben los créditos.

Lost Highway, Carretera perdida, 1997

La visión vertiginosa y maquinales del comienzo ya nos emplaza a una enunciación abocada a estrellarse –y a estrellarnos con ella– como los créditos: algo de los nombres que no nombran es lo que se juega en el film.

“Dick Laurent ha muerto”. Fred Madison es quien lo oye a través del interfono de su casa, sin mensajero. Estas son las primeras palabras que escuchamos y que configuran el enigma sobre quien las pronuncia y quien las recibe. Y el lugar que ocupa aquí la representación de la muerte propia.

Fred y su mujer Renée reciben en su domicilio en tres días sucesivos sendas cintas de video, sin remitente, en la última se muestra a Fred como asesino de su mujer. Es la exacta evidencia modulada en tres momentos de la fractura entre la mirada que exige un sujeto que la sostenga y la visión tras la que solo existe pulsión. Esa que arrastra a Fred a la misma fragmentación que su objeto, su mujer desmembrada y grabada por el hombre misterioso de la cámara.

Y como es imposible una mirada humana sobre esa escena, la coartada narrativa aquí es la impotencia de Fred que le conduce al delirio (o viceversa). Y casi sin coartada, “como si fuera un asunto de espíritus” se produce una inversión espacio-temporal hacia el pasado, trasmutándose Fred en Pete. *“Es gracias a esta inversión temporal de la histo-*



ria como el delirio puede ser momentáneamente contenido mediante una trama perversa". Ésa es la que Pete es seducido por Alice –trasunto de lo femenino y de René– para librarse de Mr. Eddy, jefe de la mafia del porno.

El reto de Lynch aquí es escribir, mostrar desde la imagen lo irrepresentable: *"la muerte propia es irrepresentable en el inconsciente (...) precisamente porque es su núcleo, la roca dura de la función simbólica.* Ese es el enigma tras el que debe surgir el Sujeto tras la muerte del yo, tras la caída del objeto de identificación en la escena primordial, pero tras el que no puede precipitarse su propia identidad, su desaparición. Para que ello no ocurra debe existir un tercero, –el padre en el relato edípico– que vele la mirada, prohíba, nombre con su palabra y como Destinador imponga un trayecto, un tiempo y destino propios.

En la escena perversa del film Pete se sitúa en rivalidad con el tercero, Mr. Eddy –el amo de todo– por la posesión de Alice. Pero ella no le ama –"nunca me tendrás"– es fuego pulsional en el que Pete está destinado a arder. *La aniquilación del lugar del padre –como Otro amado por ella–, sólo puede desembocar para Pete en su propia destrucción.* Entonces Pete desaparece y retorna Fred, *una mirada que habitaba en su interior que escapa del fuego, introduciendo como tercero al hombre misterioso con la cámara de su delirio, que no es más que una proyección alucinada de sí mismo en su condición de Voyeur dentro de la escena.*

Pero Dick Laurent "ha muerto", o está siempre presente como lugar vacío del Destinador. Y aún así una vez aniquilado en la narración, el yo pasa a hacerse

cargo de su ley. Pero con solo dos en la escena, no habrá ninguna distancia donde sostener una mirada, –solo la de cámara diabólica, el ojo muerto de la muerte y sus reflejos. O mejor dicho: *lo imaginario se resquebraja y cae, y en su lugar queda una experiencia descompuesta. No el vacío, o la nada, sino una pesadilla constante; una muerte sin muerte, una caída sin fin.*

No hay palabra ni destino para Fred que recibe un mensaje cuyo emisario es él mismo. *El mensaje podría ser, entonces, precisamente ese: que no habrá mensaje para Fred.*

Por eso su tiempo y el de la narración es circular, encerrada en sí misma. Y las secuencias escenarior donde se retorna siempre al origen, ya sea por la cara perversa o por la psicótica. Como una cinta de Möbius. Como una carretera perdida por la que circula un conductor irreconocible condenado a llegar a ninguna parte. Sin fin.

No hay relato para Fred. Ni relato para nosotros, que suponga la fundación de un Sujeto espectador que tenga un anclaje a partir del cual se origine el espacio y el tiempo.

