

**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

**EL LABERINTO DE LA MENTE:
Carretera perdida de David Lynch**

TIPOLOGÍA 1

Presentado por:

IGNACIO PALAU MARTÍN

Dirigido por:

Prof. Dr. VICENTE PONCE FERRER

Valencia, septiembre de 2012



**UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALÈNCIA**



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

ÍNDICE

I. Introducción	6
------------------------------	---

II. Desarrollo de la investigación

II.1. El autor y su obra

II.1.1. David Lynch	10
II.1.2. Filadelfia: las primeras obras fílmicas	11
II.1.3. Consagración como autor	13

II.2. Estudio crítico

II.2.1. Una introducción a <i>Carretera perdida</i>	17
II.2.2. Entre Vanguardia americana y cine independiente	22
II.2.2.1. La Vanguardia americana	22
II.2.2.2. Maya Deren	24
II.2.2.3. <i>Meshes of the Afternoon</i>	26
II.2.2.4. La filmación de la mente humana	29
II.2.3. <i>Detour</i> y el cine negro como referente	34
II.2.3.1. La reformulación del cine negro clásico	34
II.2.3.2. El crepúsculo de los detectives privados	36
II.2.3.3. La maldad erotizada: evolución de la <i>femme fatale</i>	38
II.2.3.4. La maldad surrealista: el gánster lynchiano	41
II.2.3.4. <i>Detour</i> , el jazz y la melodía romántica	42

II.2.4. Cine <i>underground</i> , el rock y lo siniestro	54
II.2.4.1. Kenneth Anger	54
II.2.4.2. Estética de videoclip y música rock	56
II.2.4.3. Lo siniestro	61
II.2.5. Posibles interpretaciones de <i>Carretera perdida</i>	66
II.2.5.1. Estructura narrativa «no lineal» en el cine de ficción	66
II.2.5.2. <i>Mind-game films</i>	70
III. Conclusiones	84
IV. Bibliografía	89

«No estamos experimentando la realidad definitiva: lo “real” está latente durante toda la vida, pero no lo vemos. Lo confundimos con un montón de cosas distintas. El miedo consiste en no ver todo el conjunto; si pudiéramos llegar a verlo todo, el miedo desaparecería».

David Lynch en su entrevista con Chris Rodley, 1997.

I. INTRODUCCIÓN

Este Trabajo Final de Máster corresponde a la Tipología 1. Consiste en el desarrollo de un trabajo original de investigación en torno a la película *Carretera perdida* (Lost Highway, 1997) de David Lynch.

En el contexto de la posmodernidad cultural, David Lynch constituye uno de los representantes más destacados del arte moderno, puesto que en su filmografía, según el concepto de obra moderna de Bordwell,¹ las propiedades formales o aspectos específicos del medio se convierten en el centro de atención de la experiencia del observador. En la obra del cineasta americano, *Carretera perdida* encarna un ejemplo perfecto del experimento sobre la propia esencia del cinematógrafo. A la vez, en ella subvierte algunos de los mecanismos formales y aspectos específicos del medio. Susan Sontag² afirma que el conocimiento que el espectador adquiere de la forma, puede proporcionar placer sensual, independientemente del propio contenido. La filósofa trata de forma específica el arte reflexivo y su teórica frialdad. No obstante, Casas³ hace hincapié en que el planteamiento del ensayo de Sontag es «perfectamente aplicable a un cine del que muchas veces se dice que no se entiende, aunque casi siempre, fascina por la especificidad de su forma única».

Desde nuestro punto de vista, la fascinación por la forma de *Carretera perdida* nos mueve a ir más allá, plantearnos preguntas acerca de su significado y desear indagar en su contenido. En el presente trabajo de investigación pretendemos mostrar cómo, en el caso particular de dicho filme, el estudio de su peculiar forma narrativa nos conduce a comprender el

¹ BORDWELL, D., *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, p. 55-59.

² SONTAG, S., *Contra la interpretación*, p. 4.

³ CASAS, Q., *David Lynch*, p. 16.

contenido de la trama. El objetivo del mismo, no consiste en analizar todos los aspectos formales, que de otro modo, exigiría un proyecto de mayor magnitud, sino aquellos que son esencialmente relevantes para comprender la hipótesis que aquí planteamos: la existencia de diferentes interpretaciones que del filme se pueden extraer.

La película no ha sido excesivamente estudiada, como tampoco lo ha sido en relación con las tres fuentes cinematográficas que examinamos en la presente investigación. Asimismo, existen aproximaciones en lo que se refiere a la exégesis de *Carretera perdida*, aunque mayoritariamente abarcan su interpretación desde un enfoque freudiano y lacaniano, lo que deriva en una única propuesta de sinopsis.

Con la finalidad de entender las características que conforman la obra objeto de investigación, en primer lugar, ofreceremos un extracto de la biografía de David Lynch, así como de los rasgos de su filmografía, especialmente aquellos que atañen a la película en cuestión. A continuación, presentaremos un estudio crítico que comprende varios puntos. El primero ofrecerá una introducción a *Carretera perdida* y a su génesis, producto de la colaboración entre el director y el coguionista Barry Gifford. En ella mostraremos que ambos se niegan a desentrañar el contenido de la trama de forma clara. El segundo apartado presenta las tres referencias cinematográficas básicas que influyen en las características estéticas, iconográficas y genéricas, así como argumentales y narrativas de *Carretera perdida*, y que construyen el *corpus* que nos permitirá esclarecer la hipótesis final. Las obras que examinaremos serán *Meshes of the Afternoon* (1943), de Maya Deren, *Detour* (1945), de Edgard G. Ulmer y *Scorpio Rising* (1963), de Kenneth Anger. En las mismas expondremos una introducción al contexto artístico (vanguardia, cine negro y *underground* americanos). En los tres casos también profundizaremos en los directores, ya que entendemos que es necesario para comprender los filmes en los que hemos indagado. En el último punto, introduciremos la película como una estructura narrativa «no lineal», con el propósito de revelar su organización, lo que nos permitirá catalogarla como un *mind-game film*, según la teoría de Thomas Elsaesser. La clasificación que expone el historiador del arte

cinematográfico, junto a los rasgos que describe de los *mind-game films*, se convertirán en el hilo conductor para ofrecer las interpretaciones que proponemos a modo de hipótesis en el presente estudio. El ejercicio acaba con la conclusión que consiste en una síntesis y reflexión final a partir de la investigación realizada, junto a la consolidación de dicha hipótesis.

Para desarrollar esta labor hemos dedicado especial esfuerzo en la fase heurística, con el fin de obtener fuentes variadas y fidedignas acerca del tema y establecer con claridad el estado de la cuestión. Hemos hecho uso de una bibliografía especializada adquirida en las bibliotecas de la Universidad Politécnica de Valencia, del Instituto Valenciano del Audiovisual y la Cinematografía, de la Universidad de Valencia y del Instituto Valenciano de Arte Moderno. Otras fuentes escritas corresponden a nuestra biblioteca personal. Igualmente, hemos aprovechado los recursos en línea para la obtención de algunas imágenes así como para las fuentes escritas en inglés y francés en formato digital de obras originales, ya que gran parte de la bibliografía no se encuentra disponible en castellano. Hemos extraído el resto de imágenes capturándolas en pantalla durante la reproducción de los propios filmes en formato DVD. Nos han sido de gran ayuda los apuntes y descripciones, a partir de numerosos visionados de la película, así como de otras que conforman el *corpus* artístico del director y de aquellas que le han servido de fuente de inspiración.

Hemos solicitado orientación a dos expertos en el ámbito cinematográfico y conocedores de la obra de Lynch: José Antonio Hurtado, Jefe de Programación de la Filmoteca IVAC, Miembro del Consejo Redactor de la revista *Caimán* y Profesor de Géneros Cinematográficos en la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid; y Jordi Revert, licenciado en Periodismo y en Comunicación Audiovisual, Vicepresidente del Aula de Cine de la Universidad de Valencia y crítico y escritor cinematográfico de las revistas electrónicas *Detour* y *LaBucata.net*.

Adjuntamos al final del trabajo la correspondiente bibliografía. Parte de ella se encuentra en inglés y en francés, por tanto, hemos solicitado la colaboración de un traductor profesional.

Finalmente queremos expresar nuestra satisfacción por los conocimientos adquiridos durante el Máster en Producción Artística. Las clases prácticas y teóricas a las que hemos asistido han sido de gran provecho y de una inestimable ayuda en el desarrollo del Trabajo Final de Máster.

II. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

II.1. EL AUTOR Y SU OBRA

II.1.1. David Lynch

David Lynch nació el 20 de enero de 1946, en una pequeña ciudad llamada Missoula, en el estado de Montana, en un ambiente de carácter idílico. Según el propio Lynch, siempre le disgustó profundamente la armonía que reinaba en su familia, habiendo deseado que sus padres se pelearan de vez en cuando.⁴



David Lynch

⁴ LACALLE, C., *Terciopelo Azul*, p.18.

En el periodo en que realizaba sus estudios en la escuela superior, conoció al pintor Bushnell Keeler, padre de su compañero de clase, Toby Keeler. En aquel momento, el joven Lynch entendió que la pintura podía ser un oficio, algo que asegura, desconocía por completo. De aquel encuentro nació la motivación del futuro cineasta por su dedicación al arte. Animado por Keeler, ingresó en la Cocoran School of Art de Washington. Allí conoció a Jack Fisk, que más tarde se convertiría en diseñador de vestuario y colaborador de *Cabeza borradora* (Eraserhead, 1977), el primer largometraje de Lynch.

El ferviente entusiasmo por la pintura condujo a Lynch a realizar un viaje por Europa junto a su amigo Fisk, con la intención, como uno de sus primeros objetivos, de conocer al artista vienés Oskar Kokoshcka, al que por aquel entonces consideraba su pintor favorito. El viaje, que en principio debía durar tres años, se redujo a tres semanas en parte, como declararía más tarde, por añoranza de los Estados Unidos. Sin embargo, esta nostalgia, lejos de ser de carácter sentimental o patrio, representa su estima a un conjunto de rituales minimalistas que modelan sus actividades cotidianas y alimentan, según confiesa, su inspiración.⁵ La crítica que el director lleva a cabo en sus películas de América no es de carácter ideológico, sino que procede de su particular apego por el pasado, sobre todo por los años cincuenta. Este hecho se corrobora en numerosos escritos acerca de su carácter metódico y litúrgico, que señalan su afición por el *fast food* y su dependencia a un cierto estilo de vida americana.⁶

II.1.2. Filadelfia: las primeras obras fílmicas

En 1965, Lynch y Fisk se matricularon en la Pennsylvania Academy of Fine Arts de Filadelfia. Se interesó por pintores como Jackson Pollock, Franz Kline y Jack Tworkov, a los que más tarde se añadirían Francis Bacon, y Edward Hopper, entre otros. No obstante, estos dos últimos son los que mayor

⁵ LACALLE, C., *Terciopelo Azul*, p.19.

⁶ *Ibid.*

influencia tendrían en el carácter hiperrealista y expresionista del director. Filadelfia, fue el lugar donde descubrió su vocación cinematográfica. La ciudad, con sus fábricas abandonadas y su conflictividad social, produjo un enorme impacto emocional en el director y configuró parte de su imaginario estético. Al respecto, confiesa que fue donde, por primera vez, tomó conciencia de poseer un modo de pensar personal, estimulado por una ciudad que percibía como un enorme ser en un continuo estado de agonía o de putrefacción.⁷

En su segundo año de estancia en Filadelfia realizó la que sería su primera obra cinematográfica. *Six figures* (1967) se trataba más de una pintura en movimiento que de un verdadero filme de animación. Su duración era de un minuto y había sido concebida para proyectarse en bucle sobre una pantalla cuya superficie contenía relieves de caras y brazos. A estos se superponían las caras y brazos filmados y los efectos sonoros quedaban reducidos a la sirena de una ambulancia. El resultado fue satisfactorio. *Six figures* ganó un premio de la Escuela de Arte y propició que el mecenas millonario H. Barton Wasserman ofreciera mil dólares a Lynch con el fin de que realizara otra obra de similares características. Aunque finalmente este proyecto no fue llevado a cabo, Barton decidió conceder esta suma de dinero a Lynch para que hiciera lo que gustara con él.

El director utilizó estos mil dólares para costear el cortometraje de cuatro minutos *The Alphabet* (1968), que plantea, de modo simbólico, el trauma del aprendizaje del alfabeto y constituye una especie de crítica y parodia de la educación infantil. Este le reportaría como premio la obtención de una beca de del American Film Institute con la que realizaría *The Grandmother*, un mediodetraje de treinta y cuatro minutos acerca de un niño ansioso e inteligente, en un hogar represivo, indagando en el proceso creativo surgido de la desesperación y la soledad. Por este trabajo ganó varios premios, siendo el más significativo de ellos para el destino de Lynch la beca obtenida para estudiar en el Institute of Advanced Studies de Beverly Hills, en California, adonde se trasladó en 1970.

⁷ CIMENT, M.; NIOGRET, L., Entretien avec David Lynch, p. 31-32.

II.1.3. Consagración como autor

Lynch dejó la pintura, al menos durante un tiempo, para poder dedicarse exclusivamente a su primer largometraje, *Cabeza borradora*. Esta singular obra engloba, perfectamente definidos, todos los elementos que sucesivamente caracterizarán al director. El filme desplaza la atención de la historia narrada a lo más reseñable y que mayor interés ha suscitado a la crítica, el modo de contarla. Esta supeditación de lo narrado a la estructura de la narración queda legitimada en dicho filme que, por otro lado, se nutre de una iconografía y figuratividad que homenajea al cine expresionista de los años veinte. Una obra artesanal e íntima muy cercana a Cocteau y Buñuel, a pesar de que Lynch asegura que en la época en la que rodó la película no había visto *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1928).⁸ Gracias al largometraje anterior y a nuevos contactos, Lynch realiza, ya dentro de la industria, con un presupuesto holgado *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, 1980). Ambientada en la época victoriana, es una obra de suspense en la que el rostro del protagonista no se conoce hasta la mitad de la historia. Rodada en blanco y negro, recrea una atmósfera dickensiana, desvela ya la fascinación del cineasta por las máquinas y refleja parte de su iconografía, recreando su aprecio por los suburbios industriales. La teatralidad de la obra subraya el voyeurismo que caracterizará toda su carrera y demostrará sus primeros flirteos con el universo de lo fantástico y del horror, del que nunca se desprenderá. Por la misma obtuvo un rotundo éxito del público, consiguió ocho nominaciones de la Academia y alzó su figura como joven promesa.

A continuación, el director aceptó a regañadientes un proyecto de ciencia ficción, *Dune* (1984), basada en la saga del escritor Frank Herbert. El filme cuenta con los grandes efectos de Hollywood y fue rodada en condiciones poco propicias en México, lo que repercutió negativamente en el resultado. No tuvo una revisión positiva por parte de la crítica, que acusó deficiencias técnicas y un exceso de barroquismo. La película aporta infinitos senderos narrativos y manifiesta algunas de las obsesiones más comunes de la historia

⁸ LACALLE, C., *Terciopelo azul*, p. 26.

de la humanidad. Por parte de los espectadores no fue bien recibida y provocó que, a partir de dicha experiencia, Lynch decidiera tener un total control del montaje.

Terciopelo azul (Blue Velvet, 1986) constituye la primera pieza de cine negro de Lynch, aunque resulta difícil de catalogar en su género, un rasgo que definirá al director en los años siguientes. Fue rechazada en el Festival de Venecia por pornografía y, en cambio, premiada en el Festival de Cine Fantástico de Avoriaz. Con la curiosidad humana como motor, supone una aventura que explora el interior de los personajes y un territorio desconocido como fermentos de la intriga. El filme se mueve en dos niveles, el de la normalidad y la monstruosidad, el de la apariencia y la cara oculta. Cuenta con una primera parte, caracterizada por una estética hiperrealista, que progresivamente se va sumiendo en una atmósfera fantasmagórica. La seducción y el terror se mezclan con una teatralidad que, a modo de disfraz, oculta la parte más oscura y perversa de la trama. En ella escenifica la ficción como un espacio mental y sexual que se adorna y complementa con la música de uno de los cómplices más notables del director, Angelo Badalamenti. La unión de música original sumada a canciones preexistentes conformarán el alma de la obra, pasará a ser un elemento constitutivo de Lynch y parte integrante de su estilo, junto a la reelaboración de la estética de los años cincuenta y la afirmación del *rock and roll*.

Tras *The Cowboy and the Frenchman* (1988), un cortometraje menor en la obra de Lynch, en 1990 llegará *Corazón salvaje* (Wild at Heart) basada en una novela de Barry Gifford y fue coronada con la Palma de Oro en el Festival de Cannes. Como en *Terciopelo azul*, Lynch prosigue su exploración de la América profunda de un modo deambulatorio, en una *road movie* impregnada del espíritu del *rock and roll* que recorre el territorio americano de un modo carnavalesco. Con ella, Lynch procede a la histerización generalizada de códigos y signos, y se inscribe, junto a los hermanos Coen o Tim Burton, entre los cineastas que pretenden crear una nueva forma de cine de autor de Hollywood.

El proyecto televisivo de *Twin Peaks* (1990-1991) nacerá del encuentro

con el guionista Mark Frost. Con el descubrimiento del asesino en el episodio decimoquinto, Lynch, que pretendía retrasarlo hasta el final, se desinteresó por el proyecto y lo dejó en manos de Frost. A partir de ese momento, la serie, que había resultado un verdadero fenómeno, comenzó a perder audiencia. La serie registra la mitología inserta en el mundo contemporáneo y se ve aderezada con contornos esotéricos. En ella, la ciudad canadiense en la que se desarrolla la historia se convierte en un personaje inquietante y maléfico, y Dale Cooper, la figura principal, destaca por su peculiar método de investigación, basado en la interpretación de los sueños y el budismo. *Twin Peaks* está poblada de personajes, cada cual más excéntrico, de numerosas pistas falsas, de senderos narrativos *ex nihilo* y de un manierismo lynchiano por el que fue criticado duramente. Más tarde llevará la idea a la gran pantalla en *Twin Peaks: fuego, camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992), ambientada en los días previos a la muerte de Laura Palmer. La misma, llena de poesía y misterio, no fue aceptada por la crítica, y aún menos por los fans de la serie, que no digirieron la originalidad cargada de la personalidad de Lynch.⁹ Ese mismo año realizaría, junto a Mark Frost, una comedia de situación televisiva, *On the Air* (1992), de siete episodios, de los cuales se emitieron solo tres, con resultados nefastos. Un éxito similar obtuvo con *Hotel Room* (1992), con guión de Barry Gifford. Pocos años más tarde Lynch colaborará con un cortometraje de cincuenta y dos segundos en el proyecto *Lumière y Compañía* (*Lumière and Company*, 1995), una iniciativa de Sarah Moon para conmemorar los cien primeros años de cine, en la que reunió a cuarenta renombrados directores de cine de todo el mundo.

