

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El territorio y la frontera del cine: entre la ciudad y la plétora de Carretera perdida

Autor/es:

Alonso García, Luis

Citar como:

Alonso García, L. (1998). El territorio y la frontera del cine: entre la ciudad y la plétora de Carretera perdida. Banda aparte. (11):15-19.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43163>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo 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 TERRITORIO Y LA FRONTERA DEL CINE:

Entre la vacuidad y la plétora de **Carretera Perdida** (David Lynch, 1996)

LUIS ALONSO GARCÍA

"Es mejor no saber demasiado en cuanto al significado de la cosas o cómo deben ser interpretadas, o se estará demasiado asustado para permitir que ocurran"

David Lynch

Bien es verdad que a la crítica le toca el más arduo trabajo: acometer un texto sin el poso del tiempo, sin la tregua del espacio. Por un lado, la Historia asume siempre una distancia temporal como criterio mínimo de pertinencia, aunque ello implique, la mayoría de las veces, reducir finalmente la 'obra' a un 'objeto de colección o de arte'; por otro, la Teoría adopta *a priori* un desplazamiento como rasgo definidor de su trabajo, pues en realidad su objeto es el propio discurso teórico y no determinada cristalización textual. Frente a ese doble discurso, la Crítica —primera de las hablas cinematográficas en llegar, última en ser considerada— está a solas, sólo tiene su texto, la película.

Este aislamiento de la crítica supone un doble peligro. Por un lado, el adscripción total al filme, convirtiéndolo su trabajo en resumen, crónica, panegírico, explicación... paratextos. En esa soledad del crítico ante la obra, es casi perdonable que al final su trabajo se convierta en una confesión del que escribe y no en un examen sobre lo escrito. Por otro lado, el rechazo absoluto, la conversión del film en una excusa para hablar de su lugar en la 'historia' —olvidable, memorable...— o su ejemplificación de la 'teoría' —más o menos acorde a los paradigmas dominantes—. El filme desaparece —siempre a punto de perderse—, ya sea por un exagerado acercamiento o por un excesivo alejamiento, y de forma más acerada si la obra posee una cierta radicalidad o marginalidad... innovación, sorpresa, diferencia...

Este excursión por los cotidianos derroteros de la crítica viene a cuento del lugar que en ella ocupan los últimos y recientes filmes de Lynch —**Corazón Salvaje** (*Wild at Heart*, 1990), **Twin Peaks: Fuego, Camina Conmigo** (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992), **Carretera Perdida** (*Lost Highway*, 1996)—. No es ya sólo que Lynch y su obra provoquen una "radical división de opiniones amor/odio" en el interior de la crítica, sino hasta qué punto esa radicalidad —del texto antes que de sus comentarios—, lleva a los críticos —sea el que sea el bando en que se encuentren—, a dejar traslucir en sus escritos lo que de otro modo seguramente permanecería escondido, no dicho, impen-

sado. Por no saber qué decir, acaban hablando de más, lo que convierte su lectura en un especie de examen de conciencia de los presupuestos implícitos y escondidos no sólo ya de la crítica, sino de la historia y la teoría sobre la que aquélla se sostiene y acaba acudiendo.

Y esto hasta un punto en el que dicha operación se hace de alguna manera consciente, pues no hay otra forma de comprender el silencio "a pesar de las palabras" provocado por el último de los filmes citados, **Carretera Perdida**. Es como si no se quisiera entrar en el parloteo sobre un filme del que cualquier palabra sería una palabra de más, un exceso verbal que añadir al exceso audiovisual del filme. Después de la inmensa marejada de artículos provocada por **Corazón Salvaje** —en un debate en el que participaron, para el caso español y amén de toda





la plantilla crítica, autores de la talla de Gubern o Delgado-Gal, **Carretera Perdida** no ha merecido la atención que su radicalidad exigiría —respecto al cine dominante, pero también respecto a los anteriores filmes del autor—. Lynch se ha convertido en una rara especie de autor intocable, no tanto porque exista un acuerdo tácito y consensuado sobre su valía sino porque se percibe que lo que sus obras plantean, cada vez de forma más desafiada, es algo que está más allá de las hablas cinematográficas (crítica, historia, teoría) corrientes.