Es lo propio del relato postmoderno girar en torno a la imposibilidad del tiempo y del relato, retornando siempre a la escena en sus diferentes variantes, perversas o psicóticas.

El jardín secreto, Mulholland Drive, 2001.

La primera secuencia antes del prólogo –antes de los créditos y que volverá en su cierre– ya nos anticipa la extrema dicotomía que plantea el film: la escena

musical de los bailarines con incrustaciones planas a modo de sombras negras recortadas y superpuestas junto a otras espectrales, blancas y saturadísimas. Cesa la música y en un breve movimiento, a ritmo de respiración, se nos da a ver algo, primero informe luego sábana color rosa que se funde hacia el fondo a negro. Una dicotomía entre la superficie, lo plano y el siniestro fondo. Tematización sin duda de la cara rutilante, superficial y delirante del mundo de las estrellas de Hollywood –lo que rodea a la rubia Betty– y su cara oscura, la del fracaso, la mafia, los personajes raros, violentos, el mundo las pesadillas y la muerte, que pueden *expresar ese resto en el proceso de socialización que nos hace humanos; aspectos pulsionales que no consiguen ser integrados*.

Igualmente el hecho de construir una película dentro de otra película –“*La historia de Sylvia North*”– plasma el desconcierto y el fracaso tanto a los personajes como al propio espectador a la hora de la construcción de la propia identidad. Este fracaso puede ilustrar también el acceso a los textos que cada uno de los sujetos tiene al alcance en su propia cultura para construirse. Tanto en el film como en buena parte de nuestra cultura se refieren a aquellos provenientes del mundo fútil y gratuito del espectáculo, ya no sólo hollywoodiense.



La narración comienza en “*Mulholland Drive*”⁴ –*Impulso al sendero de Holanda*– en una secuencia que supone la inversión de la Escena Primaria: el hombre amenaza de muerte a la mujer (de la perla) siendo éste finalmente arrollado.

El análisis de *Mulholland Drive* constituye para la autora una reflexión sobre el deseo del yo y del Sujeto.

Léase aquí la polisemia de la palabra reflexión como del deseo del yo en su fase especular y a lo refractario a ello: el deseo del sujeto en la construcción de su identidad sexual. *El buen objeto participa, por semejanza, de la buena forma del objeto primordial. Y al mismo tiempo, por contigüidad, de la prohibición que lo ha marcado*. Por eso el yo en su lógica identificativa inviste a lo que le rodea, al mundo, a la construcción humana de la realidad, con la ilusión de que todo puede ser posible, de que el yo todo lo puede ser. En cambio el deseo –en singular solo puede referirse al deseo sexual– del Sujeto nace contra el yo, nace de la exclusión, una suerte de muerte para el yo, “*crucificado*”, entonces como Sujeto del inconsciente. Su lógica no es identificativa sino exclusiva, marcada por ese secreto saber de la muerte, por la radical diferencia del otro sexual. *Inscribe en el ser una falta esencial que pondrá en marcha un deseo imposible de aplacar. Más que deseo un anhelo de aquello que el Sujeto no es*.

Ya hemos visto que buena parte de la complejidad textual del “universo Lynch” es la contingencia entre realidad, sueño y/o delirio. La expectativa narrativa no es más que la tensión que ello pro-

⁴ El título junto con el cuadro de la joven con turbante que aparece en la escena de casa de tía Ruth, es otra de las productivas asociaciones de las que se sirve la autora para conectarlo con el barroco holandés y la singularidad de la simbólica de lo femenino desde Vermeer, que muestra a la mujer como espacio interior, sagrado; metáfora de la subjetividad y el inconsciente. Y que encuentra su exacta traducción en varios escenarios del film. Quizá no sea entonces casual que el último film de Lynch se titule *Inland Empire*.

voca; y su potencia, la precisión en la que ello se soporta. Eso es lo que la autora nos revela en su análisis. En el film no se nos convoca a un relato, no nos sitúa en esa tercera posición en la que nos podemos identificar con toda la trama, sino que nos convoca a compartir la experiencia de desconcierto de identificaciones especulares de Rita-Betty-Diane-Camila. Como en el despertar de Rita: “No se quién soy”, *el enigma del Sujeto*. Pero entretreídas a éstas aparecen representaciones externas a la narración: la pesadilla de Dan y la aparición de esa cara negra que produce su caída; la actuación y caída de Rebeca del río, en el Club El silencio. Secuencias externas a la narración, que nos sacuden de toda identificación y nos sitúan en la pesadilla, en “realizaciones” de la muerte del yo, y que anticipan la de la propia protagonista.