Después de *Carretera perdida*, el originario de Montana da a luz *Una historia verdadera* (*The Straight Story*, 1999). Se trata de otra *road movie* que se desarrolla en el ambiente rural. El viaje iniciático de su protagonista se revela voluntariamente lento, pictórico, cuya recreación en los paisajistas americanos la hacen contemplativa y plena de espíritu *country*, con pinceladas que rememoran la dureza de la guerra.

Carretera perdida significó el inicio de una especie de trilogía, junto a

⁹ JOUSSE, T., *David Lynch*, p. 56.

Mulholland Drive (2001) e *Inland Empire* (2006), que comprende una crónica en clave pesadillesca sobre la vulnerabilidad de la identidad en tiempos inciertos y la obsesión por el *Doppelgänger* (intuido en *Terciopelo azul* y claramente representado en *Twin Peaks* y su precuela cinematográfica).¹⁰ Todas ellas ofrecen una reflexión metalingüística sobre el dispositivo fílmico y sugieren un cine que llega a lindar con el videoarte. Con sus planteamientos estéticos y la divergencia con la realidad, que implica una conexión onírica, Lynch establece vínculos con su mundo personal y juegos constantes con el espectador. En dichas películas se observan reducciones casi absurdas sobre referencias temáticas y, sobre todo, el alejamiento de los referentes narrativos clásicos.

¹⁰ CASAS, Q.; NAVARRO, A. J.; SALA, A.; *et. al.*, *Universo Lynch*, p. 10.

II. 2. ESTUDIO CRÍTICO

II. 2. 1. Una introducción a *Carretera perdida*

Título original: *Lost Highway*

Año de estreno: 1997

País: Estados Unidos y Francia

Formato: Color

Duración: 135 minutos

Dirección: David Lynch

Productores: Mary Sweeney, Deepak Nayar y Tom Sternberg

Producción: Lost Highway Productions, Ciby 2000 y Asymmetrical Productions

Guión: David Lynch y Barry Gifford

Fotografía: Peter Deming

Música: Angelo Badalamenti, David Lynch, Barry Adamson

Intérpretes: Bill Pullman (Fred Madison), Patricia Arquette (Renee Madison/Alice Wakefield), Balthazar Getty (Pete Dayton), Robert Loggia (Mr. Eddy/Dick Laurent), Robert Blake (Hombre Misterioso), Scott Coffey (Teddy), Natasha Gregson Wagner (Sheila), Gary Busey (Bill Dayton), Richard Pryor (Arnie), Michael Masee (Andy), Jack Nance (Phil)

Michel Chion¹¹ da constancia de la dificultad de realizar una sinopsis de la película por «estar escrita directamente para la pantalla». En efecto, dadas sus características, no es posible hablar del filme en términos de lo que realmente acontece, por estar estructurada de una manera compleja.

¹¹ CHION, M., *David Lynch*, p. 305.

Asimismo, realizar una única explicación de lo que se desprende de su historia implicaría dar una sola versión de la película y esto supondría un error, puesto que sostenemos que *Carretera perdida* está abierta a más de una interpretación. Esta es la hipótesis que vamos a tratar de demostrar. Es por ello que no introduciremos el filme con su sinopsis, sino que expondremos las claves para poder entenderlo y que nos llevarán a extraer las interpretaciones que consideramos de mayor relevancia. Vamos por tanto, a iniciar la investigación a partir de fuentes directas aportadas por los propios autores de la historia.

Carretera perdida surge de la colaboración entre el escritor Barry Gifford y David Lynch. El director expone cómo se originó la idea en la entrevista realizada por Chris Rodley. Señala que el detonante se encuentra en la expresión 'carretera perdida', extraída de un personaje del libro de Gifford llamado *Night People* (1992). Según Lynch, esta expresión «es algo onírico [...] evoca todo tipo de cosas en la cabeza».¹² Para la creación, el director parte de una asociación libre de ideas, como en un ejercicio de *brain storming*. Comenta que le gusta trabajar con Gifford, porque es un escritor más bien disperso, lo que deja a su labor mucho espacio.

Lynch había cosechado un gran éxito al adaptar la novela *Corazón salvaje*, del propio Gifford. En esta ocasión, ambos se reunieron para construir, a partir de la expresión citada, lo que constituiría el guión de *Carretera perdida*. Rodley señala que la película es ambiciosa desde el punto de vista narrativo. Mucho se ha hablado al respecto de su estructura, a la que describe como «[...] una compleja red de mundos e identidades paralelas que se niega a desvelar fácilmente sus muchos secretos»¹³ y expone que ambos autores son reacios a describir la película con palabras que puedan hacer más accesibles sus misterios. Por tanto, vamos a extraer de las declaraciones de sus guionistas aquello que pueda dar luz acerca de lo que el filme nos narra. En palabras de Gifford:¹⁴

Supongo que es justo decir que en realidad trata de un hombre que se

¹² RODLEY, C., *David Lynch por David Lynch*, p. 350.

¹³ *Ibid.*, p. 342.

¹⁴ *Ibid.*

encuentra en una situación extrema, y sufre una especie de ataque de pánico. Pasa por momentos muy difíciles al enfrentarse a las consecuencias de sus actos, y eso le fractura en cierto sentido. Creo que es un estudio muy realista y directo sobre una persona que se encuentra perdida en su enfrentamiento con el modo en que van saliendo las cosas. Toda explicación sería inadecuada, porque las películas se hacen para que las vean.

Gifford se niega a exponer de forma clara el contenido de la trama, mencionado aquellos elementos que se muestran en la película, pero sin entrar en su interpretación. Sus declaraciones atienden más a una necesidad de responder ante las preguntas de los periodistas, como compromiso para la promoción del filme, que a dar una solución final a las incógnitas del mismo. Por esta razón, su respuesta resulta ambigua y puede ser entendida de distintas maneras. Además, en su última frase expresa su intención de que sea el espectador quien le dé una explicación a la película. Lynch refuerza esta idea alegando que una vez estrenado el filme «[...] la película es lo que cuenta. No necesito hablar de ella [...]».

Rodley¹⁵ en su entrevista con el director aporta información acerca de las razones por las que Fred acabará transformándose en Pete Dayton: «este hombre se imagina más joven y viril, y sueña que conoce a una mujer que le quiere a todas horas en lugar de echarle de su lado, pero esta fantasía también le sale mal». A estas aseveraciones Lynch asiente, aunque la ambigüedad queda presentada puesto que no aclara si se da una o más fantasías.

Tras un primer intento de escritura en el que las ideas de ambos guionistas no fueron satisfactorias, Lynch comentó una serie de cosas que se le ocurrieron una noche, la última del rodaje de *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, y que le asustaron. Constituye el primer tercio de la película, salvo por algunas secuencias en el guión definitivo, y trata sobre una pareja que vive en una casa y recibe una cinta de vídeo en la que aparece grabada la fachada de su casa. Luego reciben otra en la que se ve su cuarto de estar, y a ellos dormidos en la cama. Todo aquello continúa hasta hallarse Fred Madison (Bill

¹⁵ RODLEY, C., *David Lynch por David Lynch*, p. 366.

Pulman) en la comisaría, habiendo aparecido allí sin saber cómo. En cuanto al arranque de la película, en la que se anuncia que Dick Laurent ha muerto, comenta que es un suceso que le ocurrió realmente. Estando en casa, recién levantado, llamaron al telefonillo de su casa y un tipo pronunció esa frase. Al contestar no había nadie allí. Al no poder ver la puerta delantera de la casa, desde allí anduvo al otro extremo y miró por la ventana. Allí no había nadie.¹⁶

Tras la idea de las cintas de video, Quim Casas comenta que Lynch empezó a darle vueltas a una historia sobre un intercambio de personalidad y acabó proponiendo a Gifford que escribieran sobre ello. El director se preguntaba qué pasaría si una persona se despierta un día y descubre que es otra, es decir, una persona completamente distinta de la que había sido hasta entonces. Gifford respondió que aquello era puro Kafka, *La metamorfosis*. No querían que aquella persona se convirtiera en una cucaracha, de modo que tuvieron que empezar, como hemos comentado, a partir del título. Lynch comenta a Rodley que *La metamorfosis* es uno de sus proyectos más antiguos y queridos, pero sugiere que jamás podrá ser realizado.¹⁷ Sin embargo, la idea de una metamorfosis se mantuvo para desarrollar *Carretera perdida*, puesto que el protagonista del filme, Fred, se transforma en otro personaje llamado Pete.



Transformación de Fred Madison en Pete Dayton

Poco más se puede extraer de un artista que se niega a dar explicaciones de su obra. A continuación damos testimonio de ello a partir de otro fragmento de la entrevista de Rodley:¹⁸

Es una de tus películas en las que más difícil entender el desarrollo de

¹⁶ RODLEY, C., *David Lynch por David Lynch*, p. 351-352.

¹⁷ CASAS, Q., *David Lynch*, p. 323.

¹⁸ RODLEY, C., *David Lynch por David Lynch*, p. 360.

*la historia: ¿qué es lo que sucede realmente y qué es lo imaginado?
¿Querías confundir las expectativas del público?*

No, no. Tiene que ser de determinada manera, y no se trata de confundir, se trata de sentir el misterio. El misterio es algo bueno, la confusión no, y hay una gran diferencia entre las dos cosas. No me gusta hablar demasiado de las cosas porque, salvo que seas un poeta, cuando hablas de ello, algo grande termina siendo pequeño. Pero todas las pistas están ahí, para ser interpretadas correctamente y no dejo de decir que, en muchísimos sentidos, es una historia muy lineal. Solo hay unas pocas cosas una brizna al margen [...]

El director aquí nos indica que se trata de un relato con lógica y que partiendo de las pistas que nos ofrece se puede estructurar de algún modo legible.

A continuación, vamos a exponer y tratar a las obras de referencia de *Carretera perdida*, de las cuales podemos extraer información de gran utilidad.

II.2.2. Entre Vanguardia americana y cine independiente

II. 2.2.1. La Vanguardia americana

Paralelo a la Vanguardia cinematográfica europea, que se corresponde con la obra de Jean Vigo (1905-1934), el Surrealismo de Luis Buñuel (1900-1983) y el cine impresionista de Jean Epstein (1897-1953) y Jean Cocteau (1889-1963), surge el cine experimental influido por los europeos que emigraron a EEUU. Germaine Dulac (1882-1942) aplica el término 'vanguardia' para aquellos filmes que emplean técnicas con la finalidad de renovar la expresividad de la imagen y del sonido. Son aquellos que rompen con las tradiciones establecidas para buscar en el reino estrictamente visual y auditivo, nuevas «armonías espirituales» e incluyen cineastas que, sin dejarse cegar por el ánimo de lucro, marchan audazmente a la conquista de nuevas formas de expresión para expandirse en el pensamiento cinematográfico.¹⁹ El cine de vanguardia, más que situarse «por delante de», debe entenderse al margen del cine comercial y de las tendencias dominantes.

La influencia del Surrealismo y del Expresionismo en el cine de vanguardia americano tuvo especial calado entre la década de los veinte y los treinta. De este caldo de cultivo brota en Estados Unidos, durante la década de los cuarenta, el denominado 'psicodrama', un subgénero cuyo origen, según Tyler y Sitney,²⁰ se encuentra en Cesare, el personaje sonámbulo de *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*; Robert Wiene, 1919) y en la obra de Cocteau, especialmente de *Le sang d'un poète* (1930), la referencia que influyó de forma más notable. Entre los aspirantes al psicodrama

¹⁹ DULAC, G., *The Avant-Garde Cinema*, p. 43.

²⁰ P. Adams Sitney desarrolla un estudio acerca de la Vanguardia cinematográfica americana, para profundizar acerca de este aspecto *vid.*: SITNEY, P. A., *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000* [1ª ed. 1974]. Por su parte Parker Tyler analiza las características de este fenómeno en TYLER, P., *Cine Underground: Historia crítica* [orig. 1969].

o *trance films* figuran Maya Deren, Gregory Markopoulos, Kenneth Anger y Stan Brakhage, que caracterizaron el cine experimental posterior a la Segunda Guerra Mundial. El cine surrealista desapareció de forma repentina tras *La edad de oro* (1930) de Buñuel para salir de nuevo a la luz diez años después, al otro lado del Océano, aunque sustancialmente transformado. Dicha mutación significó, en parte, una despolitización. Los filmes surrealistas de Buñuel subvirtieron, reconstruyeron y desbarataron el modelo institucional de representación, al tiempo que atacaban la «pureza» de la vanguardia comercial francesa. Por el contrario, las películas de Deren, Markopoulos y Anger son, en esencia, recuperaciones parciales de la ola de Surrealismo y freudismo edulcorados que recorrió Hollywood durante la década de los cuarenta y se manifestó en fenómenos tan distintos como *Ciudadano Kane* (1941, Orson Welles), las películas de Hitchcock y el cine negro.²¹

En el psicodrama existe una renuncia a la narración y al personaje. Consiste en un proceso místico de autoconocimiento que sustituye al marco narrativo convencional y ocupa todo el espacio de la película, por lo que esta se convierte en una manifestación directa de la conciencia, no ya del personaje, sino del propio cineasta. El matriarcado del psicodrama corresponde a Maya Deren (1917-1961) que se inicia con *Meshes of the Afternoon*²² (1943) y continúa con *At Land* (1944) y *Ritual Transfigured Time* (1946). En las tres piezas, la protagonista vive una experiencia onírica que concluye con un proceso de autorrealización, las fronteras entre la vigilia y el sueño se disuelven y el vagar de los personajes contiene una fuerte intención simbólica.²³

²¹ WALLIS, B., *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, p. 60-61.

²² La mayoría de los autores consideran este filme la primera película vanguardista americana, no obstante Brian Wallis indica que *Workers Film and Photo League* (1930) puede afirmarse como la primera de la Vanguardia autóctona americana. Vid.: WALLIS, B., *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, p. 60.

²³ CUETO, R.; WEINRICHTER, A. (Eds.), *Dentro y fuera de Hollywood: la tradición independiente en el cine americano*, p. 249-250.

II. 2.2.2. Maya Deren

Eleonora Derenkowsky nace en Kiev en 1917. Cuando contaba con cinco años sus padres emigran a los Estados Unidos durante la ola antisemita en Ucrania. Tras su matrimonio con Gregory Bardacke, un activista y estudiante de la Universidad de Siracusa, se traslada a Nueva York. En la capital ejerce de secretaria para la Liga de Jóvenes Socialistas (*Young Peoples Socialist League*), se divorcia, completa su licenciatura con un máster en Literatura Inglesa (1939) y acepta un empleo como secretaria de la bailarina y coreógrafa afroamericana Katherine Dunham. En el tour del show de Dunham, *Cabin in the Sky*, conoce a Alexander Hammid (Alexandr Hackenschmied, 1907-2004), un cineasta checo entre cuyas obras más destacadas figuran *Aimless Walk* (1930), *Prague Castle* (1932), de su etapa europea; y *The Forgotten Village* (1941) y *Toscanini: Hymn of the Nations* (1944), que realiza en América. Tras el matrimonio de ambos, Eleonora cambia su nombre por el de Maya y realiza junto a su esposo *Meshes of the Afternoon*.

Deren y Hammid se unen a la escena de Greenwich Village formada por artistas europeos emigrados y, a través de Anaïs Nin, se ponen en contacto con los integrantes del que va a ser su corto *Ritual in Transfigured Time* (1946). La artista escribe artículos, publica fotografías y se gana una reputación a partir de su personalidad extravagante: cabellera rizada y exuberante, ropa hecha a mano, y, sobre todo, fuertes convicciones. En 1946, tras llevar a cabo por su cuenta la distribución de sus películas en el ambiente universitario, alquila la Village's Provincetown Playhouse, un teatro histórico de Nueva York, para llegar a un público mayor y exponer *Three Abandoned Films*, que incluye la proyección de *Meshes of the Afternoon*, *At Land* y *A Study for the Choreography of a Camera* (1945). Su éxito inspirará a Amos Vogel (1921-2012), cineasta y autor de *Film as a Subversive Art* (1974), para la fundación de Cinema 16 (1947–1963), uno de los cineclubs de vanguardia de mayor pujanza en la década de los cincuenta. En 1946 la cineasta recibe la beca Guggenheim de dirección de películas y da a conocer su *corpus* teórico más consistente en el ensayo *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*.

Asimismo, inicia los preparativos para el filme sobre una danza vudú de origen haitiano, que jamás llegó a culminar. A lo largo de la década de 1950, Deren dedica toda su energía al cine de vanguardia y funda la Creative Film Foundation que valdría de acicate para llevar a cabo otros trabajos. Sara Kathryn Arledge (1911-1998) es la primera en la Fundación en obtener un galardón, seguida de otras figuras del cine experimental americano como Stan Brakhage, Robert Breer y Shirley Clarke.

Deren muere en 1961 de una grave hemorragia cerebral causada, presumiblemente, por su larga dependencia a las anfetaminas y a los somníferos prescritos por el Dr. Max Jacobson, un médico del ambiente artístico, famoso por recetar drogas. Este hecho y su labor en el arte cinematográfico la convierten en toda una leyenda como pionera de la Vanguardia americana y figura de inspiración para el feminismo.