Por lo dicho hasta ahora podría parecer que defendemos aquí la consideración de David Lynch como uno de los grandes autores del cine fin de siglo —y por tanto, del cine de todos los tiempos—. Pero su 'posición' en el texto "definitivo" de la 'historia del cine' nos interesa menos que su 'lugar' en el discurso "indefinido" de la 'crítica cinematográfica'. A fin de cuentas es la segunda la que construye el 'trayecto' hacia la primera, la que define en que 'estaciones' será colocado (cine de autor, experimentalismo, blufs americanos, malogradas carreras por el dolar, malditismo, academicismo, insobornabilidad, agotamiento autor...).)

Desde este punto de vista, la carrera de Lynch es especialmente ejemplar. Un comienzo de diseño para los fines del reclamo crítico —**Cabeza Borradora** (*Eraserhead*, 1976)—, que lo sitúa, en su experimentalidad y marginalidad, a distancia tanto del cine estándar occidental como del cine alternativo de su propio entorno, con la creación de una 'cult movie' —vista en España en los desaparecidos cines de repertorio y ahora reestrenada en una versión restaurada—, cuyo apoyo público a partir de entonces hará difícil no 'tenerlo en cuenta' sea cual sea la dirección y altura de sus filmes posteriores¹.

Esa dificultad —en una cierta lógica de la irracionalidad creativa— será la que planteen sus dos filmes siguientes, tanto una inusitada realización de profundo sabor clásico pagada por

uno de los productores más irreverentes del moderno 'sistema de estudios' norteamericano —**El hombre elefante** (*The Elephant Man*, 1980)—, como una adaptación millonaria y ruinosa de una obra de culto de la ciencia-ficción, tan fallida como adaptación como lograda en tanto transcripción —**Dune** (*Dune*, 1984)—.

Tras el deslizamiento y el desliz, la apoteósica "confirmación" pública y crítica vino dada con **Terciopelo Azul** (*Blue Velvet*, 1986). Obra en la que Lynch encontraba al mismo tiempo una vía de inscripción estética en la que encauzar sus 'fantasmas' —a medio camino entre el hiperrealismo publicitario y el verismo informativo—, y —quizás más importante, aunque en su momento pasara desapercibido—, un modo de integración de sus 'obsesiones' en unas formas comercialmente estables.

Terciopelo Azul es paradójicamente al

mismo tiempo una obra "personal" y un filme "comercial", punto de equilibrio en el que el autor se mantendrá en sus futuras producciones, aunque por ello mismo se vea obligado en cada nuevo filme —fantasmas y obsesiones obligan— a efectuar una operación de desmontaje que, sin negar la continuidad, hará finalmente surgir una ruptura.

Es en este endeble equilibrio donde se insertan tanto **Corazón Salvaje** (*Wild at Heart*, 1990) como la serie y película **Twin Peaks** (*Twin Peaks*, 1989, 1992). El resultado, una especie de impostura que a la crítica se le escapa. Por un lado, son obras en la estela de la admirada **Terciopelo Azul**, aunque sus diferencias impidan acusar al autor de reiteración y agotamiento. Por otro lado, se hace en ellas evidente que algo no funciona, y es entonces donde aparecen las etiquetas de 'formalismo', 'inverosimilitud' o 'gratuidad'. Pero en realidad se trata de algo más profundo, la desazón autoral provocada por ese encontrado "equilibrio", la certidumbre de que ese "estilo" es un corsé que impide sacar a flote la potencia de aquellos cada vez más lejanos fantasmas. Al final, en aquella lógica irracional de la que ya hablamos, podría acabar reconociéndose más Lynch en los filmes 'desviados' (**El hombre elefante**, **Dune**) que en aquellos 'encaminados' (**Terciopelo Azul**, **Corazón Salvaje**, **Twin Peaks**). Y mientras, Lynch cada vez gusta menos aunque no se sepa por qué.