En *Mulholland Drive* casi los dos primeros tercios de su metraje corresponden a la historia delirada de Diane-Camila, personajes invertidos y proyectados de Rita y Betty. El último tercio nos revela la realidad del fracaso vital y brutal de Diane y el sentido sincopado de su delirio y muerte. La autora desgrena minuciosa y certeramente la estructura en forma de 8 del film en el que *el trazo ascendente es el de lo imaginario –en el que se confunden el objeto y el yo–, descoyuntado de lo Real –del impulso, del cuerpo–, del*

tramo descendente. En esta estructura encaja las secuencias, sorteando las realizaciones de la muerte situadas en el eje vertical que atravesaría ese 8 y en el que debiera situarse la sutura simbólica que no ha sido posible, porque en realidad el deseo de Betty-Diane no ha despegado de la escena primordial. A ello responden las primeras y las últimas imágenes del film, arriba comentadas, en las que aparece fusionada con la pareja primordial, como para *Preservar a la figura materna del abrazo del padre*; de igual manera podría deducirse de la escena de seducción que ensaya Betty con Rita –en el centro del metraje del film– para su audición en “La historia de Sylvia North”: *se trataría nuevamente de dar “solución” a la angustia de la escena primaria, sustituyendo a la madre en ella y vengándola al mismo tiempo*. Así podemos leer la primera secuencia del accidente de Rita. Su relación-fusión con Camila la sume en el desvarío, cuando se interpone el Otro, Adam. *El odio será lo único que la sostenga, pero en vano, porque la destrucción del objeto arrastra con él a todo el mundo de los objetos amados. Sin retroceso. Ese todo o nada es la marca del deseo en el espejo*. Diane proyecta la muerte de Camila que no es más que la suya propia.

Postcine. *Inland Empire*, 2006

El rodaje con tecnología digital ha permitido a Lynch nuevas facultades de experimentación con las imágenes, más libertad y más control individual sobre ellas. Y a la vez en todo el proceso de realización, más posibilidades de improvisación, de juego, como una performance. Para la gestación de *Inland Empire* comenzó rodando a lo largo de tres años una serie de monólogos con Laura Dern,

a quien ya conocía desde jovencita⁵, para una serie anunciada en su web con el nombre de Axon n, que finalmente no llegó a estrenar. Incluso el título del film aparece asociado a ella y a la propia infancia de Lynch⁶.



Un pequeño foco de luz blanca en mitad de la negra pantalla comienza un lento movimiento hacia la izquierda para hacer aparecer un breve reflejo oblicuo ocupando toda la pantalla: INLAND EMPIRE. Como una leve revelación de lo que emerge del interior mismo del negro fondo.

El foco, quizá rayo cortante también, funde desde negro a una aguja antigua de fonógrafo que gira y crepita sobre un disco cuyo sonido anuncia: *“esta noche, desde las regiones Bálticas, un día gris de invierno en un viejo hotel”*. Y dará paso a la primera secuencia en la que un hombre y una mujer con la cabeza borrada parecen disponerse a un encuentro sexual, *podría representar el encuentro de la pareja primordial; un cruce de opuestos originario de la primera diferencia sujeto/objeto y por tanto de toda subjetividad*.

Sin duda ella, –la mujer– Laura Dern, la protagonista, –y sus reflejos en otras mujeres de otro tiempo, de otro lugar, de otras historias reales o imaginadas, de hoy y de siempre como *“la historia que más tiempo lleva sonando”*– y el origen,

están en el comienzo del film.