Haciendo justicia a su leyenda, cabe señalar que la ucraniana no intervino en el impulso de ningún movimiento cinematográfico, sino que lanzó uno completamente nuevo. Tuvo sucesores como los hermanos Whitney, Mary Ellen Bute y Sara Kathryn Arledge, aunque únicamente ella proclamó insistentemente y de forma pública la necesidad de un nuevo cine arte. Su figura fue la responsable de su implementación, a través de la previsión de los medios conceptuales y materiales para fundarlo. Así describe Deren su visión acerca de la relevancia del cine como forma de arte:

[...] el medio cinematográfico, estructurado expresamente para atender a las relaciones de movimiento, tiempo y espacio, sería la forma de arte más propicia para expresar, en términos de su propia realidad, que resulta paradójicamente intangible, los conceptos morales y metafísicos de los ciudadanos de nuestros tiempos.²⁴

La directora, por tanto, otorga al cine una función social. Encuentra en el mismo la forma de arte más adecuada para la contemporaneidad, no sólo por su cercanía a la realidad física, que permite ahondar en cuestiones éticas, sino que, además, por su naturaleza inmaterial, es capaz de tratar los temas espirituales.

²⁴ DEREN, M., *Cinematography. The creative use of reality*, p. 72. [La traducción es nuestra].

El Nuevo Cine Americano de los años cincuenta tomó la forma de una realidad institucional y proveyó de sustento a los esfuerzos creativos de Hollis Frampton, Stan Brakhage, Paul Sharits, Robert Frank, Morris Ángel y Jack Smith, entre otros. Deren demostró que aquellos artistas podían obtener reconocimiento y participar en el marco de la distribución, exhibición y discurso crítico. Junto a los inagotables esfuerzos de Jonas Mekas, Amos Vogel y muchos otros, formuló los términos y condiciones de un cine independiente que aún pervive en nuestros días. Prueba de ellos son los cineastas de vanguardia y los videoartistas contemporáneos que siguen sus pasos.²⁵

II. 2.2.3. *Meshes of the Afternoon*

A pesar de haberse ejecutado previamente al desarrollo de las teorías acerca de la cinematografía, *Meshes of the Afternoon* constituye la primera manifestación de las ideas de Maya Deren. En ella se ofrecen algunos de sus tropos y técnicas que ejercieron mayor influencia: las realidades simultáneas, el universo onírico, la psique, las ideas profeministas relativas a la identidad, y el cine como una manipulación de las coordenadas espacio-temporales. Deren descubrió su forma de expresión artística a partir de la exposición de los conceptos poéticos en el medio fílmico, a la vez que adquirió su nueva identidad como Maya, 'ilusión' en lengua hindú. La convergencia de dos fuerzas de diferente índole, la expresión poética de Deren y la fluidez cinematográfica de Hammid, reveló un nuevo e imaginativo uso de la cámara.²⁶

Las primeras escenas de este cortometraje rigurosamente estructurado, tienen lugar en una atmósfera extraña y oscura. La mano de un maniquí desciende del cielo, coloca una amapola blanca sobre la carretera y luego desaparece. La sombra de una mujer cubre la flor y su mano se acerca a su propia sombra para recogerla. El personaje femenino corre detrás de una figura

²⁵ NICHOLS, B., *Maya Deren and the American Avant-garde*, p. 5-6.

²⁶ BUTLER, C. H.; SWARTZ, A., *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, p. 302.

alta y misteriosa que desaparece a distancia en una curva de la carretera. La protagonista abandona la persecución de forma abrupta y se gira hacia la puerta de una casa. Coge una llave, busca a tientas, se le cae, la recupera y entra en una habitación. El brazo mecánico, la figura misteriosa, la relevancia y simbología de los objetos, la película en blanco y negro y el escenario no verbal refuerzan la atmósfera arcana y fatalista.²⁷



Salones de *Meshes of the Afternoon* y *Carretera Perdida*

En cámara subjetiva se ven periódicos esparcidos por el suelo, un cuchillo clavado en una barra de pan sobre la mesa de la cocina y un teléfono descolgado sobre las escaleras. El cuchillo se resbala hacia la mesa como si lo hiciera por propia voluntad. La mujer sube las escaleras hasta una habitación y pone en marcha el tocadiscos. Vuelve a bajar y se deja caer en un sofá junto a la ventana, cae dormida y comienza a soñar. A medida que su sueño retorna a la escena de la carretera, la historia da círculos sobre sí misma y las realidades externas penetran su subconsciente. Sueña tres veces que persigue una figura vestida de negro con cara de espejo y vuelve a entrar a la casa. Se producen sutiles, aunque perturbadoras variaciones en cada versión y el estado de deterioro de la mente de la protagonista se ve enfatizada por las tomas de cámara en mano y un encuadre ladeado, en movimiento, que cambia la perspectiva de forma drástica. Cada vez que sube las escaleras hasta la habitación, su comportamiento y acciones se ven alteradas y el encuadre de la cámara se modifica, mostrando que su mundo se va tornando cada vez más caótico, fragmentado y amenazador. Desde el primer ascenso gracioso y

²⁷ Cueto ya relaciona la atmósfera siniestra de *Meshes of the Afternoon* con otra obra de Lynch, *Mulholland Drive*. Vid. CUETO, R., Belleza irreductible, p. 22.

etéreo, se suceden otros hasta llegar al cuarto, en el que parece estar en trance. Deren pretendía que los objetos inanimados de la casa (el teléfono, el cuchillo y las escaleras) parecieran conspirar contra la protagonista y trastocar sus intenciones. Con la cámara en mano Deren y Hammid cambian el encuadre, mostrando la dirección opuesta a los movimientos de la mujer a medida que se deja caer sobre las paredes de las escaleras. Dicho encuadre queda igualmente transferido a los objetos.



Escaleras de la casa en *Meshes of the Afternoon* y *Carretera Perdida*

Para sugerir el desafío al tiempo y al espacio convencionales, Deren emplea un llamativo estilo de edición que influirá en muchos cineastas, al incluir múltiples cambios de localización geográfica en una sola secuencia. La tercera soñadora se convierte en asesina, surge de la mesa de la cocina, avanza a pasos agigantados con el cuchillo en mano y es transportada de la casa a un paisaje natural, aterrizando en primer lugar sobre arena, luego sobre hierba, después sobre pavimento y finalmente retorna a la casa, con el arma blanca dirigida hacia la mujer durmiente. Con estos cuatro pasos, Deren cubre lo que ella denomina «una afirmación simbólica de la vasta distancia psicológica que hay entre personas cercanas».²⁸ Lo que pretende con dicha secuencia es mostrar que hay un largo recorrido, desde el principio de los tiempos, para matarse a uno mismo, como la primera vida que emerge de las aguas primigenias.²⁹ Las escenas finales contienen un doble desenlace que refleja la duplicación y entrecruce de identidades. La mujer sentada, se despierta, lanza

²⁸ DEREN, M., *Adventures in Creative Filmmaking* [Apud: BUTLER, C. H.; SWARTZ, A., *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, p. 303]. [La traducción es nuestra].

²⁹ *Ibid.*

el cuchillo al protagonista masculino, su amante, cuya cara se vuelve un espejo que refleja un océano y se hace añicos. Los fragmentos rotos no caen en la casa, sino en la orilla del mar. El hombre vuelve a entrar en la casa y encuentra el cuerpo de la mujer sobre la silla, cubierto de algas, con un cristal roto que lo atraviesa.



Escena de desdoblamiento en *Meshes of the afternoon*

El propósito del filme consiste en exponer las realidades internas de un individuo y la forma en que el subconsciente desarrolla, interpreta y elabora un incidente aparentemente casual en una experiencia emocional crítica.³⁰ Su estilo reside entre la Vanguardia europea de finales de la década de los veinte, basándose en el Surrealismo y la abstracción, y la Vanguardia americana de los treinta y los cuarenta, desprendida de movimientos específicos. La cineasta fue una figura clave para el desarrollo del 'New American Cinema' aunque su influencia se extiende a directores contemporáneos como David Lynch, que en *Carretera perdida* (1997) homenajea *Meshes of the Afternoon* al experimentar con las estrategias narrativas.

II. 2.2.4. La filmación de la mente humana

Hubiera sido muy complejo para Maya Deren realizar este trabajo bajo una producción hollywoodiense en 1943. No obstante, David Lynch consiguió

³⁰ VEVÈ, A. C.; HODSON, M.; NEIMAN, C., *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works. Signatures (1917–42)*, p. 99.

llevar a cabo *Carretera perdida*, en 1997, una película de Hollywood que puede entenderse en los límites del cine comercial y no como un artefacto experimental, a pesar de que en apariencia narra la historia en un modo que no se diferencia de forma sustancial a la que construye Deren. Si bien *Carretera perdida* se encuentra en el engranaje de la industria cinematográfica americana, se sitúa, a la vez, en el espectro del nuevo cine independiente, nacido como respuesta a la homogeneidad y estandarización de los productos comerciales de los grandes estudios, y que se dirige a grupos de espectadores abandonados por la producción de *blockbusters*. Desde sus inicios, David Lynch, como en su momento Maya Deren, muestra un claro interés por buscar nuevos caminos en el cine como forma de expresión artística. El director ha sido siempre considerado uno de los directores independientes contemporáneos más destacados, pese a que únicamente *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977) fue producida de manera independiente. Inicialmente, el concepto de 'cine independiente' se refería a formas de producción y exhibición. No obstante, en los últimos años, el término ha devenido extraordinariamente poroso, adaptándose a los cambios en la industria del cine y se aplica en ocasiones a un cine que, independientemente de su financiación, contrasta con el comercial desde un punto de vista estilístico y narrativo. Los directores que corresponden a este rango experimentan mayor libertad para llevar a cabo su visión, como es el caso de Jim Jarmusch, Spike Lee, los hermanos Coen, Steven Soderbergh, John Sayles, Hal Hartley o Quentin Tarantino. Todos ellos abrieron los ojos de los grandes estudios que se dieron cuenta del filón industrial que suponían aquellas producciones, por lo que se fueron aproximando a dichos cineastas hasta llegar a absorberlos.³¹

Lynch adopta un modelo de narración muy similar a *Meshes of the Afternoon*, establece el filme en localizaciones análogas y proporciona un clima de terror y paranoia. Ambas obras se centran en la pesadilla que se crea a partir de los personajes duales y escurridizos, la evacuación y reemplazo de identidades (algo frecuente en los rituales vudú que interesaban tanto a Deren),

³¹ CUETO, R., WEINRICHTER, A. (Eds.), *Dentro y fuera de Hollywood: la tradición independiente en el cine americano*, p. 152-153.

así como la representación de la psique.³² Cuando Lynch escribía el guión con Barry Gifford se interesó especialmente por el juicio de O. J. Simpson y por el hecho de que el asesino pudiera seguir con su vida después de los actos que había cometido.³³ Más tarde, con la promoción de la película, los guionistas descubrieron el término que se emplea en psicología, ‘fuga psicogénica’, referido al modo en que la mente se engaña a sí misma para escapar del horror. Según el propio Lynch, para *Carretera perdida* no recurre literalmente a la definición de fuga psicogénica, sino que extrae sus propias conclusiones de lo que la expresión le sugiere.³⁴

Los dos títulos sugieren confusión y desorientación³⁵ que prevalecen en la atmósfera onírica. Asimismo, existen puntos de intersección en el desarrollo del argumento. Tanto Lynch como Deren muestran un cadáver en la casa, sin que veamos el violento asesinato. Ambos retratan un ambiente sombrío, pleno de esquinas oscuras, escaso mobiliario, con elementos que se convierten en conspiratorios para los protagonistas (espejos, teléfonos, chimeneas, ventanas, escaleras, cortinas). Igualmente introducen, sonidos no diegéticos, como el del viento, voces distantes que reverberan, sonidos electrónicos, y la icónica carretera frente a la casa.³⁶



Maya Deren y Fred Madison mirando desde sus ventanas hacia la carretera

³² HASLEM, W., *Maya Deren: The High Priestess of Experimental Cinema*, p. 1.

³³ LYNCH, D., *Atrapa el pez dorado*, p. 125.

³⁴ RODLEY, C., *David Lynch por David Lynch*, p. 376-377.

³⁵ La palabra ‘mesh’ en inglés significa ‘red’.

³⁶ TEXEIRA, A. J., *Narration in Maya Deren’s Meshes of the Afternoon and David Lynch’s Lost Highway*, p. 17.

En ninguna de las dos películas quedan claramente establecidos los límites del sueño, ya que en el caso de *Meshes of the Afternoon*, el sueño que comienza en el sillón podría formar parte de otro sueño mayor que incluye las primeras escenas. En el caso de Lynch este aspecto se desarrollará en el apartado en que el que se plantean las correspondientes interpretaciones acerca del argumento y la imposibilidad de establecer una única sinopsis.

Carretera perdida contiene numerosas lagunas narrativas cuya deuda corresponde a la narración del cine arte de Deren. El espectador desconoce si Fred Madison es culpable. Rodley³⁷ y Lynch tratan este tema en una entrevista:

Si la historia, al menos en un nivel, trata de un hombre que puede haber asesinado, o no, a su mujer por infidelidad, tanto el guión como la película se niegan a ofrecer la menor prueba de su «culpa».

De acuerdo, pero es que casi siempre sucede eso: antes de las pruebas definitivas siempre hay sospechas. A menos que seas un auténtico paranoico, y aún así, para el cerebro de ese pobre hombre es tan real como si hubiera sucedido. Y Fred es bastante sensible. [Risas.]

Tampoco queda esclarecido por sus autores lo que le ocurre a Pete «aquella noche» a la que aluden sus padres y su novia Sheila, o lo que representa el Hombre Misterioso.³⁸ Por tanto, el espectador se ve forzado a desarrollar una serie de esquemas para comprender aquellos aspectos narrativos que se omiten y que llaman la atención por la forma en que han sido contruidos, evidenciando la figura del cineasta. Los modelos que se repiten a sí mismos, la atmósfera creada por la música, la belleza de algunos encuadres son aquellos elementos que el espectador tiene en cuenta, y que perderían su fuerza poética en un marco de narrativa clásica.³⁹

Desde el punto de vista genérico existen igualmente similitudes entre ambos filmes. Deren emplea la lógica del sueño como en *El perro andaluz* (Un Chien Andalou, 1929) aunque Buñuel y Dalí emplean una narrativa irracional, remedando la estructura de la mente inconsciente, mientras que la artista

³⁷ RODLEY, C., *David Lynch por David Lynch*, p. 360.

³⁸ Nosotros ofreceremos una interpretación de este personaje.

³⁹ TEXEIRA, A. J., *Narration in Maya Deren's Meshes of the Afternoon and David Lynch's Lost Highway*, p. 18.

pretende representar el mundo interior de la protagonista, interpretado por ella misma. De hecho, el filme parecería menos relacionado con el Surrealismo europeo que con los flashbacks freudianos y las habitaciones siniestras tan representativas del cine negro que se desarrolla en Hollywood durante la guerra. Localizada en algún suburbio de Los Ángeles, la casa en la que se desarrolla la fantasía violenta y erótica de Deren podría encontrarse próxima al lugar en el que se desarrollan las acciones de la película protagonizada por la actriz Barbara Stanwyck en *Perdición* (*Double Indemnity*, Wilder, 1944).⁴⁰ En este sentido, se acerca desde un nuevo aspecto en el uso de cine negro como fuente, que tanto caracteriza cierta filmografía de Lynch y se analizará en el siguiente apartado.

Por último, cabe señalar que, como indica Brinton,⁴¹ el retrato del subconsciente del individuo en el cine experimental de Deren sugiere que la cámara subjetiva puede explorar sutilezas que hasta el momento eran inimaginables en el contenido de una película. Las nuevas técnicas pueden expresar prácticamente todas las facetas de la experiencia humana, y su desarrollo presagiaría un nuevo tipo de filme psicológico en el que la cámara revela la mente humana, aunque no superficialmente, sino de forma franca en términos de imagen y sonido. La presencia de la cámara en *Carretera perdida* es constante en forma de cintas de video. Son el medio por el que Fred descubre el asesinato de su esposa y todas las grabaciones son efectuadas por el Hombre Misterioso. Lynch emplea dichas grabaciones vinculándolas al demiúrgico caballero de negro, aunque no solo actúan como sondas en el tiempo en el que prolepsis, analepsis y paralepsis se resuelven mediadas por una pantalla o del objetivo de una cámara, sino que, constituyen el reflejo de la mente del personaje, su memoria reprimida, sus temores y sus recuerdos más dolorosos.

⁴⁰ LIM, D. (Ed.), *The Village Voice Film Guide: 50 Years of Movies from Classics to Cult Hits*, p. 171.

⁴¹ BRINTON, J. P., *Subjective Camera or Subjective Audience*, p. 365.

II. 2. 3. *Detour* y el cine negro como referente

II.2.3.1. La reformulación del cine negro clásico

Como indica Paul Schrader: «Casi cada crítico tiene su propia definición de film *noir*».⁴² El cine negro clásico abarca desde finales de los años treinta hasta finales de los cincuenta del pasado siglo. Su variedad de formas lo convierte, de entre los clásicos, en uno de los géneros más polémicos. Ante la diversidad del mismo, Carlos F. Heredero y Antonio Santamaría⁴³ proponen cuatro grandes bloques: «cine de gánsteres» (1930-1960), «cine policial» (1935-1958), «cine de detectives» (1941-1948) y «el cine criminal» (1944-48). De este último, los autores señalan que probablemente sea el más rico del género, por su complejidad narrativa y por su capacidad de introspección psicológica. En los últimos años cincuenta, el cine negro criminal da paso a otra etapa de depuración y eclecticismo, en el que se contaminan los estilos y las temáticas, preludiando el thriller de las décadas posteriores.

A partir de la década de los sesenta se reelaboran de forma premeditada los códigos, claves y personajes del cine criminal y el *thriller* de Hollywood para adaptarlos a nuevos tiempos. En opinión de Palacios:⁴⁴

Cobran un principio —que irá haciéndose cada vez más agudo— de autoconciencia, de autorreflexión e ironía, prólogo de la posmodernidad. Resultado de este proceso de autorreflexión será la atomización de lo que podríamos llamar la esencia o el espíritu del *noir*, en un proceso similar — aunque solo parcialmente— al que sufrirá otro género clásico como el

⁴² SHRADER, P., *Notas sobre el film noir*, p. 308 [Apud.: PALAU, I., *Lynch noir*. El cine negro según David Lynch, p. 109].