Aquí se sitúa finalmente **Carretera Perdida** (*Lost Highway*, 1996). Podría verse como un paso más de la 'desazón en el equilibrio', pero la respuesta, o mejor, la callada y espantada de prensa y público indica que se ha alcanzado una determinada 'masa crítica'. No es que sea, dirán, un filme radicalmente diferente: todo parece igual (las obsesiones, los excesos...) pero ya nada es lo mismo. Lynch 'se ha pasado'. La pregunta ya no es si es buen o mal cine, sino si no estaremos, como inquiere Michel Henry, ante "la última frontera del cine". Aunque claro, la respuesta de Lynch no ayude mucho, y haya

1. **Arrebato** (Zulueta, 1979) sería —por semejanza y diferencia— un buen punto de partida y comparación para entender a donde pueden llevar este tipo de metanálisis de la crítica tanto en su relación con el mercado como en las "variantes" nacionales del 'malditismo'.

2. (M.H.: "Al ver **Carretera perdida** se tiene la fuerte impresión de tocar lo que quizás es la última frontera del cine". (D.L.): "¡Me está poniendo usted la carne de gallina! ¡Gracias! Sí, la última frontera es psíquica. Encontrar una historia que permita tocarla no es fácil. Y todo depende de cómo se dosifiquen los elementos. La exposición, lo que dejas que se vea, lo que das a entender, la tristeza, el miedo, el humor... ¿Cuáles son las proporciones? ¿Existe una fórmula? Afortunadamente, yo no la conozco". (David Lynch, 1997, entrevistado por Michel Henry a propósito de **Carretera perdida**; Positif n° 431, París, 1997. Recogido en el press-book español del filme).

que preguntarse en realidad qué es ese cine del que se piensa tiene fronteras y cuál es su "bien definido" territorio³.

Entremos de lleno en 'el territorio del cine', dado que no es difícil entender que ese territorio está histórica y teóricamente cercado por los bordes del relato y la centralidad de trama y personajes. Tal como trataremos de mostrar, el gran "error" de David Lynch —de *El hombre elefante* a *Twin Peaks*— es la calidad de sus guiones, incluso allí donde más desbarran (la bellamente literaria aunque escasamente novelística *Dune*; el destrozado caso, por políticas de programación, de la serie de Laura Palmer). Por trama y estructura, por diálogos y caracterizaciones, sus filmes poseen una potencia narrativa alucinante. Bajo sus brillantes textos fílmicos se esconden unos lúcidos relatos de la oscuridad, la miseria, la podredumbre, el horror, el sexo y la muerte. Claro está que —tal como prejuzga la crítica— sus relatos no poseen tramas "compactas" y caracterizaciones "acabadas", como por otra parte —algo que la crítica olvida demasiado a menudo—, tampoco las posee la novela específica del siglo XX, aunque sí los remedos y refritos de la del siglo XIX —ésos que dominan en la concepción del cine tal como se hace desde el final del cine clásico americano y europeo—⁴.

Pero lo que aquí interesa son los dos lugares de una filmografía donde esa potencia narrativa desfallece ante otro poder, más allá de los desbarres o de las torsiones a las que el 'cine moderno' —ese tan diferente del decrepito y podrido 'cine actual'— somete la estructura del relato. No es casualidad que, en el caso de David Lynch, se trate de sus dos extremos: **Cabeza Borradora** y **Carretera Perdida**.