Todo ello parece poner en cuestión la verdad del deseo y de la representación, de la ficción misma. *La verdad subjetiva –el posible encuentro de la pareja de opuestos– se revela así en cierto momento de la representación como mero efecto de estructura. Aparece incontroladamente, a su pesar, sin que el yo del actor pueda evitarlo. Como si más allá de la trama narrativa, la verdad, que casi nunca es verosímil, atravesara el tiempo y el espacio para encontrar la palabra precisa para existir.*

En la recepción del film como espectadores, Lynch parece abocarnos a la misma experiencia con la que él lo construyó, sin guión, escena a escena sin una pista clara de cómo terminarlo, hasta el montaje final. Vuelve a poner en práctica, la puesta en abismo de la representación, pero mucho más fragmentada que en los anteriores, ya que aquí aparecen varias tramas que van entrelazándose en una especie de red hipertextual. La primera es la historia de Nikki Grace que consigue el papel de Sue en película *On high in blue tomorrows*, junto al actor Devon Burke, en su papel de Billy ellos son los protagonistas. Nikki tiene un rico y celoso marido originario de Polonia. Ésta a su vez se revelará como un remake de 47, un viejo film inacabado polaco, basado en un cuento tradicional gitano, que funciona a modo de mito maldito

⁵ *“Como Laura Dern no sabía adonde iba, podía ser totalmente fiel a la escena, mientras que los actores suelen emitir señales, en medio de una escena que anuncia lo que va a ocurrir. Laura no lo sabía, por lo que estaba al completo, honestamente, escena por escena. Es como la vida, no sabemos lo que seremos mañana, no tenemos ningún indicio”*. Entrevista a David Lynch en *Cahiers du cinéma España*, n^o 8, enero 2008.

⁶ *“Un día todavía al principio del proceso, hablando con Laura Dern, me enteré de que su actual marido, Ben Harper, es de Inland Empire, en Los Angeles. Estábamos charlando y Laura lo mencionó de casualidad. No sé cuándo surgió, pero se lo dije: “Ese es el título de la película”. Por entonces yo todavía no sabía nada sobre la película. Pero quería titularla INLAND EMPIRE.*

Mis padres tienen una cabaña de madera en Montana. Y un día mi hermano, limpiando la cabaña, encontró un álbum de recortes detrás de un armario. Me lo mandó, porque era mi álbum de cuando tenía 5 años, de cuando vivíamos en Spokane, Washington. Abrí el álbum y la primera fotografía era una vista aérea de Spokane. Y debajo podía leerse: “Inland Empire”. De modo que deduje que iba por el buen camino”. Atrapa el pez dorado. Meditación conciencia y creatividad, Reservoir Books, Mondadori, 2008. p. 159.

puesto que los personajes descubrieron algo dentro de la historia y los protagonistas fueron asesinados. En las tres tramas late la amenaza de la infidelidad, la culpa y la muerte. Y habrá una cuarta, de aparición más breve –la de la mujer encerrada frente al televisor del inicio– que será reveladora al final. A éstas hemos de sumar además, otros escenarios autoreferenciales de obras anteriores como la serie de *Rabbits*.

En el desarrollo de *Inland Empire* un mismo actor interpreta distintos papeles en las distintas tramas, (al contrario de lo que hiciera en *Mulholland Drive*) encerrados también ellos en su escenario, en su papel, pero quejándose por ello, buscando una salida, como queriendo reb(v)elarse.

Tan solo Nikki-Sue atraviesa umbrales y pasillos, escenarios y tiempos distintos para descubrirse y revelarnos la verdad de su propia identidad, de su propio deseo. Por eso puede aparecer en la representación como intérprete y observadora de sí misma, soñando o delirando o quizá recordando quien ha sido, quién es, en una especie de juego de deconstrucción/depuración de su propia identidad, en un viaje interior, siempre al origen. En una interpelación directa con quienes habitan en su delirio: prostitutas: “*Míranos y dínos si ya nos conocías*”. O en su recuerdo: Sue: “*Míradme y decidme si ya me conocíais*”.