⁴³ Vid. HEREDERO, C. F., *El «thriller» americano contemporáneo* [Apud.: RODRÍGUEZ, E.; GARCÍA, V., *Géneros*, p. 52-53].

⁴⁴ PALACIOS, J., *Los infinitos colores del noir*, p. 9 [Apud.: PALAU, I., *Lynch noir*. El cine negro según David Lynch, p. 109].

western. Los personajes y situaciones típicos del cine negro son revisados bajo el prisma de la ironía, la desmitificación y hasta la parodia.

Todos estos recursos podemos encontrarlos en algunas de las películas de Lynch, que lleva a cabo una labor de revisión del cine negro clásico y una introducción de lo fantástico, aspecto que caracteriza su obra más personal. Entre sus rasgos se encuentra la inserción de una dimensión atemporal que va desde la década de los cincuenta hasta la contemporaneidad. En su puesta en escena nos remite al pasado mediante el uso de una estética norteamericana, que aún hoy pervive, mediante objetos, máquinas y aparatos retro (radios, coches de época, etc.) que combina con la moda clásica, la música rock y pop que ha engendrado el siglo XX. La cara dulce de América, plasmada en las obras del pintor Norman Rockwell, se contrapone en sus films con una más pesimista, pero a la vez elegante, de Edward Hopper, forjadores ambos de una iconografía norteamericana de la primera mitad del pasado siglo, que ha quedado fuertemente marcada en el imaginario colectivo.⁴⁵

David Lynch se inspira en el cine negro clásico mediante sus rasgos estilísticos, temáticos, iconográficos y narrativos.⁴⁶ Este es un cine urbano, pesimista y muy subjetivo, oscuro en sus temas y en sus planteamientos estéticos, con reminiscencias del expresionismo alemán. Aporta una visión del mundo muy onírica, barroca y poética, llena al mismo tiempo, de erotismo y crueldad, al que se le añade un fuerte sentido crítico de demanda social y una vinculación realista con la sociedad de la época.⁴⁷

Desde *Terciopelo azul* (1986), y en la mayor parte de sus posteriores largometrajes, Lynch muestra una constante recurrencia al utilizar el *noir*, indica Lacalle:⁴⁸

[...] como marco más importante del film para luego pasar a la *desconstrucción* del género planteado como la continua distorsión de aquellos elementos más fácilmente reconocibles (el héroe solitario, el

⁴⁵ PALAU, I., Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch, p. 109.

⁴⁶ LACALLE, C., *Terciopelo azul*, p. 66 [Apud.: PALAU, I., Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch, p. 109].

⁴⁷ RODRÍGUEZ, E.; GARCÍA, V., Géneros, p. 52 [Apud.: PALAU, I., Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch, p. 109].

⁴⁸ LACALLE, C., *Terciopelo azul*, p. 66 [Apud.: PALAU, I., Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch, p. 109].

policía corrupto, la *femme fatale*, la chica rubia buena, etc.).

Estas figuras propias del singular universo que entraña el cine negro se traducen en *Terciopelo azul*, *Corazón salvaje*, *Twin Peaks*, *Carretera perdida*, y *Mullholand Drive*.

II.2.3.2. El crepúsculo de los detectives privados

En su regreso a Lumberton, el pueblo maderero de *Terciopelo Azul*, una localidad idílica en apariencia —es aquí donde se refleja la iconografía de Rockwell— el joven Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan), aún universitario, encuentra en la hierba una oreja cortada que está siendo devorada por las hormigas. Tras informar al detective Williams, inicia su propia investigación en paralelo a la policía, ayudado por la hija del detective, Sandy (Laura Dern), que posee información sobre el caso. La feliz estampa mostrada de Lumberton entraña tras la superficie un mundo de maldad y sombras, más cercano a las pinturas deformes y surrealistas de Francis Bacon, fundidas con el estilo de Hopper. A través de esta nueva senda descubierta, Jeffrey se convierte en el verdadero detective de la película, emulando la figura del *noir* clásico representada por Marlowe y Spade.⁴⁹ Tal como indica Lacalle,⁵⁰ «estos detectives son héroes solitarios que oponen su sólida ética personal a la corrupción de los otros personajes e incluso, a veces, de las propias instituciones».

No obstante, mientras este tipo de detective tradicional estilo Marlowe se autoexcluye de la sociedad en su cruzada personal, distanciándose tanto de los ciudadanos (buenos), que lo consideran poco convencional, como de sus enemigos, a quienes obstaculiza continuamente. Por el contrario, el aprendiz

⁴⁹ Según Heredero y Santamarina, el cine de detectives quedaría delimitado por la etapa de los famosos Sam Spade y Philip Marlowe, que protagonizan célebres películas del género, entre 1941 y 1947, y por la del más brutal y despiadado Mike Hammer, entre 1949 y 1955. *Vid.*: RODRÍGUEZ, E.; GARCÍA, V., Géneros, p. 52-53.

⁵⁰ LACALLE, C., *Terciopelo azul*, p. 90 [*Apud.*: PALAU, I., Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch, p. 110].

de detective Jeffrey Beaumont forma parte, simultáneamente, del mundo del «Bien» por ser un ciudadano respetado de Lumberton, y del «Mal», ya que se convierte en amante del personaje interpretado por Isabella Rossellini, Dorothy Vallens (a cuyo marido secuestrado pertenece la oreja) y replica las perversiones sexuales a las que es sometida por el gánster Frank Booth (Dennis Hopper). Como en los otros personajes del film, en Jeffrey se cumple la norma, ya que responde a los cánones éticos en vigor, pero, precisamente por infringirlos, también se lleva a cabo la desviación de la norma.⁵¹ MacLachlan repetirá en su función de detective unos años más tarde, como el agente del F.B.I. Dale Cooper, investigando la muerte de Laura Palmer en la serie televisiva *Twin Peaks*. A partir de entonces la figura del detective en la obra de Lynch se diluye, pero solo en apariencia. Ante el quebradero de cabeza que supone *Carretera perdida* en primera instancia, los propios policías que atienden a Fred y Renee Madison, junto a los que siguen de cerca los movimientos de Pete, permanecen atónitos durante todo el metraje y son un fiel reflejo del estado anímico que debe soportar el espectador. Este último debe conseguir resolver el puzle planteado por Lynch después de haber concluido el primer visionado (con la necesidad de una revisión). El espectador se convierte pues, en una suerte de verdadero detective. Debe entender que la película funde los posibles hechos reales con aquellos en la mente de Fred, tal y como a él le hubiera gustado que sucedieran, sin poder conseguirlo. Lynch utiliza esta fórmula para rescatar lo que en principio estaba destinado a ser el episodio piloto de una serie: *Mulholland Drive*. Esta producción fue cancelada. Lynch mantuvo los derechos y rodó nuevas escenas con las que pudo completar una nueva obra, un largometraje que combinaba de nuevo la realidad con lo onírico. *Mulholland Drive* se reconvirtió en un film deudor de su antecesor *Carretera perdida*, en el que la aparición de los detectives se reduce aún más, incluso, proponiendo de nuevo al espectador su participación para resolver el laberinto que supone la trama. Por otro lado, las dos protagonistas, inician su propia investigación al margen de la policía, del mismo modo que los

⁵¹ LACALLE, C., *Terciopelo azul*, p. 90 [Apud.: PALAU, I., Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch, p. 110].

dos jóvenes de *Terciopelo azul*.⁵²

Santamarina⁵³ señala esta práctica desaparición de las figuras del detective privado, cuyos rasgos caracterizadores se traspasan ahora, de modo ecléctico, tanto a gánsteres y a agentes de la ley como a las víctimas de las ficciones criminales. Añade, además, una segunda tendencia mayoritaria dentro de la evolución de los antiguos arquetipos del cine negro:

La evolución del arquetipo de la mujer fatal hacia una mayor explicitación de la vertiente erótica del personaje y, a su compás, de los propios contenidos de las narraciones protagonizadas por esta tipología cinematográfica de mujeres.

Esta tendencia, denominada en ocasiones como *erotic thriller*, encontró en *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Bob Rafelson, 1981), *remake* de la película de Tay Garnett de los años cuarenta, su primer antecedente, debido a las escenas sexuales en las que Jessica Lange y Jack Nicholson participaban. Esta corriente se afianzó con *Fuego en el cuerpo* (*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981) y continuó a través de títulos como *Atracción fatal* (*Fatal Attraction*, Adrian Lyne, 1987) o *Labios ardientes* (*The Hot Spot*, Dennis Hopper, 1990), hasta consolidarse definitivamente en *Instinto básico* (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1993).⁵⁴

II.2.3.3. La maldad erotizada: evolución de la *femme fatale*

En el *noir* clásico, la *femme fatale* representa una amenaza para la dominación patriarcal masculina, por cuestionarla y al tiempo ser autoafirmativa. Por ello, es castigada y destruida. Según Slavoj Žižek:⁵⁵

La mujer fuerte, agresiva sexualmente, permite, en primer lugar, la

⁵² PALAU, I., Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch, p. 110.

⁵³ SANTAMARINA, A., *El cine negro en 100 películas*, p. 383 [Apud.: PALAU, I., Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch, p. 111].

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ ŽIŽEK, S., La nueva *femme fatale*, p. 371 [Apud.: PALAU, I., Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch, p. 111].

expresión sensual de su peligroso poder y de sus terribles resultados, para destruir al hombre después, expresando así la preocupación reprimida que supone la amenaza femenina para la dominación masculina.

El contraste entre la nueva *femme fatale* y la clásica de los años cuarenta reside en que la segunda es en todo momento una presencia elusiva y espectral. La primera «se caracteriza por una agresividad sexual, verbal y física, de carácter explícito y abierto, por la manipulación y directa objetivación de sí misma, por tener “mente de chulo y cuerpo de puta”». ⁵⁶ Las figuras femeninas que pueblan el cine negro de Lynch muestran un constante erotismo que induce al sexo en diferentes variedades. ⁵⁷

En *Carretera perdida*, parece que el personaje de Sheila (Natasha Gregson Wagner), cumple la única función de proporcionar placer sexual a su novio Pete (Balthazar Getty), del mismo modo que le ocurre a Renee/Alice con su marido Fred y su amante, el gánster Dick Laurent. Por su lado, el personaje de Alice, desdoblamiento ficticio del personaje de Renee, se revela y asume su decisión de libertad sexual para seducir a Pete y mantener relaciones dominantes con él. No obstante, anteriormente ha actuado como actriz en películas pornográficas, un trabajo que parece haber asimilado y aceptado con el paso del tiempo. ⁵⁸ En la clásica *femme fatale*, pese a ser finalmente domesticada o destruida, su imagen sobrevive a esta destrucción física, frente al nuevo cine negro de los años ochenta y noventa, desde *Fuego en el cuerpo* hasta *La última seducción* (*The Last Seduction*, John Dahl, 1994), que permite abiertamente el triunfo de la *femme fatale*, quedando el hombre reducido al papel de perdedor, condenado a morir para salir ella abiertamente triunfante. Esta no sobrevive como amenaza espectral, sino que triunfa en la propia realidad social, lo que supone la pérdida de un triunfo espectral «para convertirse en una vulgar “puta”, manipuladora y fría, carente de toda aura». ⁵⁹

⁵⁶ ŽIŽEK, S., La nueva *femme fatale*, p. 371 [Apud.: PALAU, I., Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch, p. 111].

⁵⁷ PALAU, I., Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch, p. 111.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 111-12.

⁵⁹ ŽIŽEK, S., La nueva *femme fatale*, p. 372 [Apud.: PALAU, I., Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch, p. 112].

Žižek⁶⁰ halla en *Carretera perdida* las dos versiones de la *femme fatale* a modo de metacomentario de la oposición entre la clásica y la posmoderna. En efecto, la existencia de una figura femenina doble, la morena Renee que se transforma en la rubia Alice, evocando la dualidad femenina de *De entre los muertos* (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958) marca dos espacios en el film: el real y el imaginario. Al primero pertenece Renee, pasiva y prototipo de la mujer clásica. Al segundo, Alice, prototipo de la posmoderna, amante del gánster, activa, de iniciativa propia y que sabe llevar las riendas de la situación. No obstante, esta última es creada a partir de la mente de Fred. Este duda del oculto pasado de su esposa, que le provoca unos celos insoportables. La película nos muestra el cadáver de la morena Renee junto a su marido, sin desvelar en ningún momento, si este es el verdadero causante de su muerte.⁶¹



Patricia Arquette en su doble interpretación de Renee Madison y Alice Wakefield

Fred recrea en una fantasía la personalidad que en todo momento ha percibido de Renee, proyectando su pesadilla en la nueva figura femenina castradora (Alice) que nunca podrá poseer. Se contrapone aquí un erotismo desatado, del que le hubiera gustado participar, frente a la impotencia que sufre en el espacio de Renee. Para ello, crea su *alter ego* a partir de un joven, Pete, al que Alice no duda en seducir, para luego rechazarlo. Como resultado Fred no consigue dominar la fuerza de Alice y su sueño se vuelve insostenible. Renee, presencia elusiva y espectral, es destruida por el hombre. En cambio, Alice sale triunfante, encajando en una perfecta plasmación de mujer fría y

⁶⁰ ŽIŽEK, S., La nueva *femme fatale*, p. 372 [Apud.: PALAU, I., Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch, p. 112]. Žižek es uno de los que sostienen una única sinopsis para *Carretera perdida* en la que el crimen se lleva a cabo. Más adelante se barajarán otras posibilidades.

⁶¹ PALAU, I., Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch, p. 112.

manipuladora, sin aura.⁶²

Lo mismo ocurre con los dobles personajes femeninos de *Mulholland Drive*. La morena (Laura Harring), que ha perdido la memoria tras un accidente de coche, y no recuerda su nombre, opta por utilizar el de Rita (Hayworth) tras ver un cartel de *Gilda* (Charles Vidor, 1946), la mujer fatal, «heroína del cine negro por excelencia»,⁶³ personaje del que la rubia Betty (Naomi Watts) se enamora y con la que mantiene relaciones sexuales, ya que el sentimiento parece ser recíproco. El doble espacio del relato desvela finalmente que la realidad es otra, y que Rita es la proyección de lo que a ella le gustaría haber sido: una actriz destacada en Hollywood, pareja del director de moda del momento. Las tornas se vuelven y la rubia Betty, se reafirma como la nueva *femme fatale* malévola. A la vez deviene víctima del relato, pues no solo procura eliminar a Rita mediante un sicario a sueldo, sino que después de fallar en su intento (aunque este punto puede quedar abierto) opta por el suicidio, al no soportar el tormento.⁶⁴

II.2.3.4. La maldad surrealista: el gánster lynchiano

La más destacada figura del gánster es encarnada por Frank Booth en *Terciopelo azul*. Para Lacalle,⁶⁵ este personaje es el más estereotipado, a pesar de que su brutalidad y su carácter surrealista impide al espectador tomarlo en serio, como al «malo» convencional del cine negro tradicional. Es un personaje de dibujos animados, contradictorio y carente de lógica. Un conglomerado de convenciones y clichés, ilustrado mediante su peculiar crueldad, que lo convierten en una especie de monstruo, deseoso de exhibir su propia deformidad, a través de rituales grotescos. *Mulholland Drive* condensa

⁶² PALAU, I., Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch, p. 112.

⁶³ JOUSSE, T., *David Lynch*, p. 73 [Apud.: PALAU, I., Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch, p. 112].

⁶⁴ PALAU, I., Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch, p. 112.

⁶⁵ LACALLE, C., *Terciopelo azul*, p. 97 [Apud.: PALAU, I., Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch, p. 112].

esta representación del gánster en su mínima expresión, con la figura de un enano, que permanece inmutable tras una habitación acristalada, delegando las funciones en sus secuaces y mayordomos. Los embajadores del enano, los hermanos Castigliani, muestran un comportamiento surrealista, llevado al extremo, sin atisbos de lógica, propio de Frank Booth. En cuanto a *Corazón salvaje*, el personaje mafioso de Santos aparenta una mayor sobriedad. A este respecto se delega el papel de auténtica maldad en Marietta, desequilibrada, y la verdadera incitadora de la violencia, encargando a un matón que agrede a Sailor al inicio del film, y posteriormente ordenando su persecución por carretera, desencadenando un relato de terror y muerte.⁶⁶

De un carácter más moderado, en apariencia, el gánster de *Carretera perdida*, Dick Laurent, heredero de Fran Booth, muestra un comportamiento similar al permitir pasar a un coche que le increpa en la carretera para luego perseguirlo y propiciar una paliza a su conductor, por circular con exceso de velocidad. La dudosa lógica que rige la escena cobra tintes de mayor perversidad, en cuanto a que Laurent tiene razón respecto al comportamiento cívico de circulación y lo utiliza como justificación para su uso de poder en uno de los momentos más violentos y, a la vez, más cargados del humor negro que plantea Lynch.⁶⁷

II.2.3.5. *Detour*, el jazz y la melodía romántica

Como señalan Alain Silver y James Ursini,⁶⁸ *Carretera perdida* comienza con un homenaje a *El beso mortal* (*Kiss Me Deadly*, Robert Aldrich, 1995), con los títulos de crédito superpuestos, sobre una carretera por la noche. En el film de Lynch suena la canción *I'm Deranged* de David Bowie. A continuación, se muestra la moderna casa en Hollywood Hills del saxofonista Fred Madison y su esposa Renee. Tal y como esta la interpreta, con trazas de mujer fatal, Renee

⁶⁶ PALAU, I., Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch, p. 112-113.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁶⁸ CUETO, R; SANTAMARINA, A. (Eds.), *American Way of Death*, p. 33.

es, con su peluca morena y sus ropas estilo años cuarenta, un cruce entre Rita Hayworth de *Gilda* —como la morena amnésica de *Mulholland Drive*— y la Barbara Stanwyck de *Perdición*. Como vemos, el referente al cine negro va a estar presente en *Carretera perdida* desde su inicio. Encontramos en otro filme de este género una relación que destaca por encima de las demás. Se trata del filme *Detour* (1945), de Edgar G. Ulmer.