Cabeza Borradora obedece a una cierta primeriza ingenuidad —hacer cine es organizar imágenes y sonidos en torno a unos fantasmas—, sólo posible en una práctica de producción ajena al mercado y el comercio en su versión dominante, aunque sea ese mercado y comercio quien también define muy estrechamente los espacios de la radicalidad y la marginalidad. De forma evidente —como el caso señalado de Zulueta—, el filme nace por agregación de sensaciones aurovisuales que componen escenas que acaban formando un texto: "*Seguramente tenga historia, pero esa no es la cuestión. Si se pudiese contar ¿para qué iba yo a hacer la película?*" (David Lynch, 1980). Su experimentalidad y marginalidad se sitúa en

realidad en esa carencia de un guión que ordene, de un relato que estando delante —antes del filme—, acaba situándose por encima —sobre el texto—⁴. Es la película en la que más claramente el resumen que el espectador pone resbala sobre la pantalla, sin adherirse, sin circunscribir lo visto y oído. A partir de ella, los resúmenes de sus siguientes filmes nos dirán algo, quizá aproximativo, quizá reductor, pero a fin de cuentas, algo a lo que agarrarse, algo a partir de lo que desprenderse de las películas.

Hay algo en **Cabeza Borradora** de visión y mostración primordial, de material en bruto que, a partir de entonces, intentará encontrar —sin hallar— un lugar dentro de los relatos posteriores, pues precisamente el relato es aquello que niega esa visión en favor de una mirada, esa mostración (de algo) en bien de una narración (de alguien). De ahí el continuo y enrabiado 'crescendo de excesos' en la filmografía de Lynch —sangre, violencia, sexo, muerte— que en realidad acaban transformándose en 'defectos', pues atrapado en el universo de los relatos se le escapa entre los dedos el magma de la sensorialidad. Y de ahí que resulte sintomático el ciego juicio de la crítica viendo, en la exagerada 'materialidad' que se añade en cada filme, un exceso de 'formalidad'⁵.

Todo esto nos remite al "gran error" de la obra de Lynch. Y ello asumiendo una confusión entre dos términos que pertenecen por definición a ámbitos distintos: guión y relato. El primero es un instrumento del proceso técnico (lo cinematográfico); el segundo, una forma específica colocada sobre el hecho textual (lo fílmico). Pensarlas como sinónimos es una equivocación: la existencia de un guión no implica que el texto final esté obligado a tener la forma de un relato. Pero por más que todo esto esté claro, es evidente que cuando se echan en falta 'buenos guiones' se están en realidad pidiendo 'buenas historias'⁶. La confusión —aquí asumida— es por tanto intencionada. Se intenta cercar al cine desde todos los ángulos: antes de la propia realización —en el guión que debe leerse entre líneas—, después del visionado —en el relato que debe verse sobre el filme—.

No hay vía de escape a esta definición del cine dominante. Situarse fuera —no aceptar lo narrativo como algo por