Desde otro lugar y otro tiempo aunque “*no sé que es antes o después. No sé que pasó primero*”, que puede ser la Polonia de la trama filmada de 47 y la de la mujer encerrada con la TV se produce la invitación: “*¿Quieres ver?*” Y le trasmite el ritual: hay que ponerse el reloj, agujerear la seda y mirar a su través. Rasgar quizá el velo de las apariencias. *Una pérdida total* –con la que Sue repite el recorrido de Diane o Camila– (en *Mulholland Drive*) de la identidad y memoria subjetivas, cuando el propio papel es impostado y consiste únicamente en la identificación con un modelo cuya historia no sólo no comparte nada con la suya sino que consiste precisamente en su inversión.

La puesta en abismo de la representación hace al espectador situarse en el borde del mismo, porque el juego de tramas y tiempos se avanza fragmentariamente: *Se trataría de señalar ese vértigo y la posibilidad de afrontarlo como un juego*.

La historia de Sue se nos presenta cada vez más sórdida, es una mujer abandonada por Smithy, su marido, que se va a cuidar los animales de un extraño circo a las regiones bálticas cuando ella le anuncia su embarazo. Como en la historia de la primera filmación de 47 la de un doble asesinato por celos, la paternidad es puesta en sospecha, como imposibilitada, por infidelidad o por infertilidad. Y la mujer siempre en posición de caída; abandonada, ya sea en el papel de vengadora o de víctima. Aunque vayan armadas con un



destornillador, o sean capaces de agresiones brutales. La gestación del hijo es también imposible. No hay historias que cuajen.

Así Sue corre por el Bulevar de las estrellas de ese Hollywood glamoroso que desmiente su papel, perseguida y apuñalada por la mujer del destornillador. Muriendo rodeada de los desterrados mendigos del sistema. “no pasa nada, te mueres y nada más”, “ví tu luz. Luce brillante para siempre. No más mañanas tristes. Ahora flotas, querida.” Es el fin de rodaje de *On high in blue tomorrows*, la cámara, el grito de corten y los aplausos lo ratifican. Pero Nikki no acaba de despegarse de su papel. O quizá haya muerto y sea Sue quien deambula por el set de rodaje –sale del 4, y todo comenzó en el 7. Ahora parece estar descubriendo que todo ha sido una ficción, una especie de toma de conciencia del mecanismo de proyección de su propia historia. También atravesará por última vez la puerta con el enigmático mensaje axXon N, y con ella el dormitorio de Smithy y Sue, abre la cómoda, en primer plano vemos el dorso de su mano agarrando una pistola en él están escritas las iniciales L. B. (quizá su propio nombre Laura y el de su marido Ben Harper, “una vuelta de tuerca más en el juego de las identidades”) avanza sobre pasillos y se detiene en la puerta 47, ve al fantasma y le dispara. El fantasma es realmente tal, una emanación de sí misma. Atraviesa la

puerta 47 para encontrarse en el escenario de la familia *Rabbits*. Este escenario se cortocircuita, y se transforma en la habitación del encierro de la chica de la TV del inicio, en la que ella ve simultáneamente la ficción de la pantalla y la que sucede en realidad, y nosotros también sin confusión es a la vez real y ficción. Laura besa a la mujer y desaparece, esta sale del encierro, liberada, al encuentro del abrazo de Smithy-Berk ¿el amante/esposo asesinado de la versión filmada de 4 7? en lo que podría ser su marido y su hijo. O *cabría leerse incluso como la versión alucinada por Laura del desenlace del secuestro de Don y Dony en Blue Velvet*.

Y el film vuelve donde todo comenzó antes de que a Nikki le dieran su papel, en el salón de su casa dónde aparecerán distintos personajes de este y otros films de Lynch “de ayer y de hoy”, para terminar con un fin de fiesta, con cuerpo de baile incluido, en el que se canta una briosa versión de Nina Simone del tradicional *godspell*⁷ americano *Oh sinner men*. Y que es un hermoso colofón por la redención de las malditas historias.

⁷ *Godspell*, que significa “palabra buena”, traduciendo el término bíblico griego *euangelion*, “buena noticia”.

Se desvela que la tragedia ha sido sólo representación: nadie ha muerto en realidad, todos representan. Es hora de despertar.

¿Será verdad?