Detour resulta tan paradójica y contradictoria como el propio cine negro americano al que pertenece. Una barata producción de serie B rodada durante seis días, con apenas un par de decorados que, no obstante, representa la esencia misma del género. La carencia de su presupuesto reduce el filme a elementos básicos. El minimalismo involuntario, unido a la imaginación visual de su director, dan como resultado una especie de *Kammerspiel film noir*, al borde del puro surrealismo. Utilizando como punto de partida el guión de Martin Goldsmith, basado en su propia novela, *Detour* lleva la tradición de James M. Cain y Cornell Woolrich hasta los extremos de un absurdo casi existencialista, digno de Ionesco o Samuel Beckett. La novela choca con sus imágenes de pesadilla, en las que el patético protagonista, marcado por el destino, pero quizás también por su propio carácter mórbido, encuentra la realización de sus peores miedos.⁶⁹

El mundo de *Detour* es un universo *noir* que traspasa los límites de la realidad, para llevarnos al otro lado del espejo, donde el desvío de lo real es la norma, lo blanco es negro y viceversa. Se trata de un delirio claustrofóbico y onírico que se desarrolla en el oscuro reino del inconsciente y sus fantasmas. La realidad imita a la ficción y el protagonista, interpretado por Tom Neal, puede entenderse como un asesino involuntario o, por el contrario, posiblemente un psicópata mentiroso. Narrada en primera persona, interrumpida por sueños y visiones engañosas del pasado y de un futuro imposible, la historia de *Detour* es una suerte de perversa fábula de fatalismo y dominación. Una caricatura siniestra, grotesca, de los melodramas *noir* al estilo de *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946) que fuerza la casualidad hasta lo improbable y lo retuerce todo.

⁶⁹ PALACIOS, J.; CASAS, Q., *Detour*, p. 5-43.

Con presupuesto mínimo, Ulmer emplea todos los recursos expresivos a su alcance: brumas, sombras, planos desenfocados, enloquecidas variaciones pianísticas sobre Chopin, una dulce canción de amor convertida en ominoso recuerdo. Con ellas construye una irónica tragicomedia, en la que solo hay víctimas y perdedores, sin rincones para la esperanza o la ilusión. En ella se representa un mundo sin sentido, visto a través de los ojos extraviados de un ingenuo, marcado por la fatalidad, de quien ni siquiera podemos fiarnos. Flota sobre su figura y sobre la historia entera la sombra de Poe y sus dementes asesinos, obsesionados por el latir de un corazón o el ojo extráxico de un gato, incapaces de reconocerse a sí mismos como locos. Todo, invadido por un sutil y escalofriante sentido del humor *noir*, evidente en esta parodia del matrimonio que acaba conformando, forzosamente, la pareja protagonista, copia del negativo de la relación ideal del personaje de Tom Neal con la inocente rubia amada, con quien pretende reunirse inútilmente.⁷⁰

En definitiva, *Detour*, constituye un desvío del cine negro americano clásico, que, por un lado, representa uno de sus más estilizados y genuinos ejemplos. Por otro, toda una sofisticada traición al mismo. En ella se dan cita unos de los grandes talentos malditos de la historia del cine, como es el caso de Edgar G. Ulmer, decorador, fotógrafo, músico, operador y director centroeuropeo, que trabajó junto a Reinhardt, Lang y Murnau, y la genuina *pulp fiction* americana. Para Palacios,⁷¹ con todo su ingenuo sabor de erotismo *camp*, *Detour* es la confirmación de que, en el reino del *filme noir*, cobra prestigio el símbolo y el mito, reconvertido en universo de terrible belleza y horror sublime.

Como hemos venido diciendo, David Lynch nos introduce con *Carretera perdida* en la mente de un psicótico, mezclando fantasía y realidad en pliegues que a menudo se solapan. Este hecho entronca directamente con la hipótesis sostenida por autores como Jesús Palacios⁷² que defienden la posibilidad de que el relato de *Detour* sea la de un hombre que mediante su narración en primera persona enmascare los hechos, eludiendo la culpabilidad de dos

⁷⁰ PALACIOS, J.; CASAS, Q., *Detour*, p. 5-43.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

asesinatos premeditados. Greg Olson⁷³ comenta a propósito de *Carretera perdida* que los paralelismos existentes entre esta con respecto al cine negro clásico pueden tener su origen en la sensibilidad de Barry Gifford, el coguionista. En su libro sobre cine *noir* de 1988 *The Devil Thumbs a Ride*,⁷⁴ Gifford analiza *Detour*, una película que se mantuvo de forma consciente o inconsciente en su mente cuando desarrolló el guión con Lynch.⁷⁵ En palabras de Gifford, el protagonista de *Detour* es un «infeliz músico de club nocturno»⁷⁶ que ama a una mujer con tanta desesperación que «no puede vivir sin ella».⁷⁷ Cuando este marcha a California en su busca, «sufre las torturas de la carretera».⁷⁸ En el proceso, experimenta extrañas circunstancias en las que se queda atrapado en la vida de otro hombre, con su ropa, sus papeles identificativos y su coche. La vida del músico cae en espiral: se convierte en asesino, y vuelve a la carretera.⁷⁹ Gifford describe igualmente similitudes entre el músico de ficción de Ulmer y el drama del hombre real que lo interpreta en la pantalla, el actor Tom Neal. Existen resonancias en *Carretera perdida* de la vida real del actor, que como Fred Madison, amaba a una mujer que se vio arrastrada hasta otro hombre, a quien el actor dio una paliza (Fred mata a su rival masculino). La fantasía de Fred consiste, convertido en Pete, en conseguir una segunda oportunidad con Renee. En el caso de Neal, su amada dejó al otro hombre y regresó con él. Más tarde, Neal se casó con otra mujer que, tras asesinarla, tuvo que pasar toda su vida en prisión.⁸⁰

De forma más directa, Lynch y Gifford recurren a *Detour* en una escena concreta como recurso para crear el nexo que identifica a Pete Dayton en *Carretera Perdida*, como el desdoblamiento de la personalidad de Fred. En esta, el joven sufre, a mitad del metraje, un acusado dolor de cabeza al escuchar la pieza de jazz que Fred interpreta con su saxo en los primeros minutos del filme. Del mismo modo, al inicio de *Detour*, su protagonista se torna

⁷³ OLSON, G., *David Lynch: Beautiful Dark*, p. 452.

⁷⁴ El libro se reeditó con el nombre de *Out of the Past: Adventures in Film Noir*.

⁷⁵ OLSON, G., *David Lynch: Beautiful Dark*, p. 452.

⁷⁶ GIFFORD, B., *Out of the Past: Adventures in Film Noir*. p. 53-54. [La traducción es nuestra].

⁷⁷ *Ibid.*, p. 54. [La traducción es nuestra].

⁷⁸ *Ibid.* [La traducción es nuestra].

⁷⁹ OLSON, G., *David Lynch: Beautiful Dark*, p. 452.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 452-453.

agresivo al escuchar una pieza de piano que suena en un bar de carretera, exigiendo que lo apaguen. El motivo, ilustrado a continuación mediante un recuerdo en *flashback*, nos hace saber que es la que él mismo interpretaba en un salón de Nueva York, momento al que preferiría no retornar a causa del dolor que le produce. En el caso de Pete, rehúsa escuchar la música que interpreta Fred porque le recuerda quién es en realidad. En ambos filmes, en el tiempo que dista entre la interpretación propia y su posterior escucha de sí mismo, se han producido los asesinatos causantes del malestar de los protagonistas. En el filme de Lynch, se ha sustituido el piano por el saxo y la música de jazz, instrumento y género musical que han tenido una importancia reseñable en la evolución del cine negro.



Al Roberts en *Detour* y Pete Dayton en *Carretera perdida* negándose a escuchar la música que ellos mismos han interpretado

Cueto⁸¹ señala que la memoria colectiva relaciona de manera casi inmediata, la estética *noir* con el jazz o con timbres específicos como el saxo, la trompeta o el fliscorno,⁸² tan asociados a los escenarios urbanos. La publicidad, la parodia y la tendencia generalizada en muchas cintas de clara vocación *retro* apuntan en ese sentido. En el universo del *film noir* el jazz no solo forma parte imprescindible del *atrezzo* —es el fondo musical que se escucha en *joints*, los clubs nocturnos, los *juke-boxes* de bares y *diners*— sino que está

⁸¹ PALACIOS, J.; WEINRICHTER, A. (Eds.), *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, p. 156.

⁸² Desde el periodo arcaico el pensamiento griego ha concedido gran importancia al papel de la música. Tradicionalmente, desde la Antigüedad, a partir de la interpretación de los mitos de Orfeo y de Dioniso, se elaboraron teorías acerca de las propiedades de los instrumentos. Así, se otorgaba a la lira (y a los instrumentos de cuerda por extensión), portada por Orfeo, propiedades de serenidad y contención. Dioniso, tañedor de flauta, y su música (junto con todos los instrumentos de viento), se relacionaban con el frenesí, el sexo (por asociación a las formas fálicas) y la embriaguez. Dicha oposición tan intensa es el desarrollo de la llamada «citarística y aulética» que se iniciaron en el pensamiento griego. Vid. FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, p. 48-53.

indefectiblemente unido al sexo y la muerte. De la misma forma que el actual cine americano asocia tendencias musicales como el *industrial hardcore*, el *trash metal* o el *gothic rock* con universos de depravación y delincuencia — véanse *Seven* (David Fincher, 1996), *Rescate* (Ransom, Ron Howard, 1996), la propia *Carretera perdida*, *Asesinato en 8mm.* (8mm., Joel Schumacher, 1999) o *XXX* (Rob Cohen, 2002)— respecto al cine americano de los años cuarenta, se opinaba que de una *jam session* no podía salir nada bueno. Esta cualidad de música pecaminosa lo confinó a un preciso lugar dentro de la jerarquizada estructura de la banda sonora, pues quedó restringido a los límites de la diégesis. La historia de cómo logró traspasar esas fronteras es también la historia de la evolución de propio género y de la progresiva permisividad del cine y la sociedad americana.

No es de extrañar, pues, que muchos consideren las películas de Lynch como variaciones de uno de los temas más ancestrales de nuestra cultura: la definición de la propia identidad, mediante la confrontación del yo con el otro a través del sexo. Como motor de la acción humana y nada más, observa Lynch en su entrevista con David Chute que:⁸³

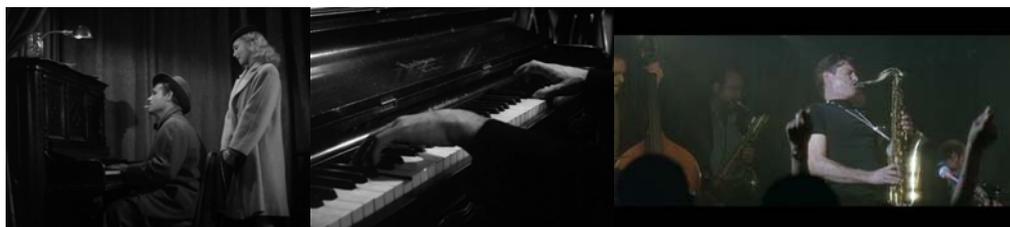
El sexo es algo fascinante. Es como escuchar una canción pop muchas veces, mientras que el jazz tiene tantas variaciones. El sexo tendría que ser como el jazz. Puede tratarse del mismo estribillo, pero hay muchas variaciones en él. Y luego, cuando uno comienza con eso puede parecer sorprendente que algo así pueda ser sexual. Sería extraño, de todos modos, es una parte real de la vida.

El jazz y otras formas y estilos de música ligera solían asociarse siempre a las depredadoras sexuales. Una música que en el protagonista genera un enfrentado sentimiento de atracción/repulsión, en cuanto que es metáfora de su deseo sexual, pero también preludio de su futura degradación y perdición: la caída del falogocentrismo⁸⁴ en las garras del jazz pegajoso, brumoso y viciado es siempre el primer paso del descenso a los infiernos. *Detour* es, de entre

⁸³ LACALLE, C., *Terciopelo azul*, p. 110.

⁸⁴ Falogocentrismo se define como la conexión íntima entre el dominio que impone el falocentrismo y los valores que Derrida identifica como 'logocéntricos'. En realidad, (falocentrismo y falogocentrismo) forman parte de un sistema único que define a las mujeres y la feminidad como 'los otros'.

todas las películas clásicas, la que ofrece la manifestación más ingenua (y por tanto, más gráfica) de la actitud del discurso de la época hacia el jazz. Al aspirar a ser un gran concertista en el Carnegie Hall y en su primera escena de amor con Sue, lo vemos ejecutando al piano una pieza de Chopin, la música de la utopía, un reflejo de armonía y felicidad. Cuando es abandonado por Sue y queda sumido en un estado depresivo, inicia un vals de Brahms al piano. Sin embargo, pronto su mano izquierda comienza a golpear un *boogie-woogie*,⁸⁵ mientras la derecha intenta permanecer fiel a la melodía romántica. La composición inicial se va degradando así, hasta caer en los abismos de la música ligera, coincidiendo con la desesperación de un hombre que ve como su estado idílico primigenio se ha vuelto irrecuperable y anunciando su futura caída en el crimen y la prisión.⁸⁶ Fred Madison, en su concierto de jazz, se desprende del resto de componentes de la banda, para protagonizar, de forma desgarradora, un solo con el saxo que denota su malestar emocional.



Al Roberts en *Detour* y Fred Madison en *Carretera perdida* en una de sus interpretaciones musicales

Un rasgo sintomático de los *scores* del cine negro es su capacidad para eludir el tradicional discurso musical falocéntrico de otros géneros como el cine de aventuras. En el cine negro predominan los bloques extradiegéticos que prefieren ilustrar un ambiente antes que una acción, teñir las imágenes y los decorados de paletas orquestales que reflejen los estados anímicos de sus protagonistas y, a la vez, generen similar disposición perceptiva en el espectador.⁸⁷

⁸⁵ *Boogie-woogie* es un estilo de blues basado en el piano.

⁸⁶ PALACIOS, J.; WEINRICHTER, A. (Eds.), *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, p. 170-172.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 160.

El *voice over* en el género *noir* es uno de sus componentes más característicos. Las voces de los protagonistas, narrando su desdicha, con algo de escepticismo y mucho de autocompasión, es una verdadera marca genérica que nos sitúa rápidamente en el territorio. En algunos casos, como *Perdición, Con las horas contadas* (D.O.A, Rudolph Maté, 1950) o *Retorno al pasado* (Out of the Past, Jacques Tourneur, 1947) la declaración del protagonista está justificada argumentalmente; en otras, se emplea una investigación o un interrogatorio como medio de llegar a la verdad a través de *flash-backs* y *voices over*, caso de *Laura* (Otto Preminger, 1946). En un tercer grupo de películas, esta voz se dirige a un interlocutor abstracto o a una especie de yo escindido, como sucede en *Detour, La dama de Shanghai* (Lady from Shanghai, Orson Welles, 1946), *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard, Billy Wilder, 1950) o *El beso del asesino* (Killer's Kiss, Stanley Kubrick, 1955).⁸⁸ En lo referente a *Carretera perdida*, si bien no se emplea el *voice over*, lo que el espectador percibe es la traslación directa a la pantalla de la mente del protagonista, por lo que vendría a representar lo mismo.⁸⁹

Ordenando y numerando los acontecimientos, reflexionando sobre las causas primeras que los llevaron a su lamentable situación actual, desvelando incógnitas o culpando a estúpidos avatares del destino, los anti-héroes del cine negro encuentran un consuelo y un frágil asidero ante un oscuro universo que los traiciona y les pone trampas constantemente.⁹⁰ Del mismo modo, en la relectura de *Carretera perdida* descubrimos que Fred intenta extrapolar sus crímenes a la infidelidad de su mujer y a su estado de enajenación mental.

Las melodías que identifican a la mujer encuentran su reelaboración sinfónica en una serie de «temas de amor», eufemismo musical que trata de rebajar las altas temperaturas sexuales con las que siempre coqueteaba el cine negro. Incapaz de alcanzar las mismas dosis de explicitud que la literatura policíaca coetánea (las novelas de Raymond Chandler, por ejemplo), el cine encontró en la música una poderosa aliada para amortiguar la carga sexual de la *femme fatale*. El lenguaje decimonónico y romántico tenía una rara habilidad

⁸⁸ Welles, Wilder y Kubrick se encuentran entre los máximos referentes de Lynch.

⁸⁹ PALACIOS, J.; WEINRICHTER, A. (Eds.), *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, p. 162.

⁹⁰ *Ibid.*

para sublimar el furor sexual y llevarlo a los terrenos del *Liebestod*⁹¹ wagneriano, del amor apasionado y eterno. Esa puritana tendencia a limpiar las relaciones de pareja de sus implicaciones sexuales (animales) y hacerlas «más humanas» a través de la música de amor, es evidente en *El cartero siempre llama dos veces* de Garnett.⁹²

En *Carretera perdida* asistimos, tras el concierto de jazz ofrecido por su protagonista, a la primera escena de sexo entre este y su mujer, Renee, acompañada de una canción que suena sutilmente. *Song to the Siren* es en el filme la declaración de amor de un hombre frustrado. Lynch ya quiso utilizar este tema de Tim Buckley, en una versión grabada en 1983 por This Mortal Coil, para ilustrar el amor entre la joven pareja protagonista de *Terciopelo azul*, que finalmente encontró su lugar y sentido en *Carretera perdida*.⁹³ Se escucha en tres ocasiones a lo largo del filme. La primera, como hemos explicado, es un rumor lejano, mientras Fred y Renee hacen el amor en su casa. En esta ocasión él no puede consumar el acto, pues por su cabeza ronda la sospecha de que su mujer le es infiel. La segunda, en la celda, cuando Fred ve la cabaña ardiendo en el desierto, previa a su transformación y tras ser condenado a muerte. El tiempo transcurre al revés, el fuego se extingue y la cabaña⁹⁴ queda intacta. Nuestra interpretación es que en ello se representa la intención de Fred por deshacer el mal causado y, la música, la reaparición del deseo, la necesidad de traer a Renee de nuevo a su vida y habitar un lugar imaginario en el que ella lo desee. Con este propósito, se introducirá en una ficción en la que él mismo es otro, un joven de veinticuatro años llamado Pete, del mismo modo

⁹¹ Wagner, en su célebre ópera *Tristán e Isolda*, emplea un aria final de ‘muerte de amor’ en la que lleva al límite la tonalidad.