3. Como ejemplo de este juego de confusiones entre el cine y la novela, pero también entre una cierta forma narrativa —la del siglo XIX— y cierta supuesta esencia del relato (literario y fílmico), valga el largo y sorprendente ataque —por la en otros lugares linura de su autor, pero sobre todo, por tratarse de alguien ajeno al campo narratológico y cercano al pictórico— del que extractamos algunos párrafos: "(sobre *Corazón Salvaje*) Me parece una mala película de un hombre con dotes, pero, más que nada, y por encima de estas calificaciones sin importancia, me parece una película monstruosa... Hasta hace no mucho, cabía definir el cine por una afinidad y una diferencia. Lo mismo que la novela, el cine está adscrito al género narrativo: empiezan las películas por unas peripecias y concluyen por otras potencialmente distantes en el tiempo y en el espacio. De cómo se anuden unos episodios con otros, de la gracia, en fin, con que se mantengan juntas las cuentas sueltas del rosario, dependerá, en enorme medida, el éxito de la obra. Más el cine es, a la vez, imagen: primeros planos, panorámicas, imagen frontal o torcida imagen periférica de un testigo ubicuo e implícitamente instruido sobre el significado del relato. Al igual que el autor de la novela clásica, el cineasta es omnisciente. Pero no habla: sobre todo, mira". (...) "Vuelvo a *Corazón salvaje*. ¿Es malamente barroca? Sí, lo es, pero esto carece de trascendencia. El arte ha estado plagado siempre de barroquismos, de decadencias de la forma. Lo notable es que en *Corazón salvaje* se añaden una serie de agravantes e interrelaciones: (1) Se ha evaporado por completo el espectro o residuo de cultura literaria que aún conservaba el cine; (2) En el vano creado por esta ausencia, en la espantosa oscuridad conceptual consiguiente a esta ausencia, parece como si el ojo del cineasta, desvinculado de su cerebro, subvirtiese las categorías narrativas más elementales; (3) Irrumpen feroces, gratuitos, morbosos, el sexo y la violencia. Para emplear una figura orteguiana: David Lynch no es ya un hombre civilizado. Es un bárbaro vertical, un bruto con una exquisita sensibilidad para la fotografía." (...) "Algo se ha venido abajo: el sistema nervioso central de la película, el alma tras la retina. Sólo queda la periferia, que tan siquiera alcanza a serlo porque no puede haber periferia si previamente no existe un centro (...) Réstese de la película su corteza, la extraordinaria sabiduría plástica, y se verá que estamos en una especie de principios, en un principio que evidentemente es un fin. Si Lynch es el futuro, gran parte de lo que llamamos 'cultura' es ya el pasado. Tan próximo todavía, y quién sabe, quizás por siempre inalcanzable". (Alvaro Delgado-Gal, *El bárbaro vertical*, Diario16, Madrid, 29 junio 1991).

4. Es curioso hasta qué punto su filmografía reincide una y otra vez no tanto en los mismos 'temas' narrativos como en los mismos 'topics' aurovisuales: cortinas, rasgueos, escenarios teatrales, susurros, deformidades... para terminar en lo que queda como un chiste privado sólo localizable en la pausa videográfica: la cabeza del fetal engendro de **Cabeza borradora** es uno de los fotogramas del alucinado 'morphing' final de **Carretera perdida**.

5. "El filme es absorbente y a menudo brillante, pero incluso sus más asombrosas imágenes son sorprendentemente fáciles de olvidar. **Carretera perdida**, pese a su violenta belleza, no está concebida en el espíritu surrealista de **Terciopelo azul**; no es, finalmente, nada más que un vigoroso ejercicio de deconstrucción (...) La maestría técnica de **Carretera perdida** es indiscutible. Después de varios años de esporádicos e insatisfactorios trabajos, David Lynch ha regresado a la forma; su retorno a la sustancia puede tomarle algo más de tiempo". (Terence Rafferty, *Mistaken Identity*, The New Yorker, Nueva York, 1997, traducción nuestra).

6. Lamento y queja realizado como mínimo desde los años veinte, lo que más allá de la precariedad profesional nos habla en última instancia de una falla específica: ¿y si resultará que el cine en verdad revienta los guiones? En realidad estaríamos o podríamos dar un rodeo histórico para llegar al mismo punto: el rechazo de lo narrativo en el interior de lo fílmico —es decir, fuerza del tiempo— de la historia del cine: el tiempo primordial de los clásicos.

delante y por encima de lo filmico— es traspasar 'la última frontera', aunque tampoco es cuestión de exagerar, pues en realidad se trata de la 'única' y no de la 'última'. Está dentro del cine todo aquello que reafirma el valor de lo narrativo. Se queda fuera —en el dudoso territorio del 'cine-arte', más arte que cine, más cuestión de museos que de filmotecas, de círculos artísticos que de circuitos cinéfilos— aquello que reniega de la narración.