⁹² PALACIOS, J.; WEINRICHTER, A. (Eds.), *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, p. 163-165.

⁹³ CASAS, Q., *David Lynch*, p. 330.

⁹⁴ Según Iván Pintor, la cabaña es una clara alusión a la del filme *Beso mortal* (1955) de Robert Aldrich. *Vid.*: PINTOR, I., *David Lynch y Haruki Murakami, la llama en el umbral*, p. 90. Casas apunta que en la portada del disco de 12”, en el que apareció por primera vez la versión de *Song to the Siren* de This Mortal Coil, está ilustrada con una fotografía de una cabaña de madera muy similar a la casa del desierto en *Carretera perdida*. Añade que posiblemente esta imagen fuera la desencadenante de la elección por parte de Lynch de dicha canción para la banda sonora: «Siendo *Carretera perdida* una película sobre la realidad y su reinterpretación, resulta de lo más coherente y determinante que muchas de las canciones utilizadas no estén interpretadas por sus autores, sino por otros músicos que se apropian de ellas». *Vid.*: CASAS, Q., *David Lynch*, p. 331.

en que Renee se torna en la rubia Alice. En una tercera escena, estos personajes llegan a ese lugar en el desierto, junto a la cabaña, en donde hacen el amor. La música se escucha ahora con total nitidez, expresando la culminación del acto sexual. Sin embargo, el sueño se desmorona y Renee se marcha asegurando que nunca la tendrá. Fred jamás podrá poseerla. Al mismo tiempo, como comenta Casas,⁹⁵ el momento sirve para interconectar la imagen soñada de Fred, en el cuerpo de Pete, con la realidad que lo devuelve a escena. Tras marcharse Alice, Pete desaparece y es Fred quien emerge en su lugar.



La cabaña del desierto en *Carretera perdida*

Como señala Antonio Weinrichter,⁹⁶ «la sexualidad de la *femme noir* [...] no existe necesariamente en relación al hombre, no está a su exclusivo servicio. De ahí la sensación de amenaza: su sexualidad les permite el acceso al mundo del hombre». Desde esa perspectiva, quizás pueda entenderse el proceso de domesticación de la sexualidad latente y letal de la mujer, mediante un lenguaje musical que la sublima con la mirada romántica masculina. «La manifestación de la entrega del hombre al deseo, lo enfrenta a la imposibilidad de su realización», tal y como sucede en *Carretera perdida*. Del mismo modo que la crítica feminista reivindica a la *femme fatale* (pese a su carga negativa) por expresar y representar la fuerza de su imagen, la música puede conferirle todavía a la mujer un espacio de libertad, que el texto falocéntrico muchas

⁹⁵ CASAS, Q., *David Lynch*, p. 331.

⁹⁶ PALACIOS, J.; WEINRICHTER, A. (Eds.), *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, p. 164.

veces no le permite. Al igual que gran parte de su poder de seducción se basa en un sistema de comunicación no verbal (vestuario, gestualidad, miradas, andares), la música es su aliada para crear obsesivas atmósferas que la hacen omnipresente, incluso cuando está fuera de campo.

Una de los escasos análisis de la música de cine desde perspectivas feministas plantea una interesante prospección del filme de Edgar G. Ulmer, *Detour*. En el discurso del cine clásico, la música es un elemento referido a un pasado idealizado. En el film de Ulmer hay una serie de empleos de la música diegética que llevan a la construcción de un insólito texto distópico, una suerte de anti-utopía, perfectamente aplicable a *Carretera perdida*.⁹⁷

Las narrativas circulares del cine negro, su tendencia a las narraciones en *flash-back* que clausuran de manera trágica la narración, justo en el momento en que esta empieza a desarrollarse, o la melancólica *voice over* de sus desencantados protagonistas, se engarzan gracias a siniestros bloques musicales. Estos materializan la paranoia conspirativa e intensifican la condición de víctima de los personajes. En un ejemplo, como son los créditos de *Perdición* de Billy Wilder, el exasperante ritmo de marcha hacia el cadalso muestra el destino de su protagonista (Fred MacMurray) anticipándose a la propia diégesis.⁹⁸

En *Carretera perdida* la canción de David Bowie pone en evidencia a un hombre loco por una mujer, cuya condición lo llevará a la perdición. No obstante, como hemos apuntado con anterioridad, Fred procura eludir su responsabilidad ante el crimen (que él puede o no haber cometido) recreando su propia realidad en la que es víctima de la enajenación mental, trasladando la culpa a una fuerza externa. En todas estas películas, el espectador siente que el protagonista está irremediabilmente condenado al fracaso, pues la música ya le ha advertido de ello, y se ha convertido en una especie de «prisión» narrativa. La canción de Bowie cierra el filme del mismo modo que empieza, convirtiéndose en los muros de la prisión que encierran el mundo de Fred.

⁹⁷ PALACIOS, J.; WEINRICHTER, A. (Eds.), *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, p. 167.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 157.

Como señala Chion:⁹⁹

La carretera del título está presente en los créditos y en las últimas imágenes: es una imagen sencilla de esa cinta espacio-temporal que se enrosca perpetuamente sobre sí misma como un anillo de Moebius y que el cine, más que ningún arte anterior, es apto para representar.

⁹⁹ CHION, M., *David Lynch*, p. 304.

II.2.4. Cine *underground*, el rock y lo siniestro

II.2.4.1. Kenneth Anger

Junto a *Meshes of the Afternoon* de Maya Deren, uno de los antecedentes clásicos más relevantes del psicodrama lo constituye *Fireworks* (1947) de Anger. Nacido en Santa Mónica en 1927, Kenneth Anglemeyer se vio implicado en el mundo del cine desde su infancia y tuvo diversas conexiones con las periferias de la industria durante su adolescencia. Una de las primeras películas que lo llevaron al cine fue *¡Qué viva México!* (*Thunder over Mexico*, Eisenstein, 1933). La edición de Sol Lesser de las secuencias de Eisenstein y el método de montaje del propio director, junto a la sexualidad sadomasoquista del filme, resultaron de una profunda influencia para Anger. En sus años de instituto realizó una docena de filmes, de las cuales *Escape Episode* (1940) fue reseñada de forma favorable por Lewis Jacob en su artículo de 1948 *Hollywood Quarterly: Experimental Cinema*, tras la premier en un cine local. La obra madura de Anger comienza con la citada *Fireworks*, que realizó con veinte años, justo cuando cambió su apellido por Anger y unos años más tarde realizó *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954), a la que le siguieron *Scorpio Rising* (1963), *Invocation of My Demon Brother* (1969), con banda sonora compuesta por Mick Jagger y Anton Szandor LaVey, fundador de la iglesia de Satán, en el papel del diablo; *Lucifer Rising* (1970-81), con música de Jimmy Page, del grupo Led Zeppelin; *Senators in Bondage* (1976) y *Anger Sees Red* (2004), entre otras.¹⁰⁰

Se ha tratado con anterioridad la relación que existe entre David Lynch y el cine de vanguardia americano, especialmente con el psicodrama. Tal y como

¹⁰⁰ JAME, D. E., *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, p. 182.

se ha indicado, otro de los cineastas destacados en este subgénero es Kenneth Anger, con quien se han establecido puentes de influencia con Lynch y que han sido analizados por diversos autores.¹⁰¹ Una de las conexiones se encuentra en la forma en que Lynch presenta el cuerpo de Renee Madison en *Carretera perdida*. La imagen parece inspirada en las fotografías de Elizabeth Short, desnuda y segmentada, que describe Kenneth Anger en su célebre libro *Hollywood Babylon II*. Asimismo, en la primera parte del libro, Anger cita al actor de cine de terror Lionel Atwill, con palabras que condensan la fascinación de Lynch por la dualidad de la naturaleza humana:

Un lado de mi cara es dulce y amable, incapaz de otra cosa que no sea amar a mi prójimo. El otro lado, el otro perfil, es cruel, rapaz y maligno, incapaz de moverse por nada que no sean la lujuria y las oscuras pasiones. Depende de qué lado de mi cara se torne hacia ti, o hacia la cámara. Depende de qué lado mire la luna en la marea baja.¹⁰²

Tanto Anger como Lynch exploran en su obra la dinámica de lo perverso. En el caso del primero, expone en *Scorpio Rising* un rally de motocicletas en la que los conductores inician una carrera en círculos, al ritmo de la música pop como ‘punto de no retorno’ y ‘asolamiento’, términos que suponen las cualidades traumáticas y demoledoras de una iniciación precoz a los círculos de la perversidad.¹⁰³ Lynch ha sido designado en ocasiones como el autor de lo perverso por excelencia. En *Carretera perdida*, existe una oposición de dos tipos de terror: el fantasmático que proviene del universo de pesadilla del cine negro, pleno de sexo perverso, traición y asesinato y el (posiblemente mucho más perturbador) que produce la desesperación de una gris y alienada vida cotidiana, que impregna al individuo de impotencia y desconfianza.¹⁰⁴

¹⁰¹ Vid. PINTOR, I., David Lynch y Haruki Murakami, la llama en el umbral, p. 79 y OLSON, G., *Beautiful Dark*, p. 601.

¹⁰² ANGER, K., *Kenneth Anger's Hollywood Babylon II*, p. 87. [La traducción es nuestra].

¹⁰³ MOON, M., *A Small Boy and Others: Imitation and Initiation in American Culture from Henry James to Andy Warhol*, p. 28.

¹⁰⁴ ŽIŽEK, S. *The Art of the Ridiculous Sublime: on David Lynch's Lost Highway*, p. 17.

II.2.4.2. Estética de videoclip y música rock

Scorpio Rising quizás sea la película más vista del *underground* americano. La industria de Hollywood tomará nota del filme para elaborar *Los ángeles del infierno* (*The Wild Angels*, Roger Corman, 1966) o *Buscando mi destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969). Tras un inicio pausado, con suaves movimientos de cámara, en el que unos moteros preparan sus máquinas y atuendos, los planos se aceleran hasta el clímax final, la muerte propiciatoria de Scorpio. En ella se ofrece un montaje paralelo irreverente, iconografía neo-nazi y un tono blasfemo en el que el protagonista, Scorpio, asume el papel de Jesús. No obstante, la mayor aportación de dicho filme se encuentra en el tratamiento del sonido. Anger no incluye diálogos, únicamente una banda sonora compuesta por trece canciones populares, que dividen la cinta en otras tantas secciones.¹⁰⁵ Este hecho supone una anticipación, en su autonomía, a los posteriores videos musicales y entronca con la estética de videoclip que se va a desarrollar en la industria cinematográfica y que igualmente adoptará David Lynch en su obra. De hecho, el director ha colaborado, a lo largo de su carrera, con el mundo de la música en la creación de videoclips, entre los que destacan *Dangerous* (1992), de Michael Jackson; *Longing* (1995), de Yoshiki; *Rammstein* (1996), de Rammstein; y *Shot in the Black of the Head* (2009), de Moby; entre otros.



Introducción icónica de *Scorpio Rising*

¹⁰⁵ CUETO, R., WEINRICHTER, A. (Eds.), *Dentro y fuera de Hollywood: la tradición independiente en el cine americano*, p. 252.

Una de las escenas de *Carretera perdida* más claramente alusivas a esta heredada estética de videoclip la constituye la aparición de Alice al bajar del coche propiedad de gánster Dick Laurent, mostrada a través de la mirada subjetiva de Pete. Este momento se liga con Anger por diversos aspectos: la mirada voyeurística plena de deseo, el empleo de la cámara lenta, la recreación en el cuerpo y en la máquina, y fundamentalmente, el empleo de música para crear una atmósfera. La película cuenta, como es habitual en Lynch, con tramos de pop venenoso y rock oscuro. El universo musical de la obra de Lynch está extremadamente cuidado, y así describe su importancia el propio director:

Siempre he concebido las películas como una unión entre imagen y sonido [...] Con la música y el sonido quiero, básicamente, crear una atmósfera, un sentimiento concreto en cada uno de los lugares donde ocurre la acción [...] Creo que la música es el medio más abstracto y el más poderoso. Me gustan los efectos musicales que asocian la música y el sonido. Hacen sentir al espectador de manera más contundente un lugar y un ambiente.¹⁰⁶



La belleza de la máquina en *Carretera perdida*

Como Anger en *Scorpio Rising* con las canciones populares, Lynch recurre con éxito en *Carretera perdida* a las fuentes del rock contemporáneo para crear y articular su visión. Por esta razón, el panorama sonoro de la película, es decir, su integración de la música a otros tipos de sonido, forman un modo peculiar de apreciar y de aproximarse a la película. La gama de

¹⁰⁶ CASAS, Q.; NAVARRO, A. J.; SALA, A.; *et. al.*, *Universo Lynch*, p. 41.

estilos de rock empleada por Lynch testimonia la forma en que este tipo de música se ha diversificado. La banda sonora de *Carretera perdida* no es un mero despliegue o una simple cita de los diversos estilos rockeros. Lynch explota las herramientas del sonido más físicas en el empleo de: volumen alto, repentinos cambios dinámicos de volumen, frecuencias extremadamente bajas, sobrecogedores rasgos del sonido *stereo*. Se trata de elementos que no solo se escuchan, sino que se sienten y establecen una afinidad con la estética fundamental de la música rock. El extraordinario clímax del largometraje proporciona una reveladora entrada, tanto al panorama sonoro, como a su estructura narrativa. A medida que Fred Madison escapa de su hogar de Hollywood partiendo hacia la carretera, el clip de sonido proporciona un emocionante y hasta nauseabundo acompañamiento, con una mezcla densa de sirenas de coche de policía, gritos, *glissando* de violín, máquinas rugiendo, el sonido saturado de guitarras, todo ello impulsado por un azotador ritmo techno, resultando en un despliegue muy adecuado de elementos sonoros que gira en torno a un personaje afligido como Fred. El trabajo revela un diseño audiovisual muy cuidado, y muestra que el empleo de una banda sonora, que se apodera del lenguaje del rock contemporáneo y de la música popular, no tiene nada que envidiarle a la plasticidad y la complejidad que se puede conseguir con la música clásica.¹⁰⁷

No cabe duda de que la música rock tiene un lugar de peso en la cinematografía de Lynch. *Carretera perdida* puede entenderse como una representación de la canción *Hotel California*, de 1977, de The Eagles. La misma constituye un himno que forma parte de la cultura popular desde que Lynch debutó con *Cabeza borradora*. El narrador de la canción, al igual que Fred Madison, conduce por el desierto en una carretera solitaria y nocturna, y observa más allá las luces brillantes, al igual que se refleja en el rostro de Fred un vórtice intermitente. Como en la canción de The Eagles, Fred intenta expulsar algo de su mente: un tremendo crimen. No obstante, a pesar de intentar escapar a la vida de Pete, se mantiene, como el hombre de la canción:

¹⁰⁷ SMITH, M., *A Reasonable Guide to Horrible Noise (Part 2). Listening to Lost Highway*, p. 153-154.

atrapado por sus propias acciones. El narrador de la balada necesita desesperadamente encontrar la forma de volver hacia atrás, como Fred, que tampoco lo consigue, porque tal y como se indica en la canción, «es fácil irse cuando uno lo desea, pero nunca se puede escapar realmente».¹⁰⁸



Escenas de *Scorpio Rising* y *Carretera perdida* que comparten iconografía

Con *Scorpio Rising*, Kenneth Anger se recrea en la estética de las motocicletas, los atuendos, las herramientas al ritmo de música popular de los años cincuenta. Ecos de estos elementos pueden reconocerse en *Carretera perdida*, en la que Lynch ofrece algunas tomas de un taller mecánico, se deleita en la reproducción visual de los automóviles y adopta similares estrategias musicales. No es ninguna coincidencia que la canción *Blue Velvet*, que suena de fondo en *Scorpio Rising*, fuera rescatada por Lynch para el título de una de sus películas. Cuando en su balada Bobby Vinton canta suavemente «She wore blue velvet»,¹⁰⁹ en el filme de Anger se representa a un motorista ataviado con tejanos azules, cuero negro y cadenas. La letra de la canción invita al oyente a fantasear con la imagen de una mujer fetichizada, similar a la cantante protagonista de la película de Lynch, Dorothy, mientras que el filme de Anger presenta a un joven espectacularizado, atendiendo a su ya instaurado homoerotismo, iniciado con *Fireworks* y reforzado en los moteros de *Scorpio Rising*, incluyendo iconos populares en insertos de material preexistente, como la figura de Marlon Brando en fragmentos de *Salvaje* (*The Wild One*, Laslo

¹⁰⁸ OLSON, G., *David Lynch: Beautiful Dark*, p. 453. [La traducción es nuestra].

¹⁰⁹ 'Ella vestía de terciopelo azul'. [La traducción es nuestra].

Benedek, 1953).¹¹⁰ De hecho, Lynch toma como referencia el mundo musical y cinematográfico de los años cincuenta en numerosas ocasiones. *El barrio contra mí* (King Creole, Michael Curtiz, 1958) representa una de las principales fuentes de inspiración para su filme *Terciopelo azul*. El largometraje de Curtiz cuenta con Elvis Presley en el papel de un joven rebelde y se recrea en el universo musical fundiendo el rock y el *rhythm and blues*.

La película *Fireworks* cuenta con rasgos que la ligan igualmente al universo lynchiano. Consiste en una secuencia onírica de una fantasía erótica en la que el personaje es víctima de un ritual violento. En ella se exhibe un cuerpo apaleado y abierto en canal (con un reloj en el lugar del corazón, imagen que proviene de Surrealismo y de la obsesiva idea del control del tiempo). Se trata de una experiencia masoquista con asociaciones surrealistas, y componentes que carecen de sentido y resultan incomprensibles para el espectador, al igual que ocurre en un sueño. Asimismo, contiene una de las primeras escenas del cine realmente violentas.¹¹¹ Hacia el final, en *Scorpio Rising*, todo desemboca en una fiesta de motoristas, con una fuerte exaltación de un ritual violento. La iconografía nazi y lo satánico se funden en una especie de instrumentalización del sacrificio, que produce goce estético.

En cuanto a la violencia y a la exaltación de la máquina, una de las escenas más cercanas a la estética de Anger en *Carretera perdida* la constituye la secuencia en la que Dick Laurent llega con un negro y reluciente coche, un Mercedes. Pretende que Pete le eche un vistazo al motor; para ello suben al vehículo y recorren un tramo de la ciudad. Tras conseguir arreglar el desperfecto, inician un paseo por las afueras. Al ser adelantados por otro conductor, Dick Laurent comienza una carrera contra este y afirma que «ahora es cuando el poder y la excelencia mecánica se notan». El matón acelera hasta el punto de chocar con el otro coche y lo empuja a la cuneta. Él y sus guardaespaldas bajan empuñando sus armas. Laurent saca al otro conductor de su deportivo, le golpea repetidamente e inicia un discurso a voces. Cuando

¹¹⁰ MOON, M., *A Small Boy and Others: Imitation and Initiation in American Culture from Henry James to Andy Warhol*, p. 29.

¹¹¹ CUETO, R., WEINRICHTER, A. (Eds.), *Dentro y fuera de Hollywood: la tradición independiente en el cine americano*, p. 250.

regresan al coche, ya serenos, continúan su marcha. Esta escena, de violencia extrema se corresponde con lo que Žižek¹¹² considera «sublime ridículo» posmoderno. Se trata de una descarga completamente fuera de toda medida, muy lejana a la homeostasis regulada por el principio de placer, pero que se recrea en sí misma y se entiende como goce. Se trata de una clara cesión al triunfo de *thanatos*.



Dick Laurent como representante de la violencia en *Carretera perdida*

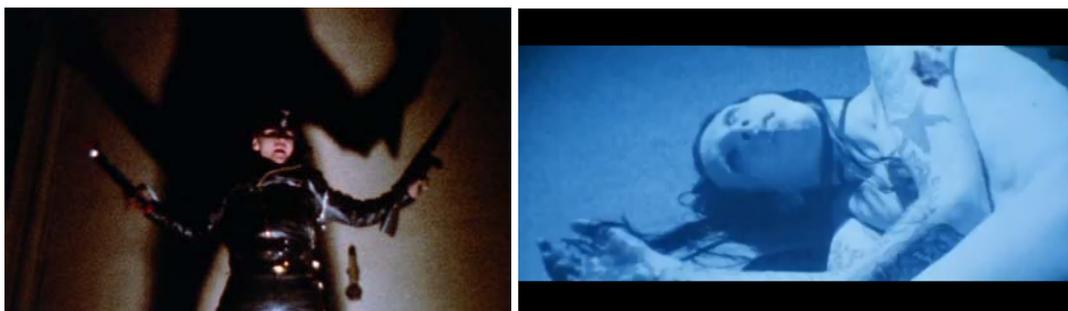
II.2.4.3. Lo siniestro

Anger aporta a la cinematografía un universo de ocultismo, violencia, provocación, y sobre todo, la presentación del mal como elemento iconográfico. Sus primeras películas harán de Anger el sinónimo de la contracultura de los años sesenta y derivarán en las subculturas musicales posteriores, junto con la figura de Anita Pallenberg, igualmente vinculada con el rock y el satanismo. Uno de los personajes que ejerció mayor influencia para Anger en este sentido fue Aleister Crowley, el mago más importante del siglo XX y «el hombre más perverso del mundo», según lo denominó el periodismo británico. Anger se convirtió en devoto discípulo de este afamado satanista, creador de una nueva religión, Thelema, y cuya máxima expresaba «haz lo que quieras, será la única ley». La figura de Crowley se relaciona con muchos integrantes del mundo del rock como los Rolling Stones (*Invocation of my Demon Brother*, de 1969, de

¹¹² ŽIŽEK, S., *The Art of the Ridiculous Sublime: on David Lynch's Lost Highway*, p. 108-111.

Anger, cuenta con la música compuesta por Mick Jagger), Led Zeppelin, The Who y hasta The Beatles, que le dedicaron su disco *Sergeant Peppers Lonely Heart's Club Band*.¹¹³

En 1981 Anger realiza *Lucifer Rising*, considerada una película maldita, basada en el texto sagrado de la secta Thelema. La banda sonora fue compuesta por Bobby Beausoleil desde la cárcel. Este último estaba relacionado con la comuna satánico-religiosa de la familia de Charles Manson, implicada, entre otros crímenes, en el asesinato de Sharon Tate cuando esperaba un hijo de Roman Polanski. El contenido audiovisual y la imaginería del filme se liga con la subcultura del rock, del ocultismo, del esoterismo, así como con el fundador de la Iglesia de Satán, Anthony Lavey, y acabará por evolucionar en la iconografía del *heavy metal*. La música y las imágenes portan toda la fuerza para representar los rituales y las alusiones simbólicas y demoníacas.¹¹⁴ El filme pornográfico que aparece en *Carretera perdida*, en el que Renee participa, muestra alusiones a rituales satánicos introduciendo como personaje a Marilyn Manson (cuyo nombre proviene de la combinación de Marilyn Monroe y Charles Manson), acompañado de la música *heavy metal* del grupo alemán Rammstein.



Lo siniestro en *Scorpio Rising* y *Carretera perdida*

Diabolus in música era el nombre asignado en la Edad Media para el intervalo musical de cuarta aumentada, considerado disonante. El *diabolus* aparece hoy en gran parte de la música *heavy metal* y en ocasiones como

¹¹³ VIZZUTTI, R., *Return of the Stargods*, p. 91-92.

¹¹⁴ LANDIS, B., *Anger: an unauthorized biography of Kenneth Anger*, p. 141-174.

provocación satánica explícita en el cine de terror. Se convierte, por un lado en celebración del mal y por otro, lejos de ser una degeneración de los medios de comunicación de masa, constituye una prueba de que el arte contemporáneo practica la fealdad y la aplaude, aunque no en el sentido provocador de las vanguardias del siglo XX.¹¹⁵

Desde un punto de vista estético, aquellas situaciones en las que lo que debería ser desvelado permanece oculto se define como manifestaciones de lo siniestro. La dinámica de ocultación y desvelamiento en el discurso fílmico responde a complejas estrategias de retórica visual y sonora. Dichas estrategias se derivan, en gran medida, en la creación de atmósferas, una parte de la cinematografía que ha apasionado especialmente a David Lynch. Sus atmósferas devienen elementos esenciales para sus espectadores y en cada nuevo visionado se convierten en pulsiones significativas y emotivas.¹¹⁶ En este sentido, el propio director afirma:

Soy como un detective que descubre las cosas que habitualmente se ocultan. El mundo contemporáneo no es precisamente el lugar más brillante que se puede soñar para vivir. El sufrimiento, la maldad, la confusión y el absurdo están por todas partes.¹¹⁷

Lo siniestro es una constante en *Carretera perdida*, partiendo del hecho de que algo que debía permanecer oculto emerge a la superficie. Se trata de una falla que aúna la conciencia y el inconsciente, mostrándose este último desestructurado. Desde el inicio del filme sabemos que Dick Laurent ha muerto, no obstante, se oculta quién lo ha matado o de qué ha muerto.

Gabriel Cabello,¹¹⁸ considera al Hombre Misterioso un símil posmoderno del fantasma vampiro. No es un personaje real, sino un fantasma nacido de la psique de Fred. En nuestra opinión, el Hombre Misterioso representa los celos del protagonista que lo acompañan en la escena en la que se desvela el motivo que induce a Fred al asesinato. Una vez Fred ha herido a Laurent, el Hombre Misterioso le da una pantalla portátil. Laurent la mira y se ve a sí mismo, a

¹¹⁵ ECO, U., *Historia de la fealdad*, p. 421-423.

¹¹⁶ BACA MARTÍN, J. A.; GALINDO HERVÁS, A. (Eds.), *El cine y lo siniestro*, p. 28.

¹¹⁷ PAYÁN, M. J., *David Lynch*, p. 113.

¹¹⁸ CABELLO, G., *La vida sin nombre. La lógica del espectáculo según David Lynch*, p. 194-196

Renee y a Andy visionando la película pornográfica a la que hemos hecho referencia. Luego, la imagen de la pantalla cambia y se ve a Fred y al Hombre Misterioso tal y como están efectivamente situados frente a Laurent. Lo que se refleja en la pantalla es algo insoportable para Fred: ver que su mujer se dedicó a trabajar en películas pornográficas. Por tanto, lo que sigue a ello es la muerte de Dick Laurent por emergencia de lo siniestro. Lo siniestro tiene que ver con la emergencia de algo reprimido, de lo que hasta ahora ha permanecido oculto.



Escena de *Carretera perdida* en la que Fred y el Hombre Misterioso matan a Dick Laurent

Un ingrediente fundamental de lo siniestro en la película lo constituye la emergencia de la muerte. Se trata de las dos pulsiones libidinales básicas, *eros* y *thanatos* que se desarrollan por medio de una imaginería hipnótica en el que la angustia de la muerte recorre toda la pesadilla fílmica. El lado oscuro de la vida se funde con la posibilidad de trastocar el destino de la muerte, al igual que ocurre en *Detour*. Asimismo, en Lynch, no se da lo sobrenatural como fundamento del terror, sino que atiende a lo que ocurre en el interior de la mente perturbada. Lo que realiza es una exploración, en una modalidad disfrazada de fantástica, de las pulsiones de la violencia autodestructiva, en un mundo fascinado por su propia imagen. Proporciona un permanente juego de contrastes que van del horror psicológico a la presencia inconcreta del mal, en función de un relato tenso y ominoso donde la violencia directa y conceptual se introducen en espacios de la cotidianidad de forma natural y trastoca lo que inicialmente es simple.¹¹⁹

La construcción de estructuras visuales extremas, plenas de fondos completamente oscuros de los que surgen y se difuminan los personajes se

¹¹⁹ CASAS, Q., *David Lynch*, p. 328.

complementan con la música. Así, la hermosa melodía de *Song to the Siren* se convierte en hipnótica y la canción *I Put a Spell on You* de Marilyn Manson aporta con su shock rock parte de su personalidad e imagen monstruosa como producto de la cultura dominante.¹²⁰ *Song to the Siren*, como indicamos en el capítulo anterior, es la canción de un hombre enamorado (Fred) de una mujer (Renee), a la que imagina como una sirena, figura mitológica de encantos fatales. El motivo de que Fred considere maligna a su esposa, radica en la sospecha de que su trabajo anterior —que Renee nunca revela— pertenecía al mundo de la pornografía y que disfrutaba con ello. *I Put a Spell on You* suena cuando Alice explica a Pete que Laurent le obligó a introducirse en la pornografía y acabó por gustarle. En realidad, es Fred, a través de su fantasía, quien procura autoconvencerse de que ella fue forzada en un primer momento. No obstante, la letra de la canción de Manson es muy explícita en cuanto a los sentimientos de Fred: «si no puedo tenerte, nadie te tendrá».¹²¹

Carretera perdida es un filme que se ubica plenamente en un siglo que ha difuminado los límites entre la realidad y la ficción, lo soñado y lo acontecido, la identidad y la alienación, lo original y el simulacro, lo soportable y lo insoportable. Por tanto, se mueve en esa frontera en que se manifiesta lo siniestro: por un lado, excede todo lo soportable y juega deliberadamente con la estética de lo bello y su disolución, moviéndose a caballo entre lo kitsch y lo grotesco; por el otro, revela lo oculto y choca con el empeño natural del espectador de indagar en el significado y el sentido. Asimismo, ofrece una dinámica epifánica¹²² de la exteriorización de aquello que debe permanecer oculto, pues el contacto con ello es destructivo. Lynch lleva al límite el suspense y el misterio, ya que el espectador queda para siempre suspendido, sin clausura, ni explicación definitiva, en lo misterioso.¹²³

¹²⁰ CASAS, Q., *David Lynch*, p. 328.

¹²¹ 'If I can't have you, no one will!'. [La traducción es nuestra].

¹²² La epifanía (del griego '*epiphaneia*', 'aparición') es un término religioso extrapolado a la literatura. Es un procedimiento de revelación interior a través de instantáneas de la vida, palabras o imágenes. Designa el relato de un instante de conciencia que estalla de pronto como una iluminación.

¹²³ BACA MARTÍN, J. A.; GALINDO HERVÁS, A. (Eds.), *El cine y lo siniestro*, p. 28-36.

II.2.5. Posibles interpretaciones de *Carretera perdida*

II. 2. 5. 1. Estructura narrativa «no lineal» en el cine de ficción

Si entendemos por narración lineal en el cine aquella que estrictamente se inicia, desarrolla y concluye sin ningún tipo de alteración del orden temporal intradiegético, cualquier filme que no cumpla estos requisitos podrá denominarse «no lineal». Un mero *flash-back* será suficiente para introducirlo dentro de dicha categoría. Sin embargo, habrá que hacer una distinción entre aquellos que utilizan esta alteración del tiempo como pequeño recurso circunstancial, y los que son parte de una tipología cuya manipulación del orden temporal supone un planteamiento destacado del relato.¹²⁴ A ello nos referimos cuando hablamos de estructura narrativa «no lineal».

Como señala David Bordwell,¹²⁵ el espectador de cine aborda las películas basándose en la presencia habitual de historias en su vida. Por tanto, cuando se refiere al visionado de una película, asume que se trata de una de tipo narrativo en el que se desarrolla una historia. El receptor parte de una serie de expectativas previas con respecto al filme, ya que puede conocer de antemano la historia que se va a narrar a través de varias vías, como la sinopsis. Otra aproximación sería haber leído el libro en el que está basado o haber visto la película de la que se hace una continuación. Incluso puede tratarse de un relato a partir de la Historia, de la mitología o de la biografía de un personaje.

Como característica de la forma narrativa, los personajes están relacionados unos con otros mediante acciones y hechos que igualmente se

¹²⁴ *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard, Billy Wilder, 1950), está narrada en su totalidad mediante un *flash-back* y supone el ejemplo más básico de estructura narrativa no lineal.

¹²⁵ BORDWELL, D., *El arte cinematográfico*, p. 64-65.

encuentran conectados. Asimismo, los conflictos que surgen en el transcurso del relato suelen tener una solución o explicación final, de una manera más o menos satisfactoria. Todos estos aspectos constituyen los parámetros de los que depende el receptor para comprender un filme narrativo y lo definen desde un punto de vista apriorístico. El receptor va captando una serie de pistas y recordando información que lo conduce a anticipar los sucesos y, por tanto, a participar en la creación de la forma del filme. De este modo se condicionan una serie de expectativas que suscitan la curiosidad, mediante el suspense y la sorpresa, que vienen dadas por la propia historia. A partir del resultado de la acción, el receptor experimenta presentimientos que pueden controlar sus expectativas hasta el final. La función del desenlace consiste, precisamente, en satisfacerlas o desmentirlas. Por otro lado, el final también se encarga de activar la memoria, de forma que el receptor recuerda hechos anteriores, pudiendo considerarlos de un modo diferente.

Quien pretenda comprender la estructura narrativa «no lineal» de una película debe conocer el funcionamiento del tiempo dentro de la narración. Para ello resulta necesario distinguir entre «tiempo de la historia», que responde a los acontecimientos relatados, y «tiempo del discurso», que define el acto mismo de relatar, es decir, el modo en que se cuenta el relato. Según Gérard Genette,¹²⁶ entre estos dos tipos de tiempo se establecen las distintas relaciones que nos permitirán plantear la arquitectura temporal. La diégesis constituye el universo construido por la ficción y, dentro de ella, los hechos pueden definirse por su «duración», «orden» y «frecuencia». En lo que concierne a la estructura narrativa «no lineal», nos interesan únicamente los dos últimos elementos, pues son estos los que propician una alteración en el tiempo de la estructura narrativa. El «orden» establece la forma de situar los acontecimientos de la historia dentro del discurso, o dicho de otro modo, el lugar que ocupan estos hechos en la supuesta cronología de la historia, puesto que un relato no tiene porqué ser contado necesariamente de forma lineal para su comprensión. El desorden de los hechos puede responder a la necesidad estratégica de captar la atención del espectador o de ocultar cierta información

¹²⁶ Para un estudio detallado acerca del tema *vid.* GENETTE, G., *Figuras III*.

para que pueda ir siendo suministrada a lo largo del relato según interese. La «frecuencia», por su parte, consiste en el número de veces que se representa un hecho en relación con el número de ocasiones que tiene lugar en la historia. Es decir, puede que un acontecimiento solo suceda una vez en la historia, pero sea mostrado en más de una ocasión por distintos motivos. Estas manipulaciones del orden de la historia ofrecen diversas posibilidades narrativas. Estas atienden a intenciones determinadas perseguidas o propiciadas por sus acontecimientos, a su necesidad de presentarlas de un modo determinado por razones estéticas, o simplemente se deben a una voluntad de experimentación.