El juego no es sin embargo tan sencillo como pudiera parecer en la mención del cine-arte (aquella parte más radical de las vanguardias clásicas o del cine experimental posterior hasta su reconversión casi total en los soportes del vídeo y la infografía). A fin de cuentas, el término de 'reafirmación' nos permite pensar, por ejemplo, como Andrei Tarkovski se sitúa, contradictoria pero lúcidamente, en el interior del cine, no tanto

por la ausente estructura narrativa como por la experiencia en sus textos del relato como una falta, un objetivo siempre en 'reconstrucción', pero siempre en retroceso ante la emergencia de la imagen y el sonido. Por contra, la 'renegación' es precisamente ese trabajo de 'deconstrucción' efectuado en Lynch, donde los materiales narrativos de partida se desintegran en el curso del filme, en el 'paso' de cada una de sus imágenes y sonidos.

El 'gran error' es por tanto dar al espectador una trama —por más desmadejada que se encuentre— a la que aferrarse, unos personajes —al mismo tiempo vigorosos y endeblés— donde reconocerse. El 'gran error' es no comprender que una vez planteado el relato, las imágenes y los sonidos querrán ajustarse, someterse, formalizarse en torno a lo narrativo. Cada toma, cada escena, se verá así desde la perspectiva de un relato que el autor no finaliza, pero el cual, sin embargo, constriñe la pureza audiovisual del filme. Hasta que llegó su hora.

Carretera Perdida es, por fechas, el último trabajo filmico del director. Hasta cierto punto, la película puede contemplarse como un paso más de esa caída libre iniciada por Lynch en el momento justo de su encumbramiento con **Terciopelo Azul**. Pero también, es evidente que las torsiones y deformaciones realizadas por el autor sobre el concepto de 'relato'



más satisfecho" (David Lynch, entrevistado por Rafa Fernández; Cannes, 1990; Madrid /el Sol/, 1990/May/23). La habitual y juguetona esquizia del autor no debe ocultar la justeza de su juicio: un interés que surge por insuflar movimiento a la pintura, o mejor dicho, sonido a la imagen. ¿Por qué entonces la crítica, tan empeñada en recoger cada palabra del autor sobre sus textos, no escucha? ¿Por qué ese empeño de la crítica en pensar desde el relato lo que reclama ser pensado como 'movimiento y ruido'? Podríamos buscar excusas —la "potencia" de los guiones en Lynch— y culpas —la "persistencia" de los (pre)juicios de la crítica—. Pero lo cierto es que la cuestión resulta algo más complicada.

Sólo un concepto antes mencionado puede resolver el enredo. No hay 'negación' del relato sino 'renegación': la afirmación de una ausencia sostenida sobre la negación de una presencia. El relato es eso que aún está ahí, no como estructura fallida (los excesos y las faltas que la crítica se entretiene en señalar) sino como el propio hueco y falla de la estructura. No hay por tanto formalidad/barroquismo, pese a lo que sostenga Delgado-Gal, sino precisamente exceso de sustancia y defecto de forma (lo contrario de lo afirmado por Rafferty): está todo lo necesario —"el gran error"— para construir relatos completos y cerrados, pero al final —el pequeño logro—, lo que falta o lo que sobra es la propia idea del relato.

7. Cambio de rumbo curiosamente realizado habiendo tomado como base en sus bordes —tanto en **Corazón salvaje** como en **Carretera perdida**— la obra literaria de un mismo autor: Barry Gifford. Pero es que precisamente Lynch tiene muy claro —al contrario que nuestro último explorador del 'planeta hollywood' (**Perdida Durango**, Alex de la Iglesia, 1997)— la diferencia entre guión y relato, entre novela y cine. Para Lynch, el material literario (una novela en el primer caso, una simple frase en el segundo) es sólo el desencadenante sensorial de un trabajo sobre la imagen y el sonido. De la Iglesia, por desgracia, ha caído en la trampa de pensar lo literario como contenido al que dar una forma cinematográfica.

8. Lo curioso es que la "banda de moebius" es lo que conecta la última película de Lynch con aquellas "cintas sin fin" de los Hnos. Skladanovski —peliculitas de un minuto donde se unían la colas en una repetición constante de pequeños momentos durativos—, último paso de una larga trayectoria de "juguetes ópticos" a la que pone fin la "invención del cine" bajo la idea Lumière.

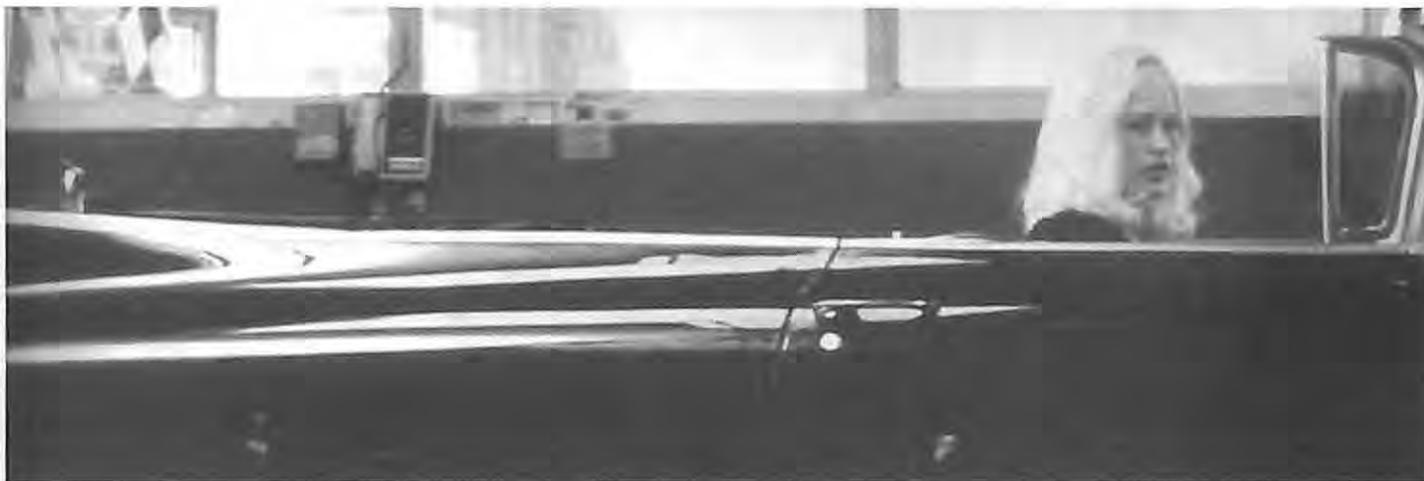
La abstracción pictórica de este siglo es una negación del relato. Por más que el espectador quiera pensar la abstracción (neoplasticismo, suprematismo, informalismo, conceptualismo—) desde una estructura narrativa (colores que "viven", líneas y formas que se "tocan", manchas que "palpitan"—), el propio espectador sabe que lo que dice es sólo una palabra que antropomorfiza lo que nada tiene que ver ni con la mirada ni con el mundo del hombre. El cinearte y la videocreación que secunda la abstracción se sitúan, de forma clara, en su estela, y en cuanto tal, dejan de ser "cine", querásmolo o no. Pero Lynch, como tantos otros autores, no ha traspasado el límite. Se sostiene —al menos hasta **Carretera Perdida**,— en el propio borde de un cine fronterizo, espacio en realidad mucho más radical que el de las 'vanguardias' o los 'experimentalismos', por indefinido, borroso, huidizo, siempre presto al fracaso o al ridículo. Su fuerza visual y aural no puede verse (crearse, recibirse) sólo desde los parámetros de la composición tradicional (esa que nace en la pintura o la música), ni tampoco pensarse desde la palabra que la narrativa pone sobre la imagen y el sonido, precisamente porque el relato ya está allí, en la forma de un hueco y una falla que rechaza todo resumen, todo decir.

Si hasta **Carretera Perdida** la lectura narrativa seguía teniendo una excusa para posarse sobre los filmes de Lynch, con su última película, el autor obliga a la crítica a "callar" o a "cambiar" de registro, ante la cada vez más exagerada superficialidad que significa hablar de lo narrativo como tema, ante la cada vez más descarada impertinencia de no hablar del relato como una estructura deconstruida cuyo objetivo es hacer ver y pensar. Dos elementos del filme pueden servirnos para ejemplificar el camino que las hablas cinematográficas deben tomar si quieren decir algo pertinente y en profundidad sobre textos como éste.

El primero de ellos es, paradójicamente, uno de los 'leit motivs' de la filmografía completa de Lynch (en **Cabeza Borradora, El hombre elefante, Terciopelo Azul, Twin Peaks**), la tematización del mal y lo siniestro a través de unos elementos escenográficos muy definidos: pasillos, cortinas, escenarios— lugares de paso y tránsito, conformando una poética específica contraria a la habitual del 'thriller' o el 'gore' (más centrado en las estancias: un cofre, un armario, una habitación, una casa...), o del propio origen de donde sacamos ese con-

cepto de 'poética del espacio' (Bachelard). Esta oposición entre 'el tránsito y la estancia' como 'escenarios del horror' sería suficiente para señalar una originalidad del trabajo fílmico de Lynch⁹. Pero lo que interesa aquí precisamente es el punto al que se ha llegado en **Carretera Perdida** en la escenificación de esos espacios. Todo el 'relato' gravita en torno al pasillo de la casa de Fred Madison (Bill Pullman); es el lugar en el que se opera la primera transformación psíquica —la "fuga psicogénica" en términos del propio Lynch—, aquélla en la que mata a su mujer sin luego poder recordarlo¹⁰. Lo tremendo es hasta qué punto el espacio del horror ya no es un cuestión narrativa, dado que la imagen del pasillo es antes que nada una imagen en negro absoluto, un agujero en el centro del relato y del texto, más allá de toda palabra narrativa y toda imagen mostrativa, una imagen en negro en el que a duras penas se reconoce como otra cosa que la ausencia misma de imagen. Hay en Lynch una tendencia a la abstracción más radical, a la destrucción del rango figurativo que define el cine en su versión dominante. Aunque —en esa línea de la renegación de la que hablamos— dichos instantes sólo sean paradójicamente transitables desde los huecos y las fallas de un relato también llevado a límites parecidos de abstracción.

Aunque dicha operación de destrucción de lo narrativo y lo figurativo (los dos componentes básicos de la imagen clásica, desde al menos el siglo XV), es perceptible en otros momentos de su filmografía —ese hueco, aquí como blanco absoluto, es el del reiterado fuego de una cerilla en plano detalle en varias de las últimas obras del autor—, **Carretera Perdida** ofrece otro momento estelar de ese tipo de trabajo. Hablamos del curioso 'morphing psicogénico' de la escena final. Más allá de su referencia literal a la pintura de Bacon —referente pictórico del cineasta junto con Hooper—, o de su cita irónica al cine-espectáculo de última generación, queda el poder de una sensorialidad —insertada milimétricamente en la escena de persecución— que hace estallar cualquier acercamiento cognitivo al texto. Bajo los infinitos rostros del personaje —en una acumulación 'ad nauseum' que nada tiene que ver con el criterio de selección que todo relato debe acatar—, se esconde siempre la materia del mundo (la carne), la materia del soporte (el filme). Esa materia a la que por fin Lynch parece haber llegado —o regresado— tras los devaneos de la forma y la sustancia.



9. "Los secretos y los misterios son como un precioso corredor por donde puedes flotar. El corredor se expande y muchas, muchas cosas maravillosas pueden ocurrir. Adoro el proceso de entrar en un misterio" (David Lynch).

10. "—(los polis) ¿Tienen cámara de vídeo?. —(ella) Fred las odia. —(él) Me gusta recordar las cosas a mi manera. —(Los polis) ¿Qué quiere decir?. —(él) Las recuerdo a mi modo, no necesariamente como pasaron" (diálogo del filme).