Las narraciones «lineales», e incluso aquellas con pequeñas alteraciones de orden de carácter muy sencillo, centran la atención del público en los acontecimientos futuros. Crean el efecto de suspense, común a la mayoría de los filmes narrativos, que ayuda al espectador a formar hipótesis claras sobre lo que ha de suceder. Además, se reafirma el efecto de primacía del argumento, puesto que cada acción puede medirse como una variación de la sucedida con anterioridad. Cuando se altera el orden de los acontecimientos en la narración «no lineal», uno de los objetivos puede ser el de romper el efecto de continuidad fácilmente legible, para inducir al receptor a deducir, a partir de la nueva información, los hechos previos. El recurso de retrasar acontecimientos de la historia potencia la curiosidad en el espectador. El tema ha sido tratado por Thomas Elsaesser¹²⁷ en su ensayo *The Mind-Game Film*, en el que hace constar la existencia de esta tipología de narración, en la que el receptor ya no actúa de forma pasiva como mero testigo u observador, puesto que se ve inducido a su participación para la comprensión del relato entendido como un desafío estimulante.¹²⁸

Estas formas de narrar en el cine no son nuevas, y podemos hallar sus orígenes en una temprana edad del arte cinematográfico. Del mismo modo que sucede con el *filme d'art* en Francia, durante el esplendor del cine sueco a principios del pasado siglo, los artífices se nutrieron de sus ricas fuentes

¹²⁷ ELSAESSER, T., *The Mind-Game Film*, p. 13-41.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 16.

literarias. Dicho origen bebe de una tradición estética de carácter poético y, lejos de perpetuar fórmulas teatralizantes, deriva en un sugerente ejercicio de indagación psicológica para iniciarse en la experimentación de nuevas formas narrativas. Victor Sjöström, introduce en *Dödskyssen* (1916) la innovación técnica de acumular una serie de *flash-backs* que se corresponden con diferentes versiones de un mismo hecho, narradas por diferentes testigos; una técnica de narrativa fragmentada, denominada «encuesta policíaca». La misma fue muy imitada en su época y empleada en 1941 por Orson Welles en *Ciudadano Kane* (Citizen Kane) y por Akira Kurosawa en 1950 en *Rashomon*.¹²⁹

Carretera perdida presenta una estructura narrativa «no lineal» que viene propiciada por un relato que se sitúa en la mente del protagonista y supone uno de los ejemplos más complejos de *mind-game film*¹³⁰ propuesto por Elsaesser. En ella las pistas sirven para desentrañar la historia laberíntica en un primer nivel, y nos conducen a comprobar que en último término no existe una solución unívoca, sino que el filme puede tener diferentes interpretaciones. Con *Carretera perdida*, el director inicia una fuga de la narración aristotélica que culmina, a través de *Mulholland Drive* (2001), en la posterior *Inland Empire* (2006). Estas conforman un tríptico en el desarrollo de una nueva narrativa. Su propuesta consiste en pasar de la hipótesis contemporánea de la saturación del relato a su puesta en entredicho. Con ellas Lynch da por acabadas las especulaciones sobre la muerte del cine y propone su constante transformación como única posibilidad viable.¹³¹

Durante siglos, en la historia del relato se ha perpetuado como forma mayoritaria la estructura narrativa que Aristóteles¹³² propone en su *Poética* de planteamiento, nudo y desenlace. A partir de la ejecución formal planteada, el filósofo explica el proceso de la mimesis que consiste, básicamente, en la imitación de la realidad. Por tanto, lo que cobra verdadera importancia es el valor estético y la verosimilitud. El poeta representa las cosas como copias de

¹²⁹ GUBERN, R., *Historia del cine*, p. 124.

¹³⁰ Cabe señalar que no todos los *mind-game films* tienen una estructura narrativa «no lineal».

¹³¹ LOSILLA, C., Los cineastas imprescindibles. David Lynch, p. 26.

¹³² ARISTÓTELES, *Poética*, VII, 1450b.

lo real, que transforma por medio de unas reglas o *canon*. Gracias a la mimesis se origina la catarsis, la purificación, el efecto curativo de la tragedia, que incita compasión en los espectadores.¹³³ Se trata básicamente de un proceso de identificación en el que el receptor se sitúa en el interior de la historia y vive emocionalmente los acontecimientos desencadenando un efecto relajante. Bertolt Brecht¹³⁴ se posiciona ante este fenómeno y propone la renovación del sentido crítico en el espectador, eludiendo la representación realista, por tanto, rompiendo con el equilibrio de las propuestas clásicas. Cobran importancia los sueños, el ruido, el silencio, la atmósfera, las alteraciones espaciales y temporales que hacen evidentes los elementos escénicos (siendo esta última la que más nos interesa). Los filmes que ofrecen estructuras narrativas «no lineales», aparte de alejarse de la vieja fórmula aristotélica como propuesta estética, exigen un espectador que participe de forma reflexiva y atenta, consciente de los mecanismos cinematográficos encargados de hacer avanzar la historia. Las narraciones invertidas, la repetición, la estructuración por capítulos, la presentación de realidades alternativas, las estructuras de salto temporal o las narraciones cíclicas, constituyen las estrategias de la carpintería teatral que construyen aquel espectador activo que propone Brecht en su teoría de la recepción. Por estas razones, representan un interesante reto estético para el cine actual en su exploración y ampliación de nuevas formas narrativas.

II.2.5.2. *Mind-game films*

Recientemente se ha publicado el citado ensayo del Profesor Thomas Elsaesser,¹³⁵ especialista en medios de comunicación y cultura. El mismo atañe a lo que el investigador ha denominado *mind-game films* o *puzzle films*. Este tipo de películas inundan las tramas del fragmentario y retorcido lenguaje cinematográfico posmoderno y se componen a partir de complejos y barrocos

¹³³ ARISTÓTELES, *Poética*, VI, 1449b y XVII.

¹³⁴ BRECHT, B., *Escritos sobre teatro*, p. 121-158.

¹³⁵ ELSAESSER, T., *The Mind-Game Film*, p. 13-41.

entramados de *flashbacks* y *flashforwards*, elipsis y saltos espacio-temporales del relato, gestados en el seno de narrativas fuertemente dislocadas. Se trata de obras que cruzan la frontera de la corriente dominante de Hollywood, del cine independiente, de autor y de cine de arte internacional. Atraen generalmente a un público minoritario y se manifiestan como películas de culto. Los espectadores se implican en el mundo que estos filmes crean y los lleva estudiar la vida interior de los personajes, sus historias pasadas, convirtiéndose en expertos en cada detalle de las escenas y adeptos a explicar las improbabilidades de algún hecho. Asimismo, llegan a un público que realiza el visionado en la comodidad de sus hogares, permitiendo el análisis detallado y provocando comunidades de fans *online* y foros de opinión. Los críticos de cine, los académicos de diferentes disciplinas, los sociólogos y los cazadores de modas se han sentido atrapados igualmente por este fenómeno. En muchos casos, se confirma que esta tendencia no se confina a directores de Hollywood o de Norteamérica, sino a cineastas de Alemania, Dinamarca, Gran Bretaña, España, Corea del Sur, Hong Kong y Japón.

No sería la primera vez que la institución del cine experimenta con el espectador en respuesta a los cambios técnicos, económicos y demográficos. A mediados de la primera década del siglo XX, cuando el cine de atracciones abrió paso al cine de integración narrativa, el director alemán Joe May inicio una exitosa y breve moda de lo que denominó *Preisrätsel filme* ('películas puzle con premio'), como un subgénero del film detectivesco, inspirado en el cine danés. Se proporcionaban claves, sin revelarlas hasta el final, y se ofrecían premios a los espectadores que las identificaban.

Algunos *mind-game films* muestran afinidades con géneros como el de terror, la ciencia ficción, *teen films*, de viajes en el tiempo o cine negro. No solo tratan las cuestiones usuales de género de adolescentes en crisis de identidad, sexualidad, género, familia edípica y de comunidad disfuncional, sino que además, problemas epistemológicos (¿cómo sabemos lo que ellos saben?) y dudas ontológicas (sobre otros mundos, otras mentes). Tales asuntos se encuentran en la corriente dominante del tipo de investigaciones filosóficas centradas en la consciencia humana, la mente y el cerebro, múltiples

realidades o mundos posibles.

Uno de los rasgos de los *mind-game films* radica en el placer de desorientar o inducir a error, engañar. Aparte de la información ocultada o escondida, hay frecuentes giros en el argumento y finales con trampa. Además, el espectador tiene una predisposición a que jueguen con él y acepta a participar en el desafío. El hecho de que al público se le presenten acertijos o trampas para la mente y la vista, que deba hacer frente a objetos extraños, o se incluyan detalles desconcertantes que no añaden ningún sentido al argumento, a pesar de que la experiencia general tenga sentido, indica que el espectador reconoce estos fenómenos como relevantes en su propia realidad y se presta a desentrañarlos.

En suma, los *mind-game films* trascienden no solo el género, sino también la autoría (a pesar de que el autor sea una personalidad conocida) y también el concepto de cine nacional. Si se lee desde los síntomas y desde el punto de vista de la recepción, los *mind-game films* suponen nuevas formas de atrapar al espectador y dirigirse a él. Aunque la palabra 'nuevas' aquí funciona meramente como un indicador diacrítico de diferencia: la genealogía de los *mind-game films* incluye magos de la sorpresa y del suspense de la talla de Fritz Lang, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, Orson Welles, al igual que el cine arte de Kurosawa, Resnais y Bergman. Como tales, este tipo de películas pueden entenderse como un indicativo de una crisis en la relación espectador-película, en el sentido de que la tradicional suspensión de incredulidad o la posición clásica del espectador como voyeur, testigo u observador y las técnicas cinematográficas relacionadas (plano subjetivo, sutura, narración restrictiva u omnisciente, la transparencia de la cámara oculta, la puesta en escena de tomas largas o de profundidad de campo) ya no se estiman apropiadas, imperiosas o lo suficientemente desafiantes.

Desde el punto de vista narrativo, resulta evidente que el cine se ha tornado mucho más complejo e inquietante, tanto en la categoría del cine europeo de autor y cine arte, como en la de todo el espectro de la tendencia dominante: *blockbusters*, películas *indie* e, incluso, la televisión. Entre los rasgos de los *mind-game film* se encuentran: la diégesis simple o múltiple, la

narración engañosa y de múltiples hebras, las narrativas incrustadas (historia dentro de una historia), las estructuras de punto de vista inusual, las narrativas episódicas, los *flashbacks* no marcados, los problemas de focalización y perspectiva, y los cambios y giros narrativos inesperados. A esto se añade la introducción de personajes que sufren amnesia, esquizofrenia, paranoia o clarividencia. En lo que concierne a la filosofía de la mente, se pueden encontrar acertijos sobre la relación entre el cuerpo, el cerebro y la conciencia, que desafían los conceptos de identidad o suscitan preguntas sobre el significado del ser humano.

Este género o subgénero (aún no ha quedado determinado por el autor) puede comprender dos niveles: el informativo y el del estado mental. En el primero existen diferentes posibilidades. Una de ellas consiste en que el personaje participa en un juego, sin saberlo o sinsaber con quien juega. A menudo estos juegos resultan muy crueles e incluso mortales. Este sería el caso de *El silencio de los corderos* (*Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991), *Seven* (David Fincher, 1995), o *El show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998). En todas ellas, los acontecimientos suponen un juego para todos excepto para el protagonista. En otra variante se juega con los espectadores, ya que la información es ocultada o se presenta de forma ambigua. En este apartado se encontrarían, indica Elsaesser, dos filmes de Lynch, *Carretera perdida* y *Mulholland Drive*, entre otros ejemplos señalados como *Sospechosos habituales* (*The Usual Suspects*, Bryan Singer, 1995), *El club de la lucha* (*Fight Club*, David Fincher, 1999), *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *Paycheck* (John Woo, 2003) o *The Jacket* (John Maybury, 2005). En el filme de Lynch que nos incumbe, pese a que una parte de la información se nos oculta, principalmente, la más relevante, se ofrece de forma ambigua, de modo que no pueda ser articulada por el receptor hasta ser consciente o sencillamente intuir lo ocurrido al apreciar la globalidad del filme. Por tanto, el espectador comprende en el transcurso del primer visionado, cuando ya lleva avanzado parte del metraje, que necesita participar activamente para entender el rompecabezas que se le plantea. Una vez entendido el juego, en el caso particular de *Carretera perdida*, es necesario un nuevo visionado en el cual ha

de estar más atento para poder extraer las claves que unen las piezas, puesto que se hallan repartidas a lo largo de sus dos horas y cuarto de duración. La última posibilidad en este nivel es que la información puede ser ocultada tanto a los espectadores como a los protagonistas, como en *El sexto sentido* (The Sixth Sense, Night Shyamalan, 1999) o en *Los otros* (The Others, Alejandro Amenábar, 2001). De nuevo, *Carretera perdida* se ve afectada por una característica nombrada por Elsaesser. Tanto el público, como Fred desconocen si el crimen se ha llevado a cabo, pues el protagonista no lo recuerda y no nos es mostrado el acto. Lo único que ven público y protagonista es el cuerpo de Renee una vez mutilado. Sin embargo, la mayor ocultación reside en no esclarecer que llegados a la mitad del filme entramos en un mundo en el que se da un desdoblamiento de la personalidad de los protagonistas. Fred desaparece en su celda y en su lugar hallamos a Pete. En ningún momento se alude explícitamente a que ambos sean la misma persona transformada. En cambio, se propicia la distracción cuando, a la mañana siguiente, un guarda de seguridad atribuye todo a una cuestión de espíritus. Solo mediante las pistas tratadas con anterioridad se puede conocer la relación de ambos personajes. Como última característica de este nivel, puede ocurrir que el «amo del juego», tal y como lo denomina el autor, se muestra a sí mismo, pero la mayor parte de las veces no, haciendo uso de marionetas e incluso viéndose atrapado en su propio juego, como el escritor hipocondríaco de *El ladrón de orquídeas* (Adaptation, Spike Jonze, 2002) o como en *Cómo ser John Malkovich* (Being John Malkovich, Spike Jonze, 1999).

En el segundo nivel que propone Elsaesser, el del estado metal, se hace énfasis en la mente: lo protagonizan personajes cuya condición mental se revela extrema, inestable o patológica. En lugar de exponerlo como un ejemplo de caso de estudio, como un desequilibrado mental, se presentan como normales en su forma de ver, su interacción con otros personajes y su manera de estar en el mundo. De nuevo, aunque no es mencionado por Elsaesser, *Carretera perdida* contiene los elementos citados. Para el autor, estas películas proponen un juego con la percepción de la realidad por parte del público y del personaje. Obligan a elegir entre realidades o universos múltiples, que en

apariencia resultan igualmente válidos, aunque, en última instancia, incompatibles. En el filme de Lynch se presenta un escenario en el interior de la mente del protagonista que choca con la realidad, característica que se observa también en el ejemplo aportado por Elsaesser, *Una mente maravillosa* (A Beautiful Mind, Ron Howard, 2001). Igualmente, la naturaleza de la conciencia y la memoria, la realidad de otras mentes, y la existencia de mundo paralelos o posibles es de lo que tratan de forma ecuánime el filme *¡Olvídate de mí!* (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, Michael Gondry, 2004), y *Abre los ojos* (Amenábar, 1997).

Los propios directores de este tipo de películas, como parte integrante del marketing, ofrecen claves adicionales, especialmente Lynch (en su caso, en *Mulholland Drive*, aunque no en *Carretera perdida*) y el director danés Lars Von Trier, para sugerir que el mundo de ficción puede abrirse, expandirse, haciendo de las películas una ocasión para extender la actividad paratextual o hipertextual. Lo que provoca en los fans es una proliferación de teorías acerca de las diferentes tramas. Este hecho se abre a la idea de que existen diferentes interpretaciones.

Además de las características generales de los *mind-games films* y de los dos niveles expuestos, se procederá a destacar otros rasgos que cita el autor, relativos a *Carretera perdida* y que servirán igualmente como base para exponer la hipótesis del presente trabajo acerca de las posibles interpretaciones del film. Existe una suspensión de la causa-efecto, incluso en la rotunda reversión de la progresión lineal, en la que el protagonista participa o es testigo de eventos cuyo sentido o consecuencias se le escapan. Igualmente, se observa el hecho de que el protagonista parece estar engañado o equivocado a la hora de diferenciar la realidad de su imaginación. No obstante, en lugar de que este mundo interior se marque de forma clara como un punto de vista subjetivo del personaje (como ocurre en el *film d'art* europeo), no existe una diferencia perceptible, ni en el registro visual, ni en términos de verosimilitud, entre lo real y lo imaginado, lo real y lo simulado, lo real y lo manipulado.



El Hombre Misterioso y la superposición de su rostro en el de Renee

Los protagonistas de estos filmes suelen contar con un amigo, mentor o acompañante imaginario del protagonista, como sería el caso del Hombre Misterioso en *Carretera perdida*, un personaje clave para entender el desarrollo de la trama. Este personaje, como bien indica Antonio José Navarro,¹³⁶ es la representación «de los celos, de la ira que, bajo los nombres de “supremo desdén” y “legítima indignación”, conduce a un loco deseo de justicia y a su satisfacción. Es él quien empuja a Fred Madison a matar a su (infidel) esposa, Renee, por medio de angustiosos signos». Estos son las cintas de video que Fred recibe en su casa, junto a su esposa, en donde pueden verse grabadas imágenes del exterior de su domicilio en la primera; del interior, en la segunda, mientras el matrimonio duerme en su habitación; y una tercera, que solo ve Fred, en donde aparece él mismo junto al cuerpo de Renee mutilado. Entre el primer y segundo video es donde el rostro de este Hombre Misterioso aparece por vez primera, superpuesto al de Renee, como indica Navarro, tras sufrir Fred una pesadilla. Indica el autor que, sobre todo, destaca la aparición del Hombre Misterioso en la fiesta que ofrece Andy, el amigo de Renee. En esta escena, el Hombre Misterioso se acerca a Fred y se presenta ante él. Le indica que ya se habían visto antes en su casa, haciendo referencia a la visión fantasmagórica del rostro y en general a la instauración de los celos en su mente. A esto añade que él le invitó, pues jamás va allí a donde no le llaman. Ante la incredulidad de Fred, el Hombre Misterioso le explica que en ese mismo instante también está en su casa y le propone llamar para comprobarlo. En efecto, cuando Fred telefonea, el Hombre Misterioso contesta, entablando una doble conversación. Navarro define esta situación como «lo que no puede

¹³⁶ NAVARRO, A. J., *Sinister Loci*. El sexo, el horror y el mal en el cine de David Lynch, p. 31.

explicarse, ni por la inteligencia, ni por la razón», aludiendo a una frase del escritor alemán J. W. Goethe.

No podemos eludir que la escena narrada y por extensión, todas aquellas en las que este ser misterioso está presente, forman parte de un mundo que no es real y se sitúan, por tanto, en el interior de la mente de Fred. Su fantasía es el territorio que este ser misterioso habita y por el que se mueve con total autoridad. Constituye, como decimos, la representación de los celos que mueven la trama del filme. No obstante, en la misma escena, una vez se han despedido, Fred pregunta a Andy por la identidad de este hombre. El anfitrión responde que solo sabe que es amigo de Dick Laurent. Por tanto, se anticipa que Laurent conoce los celos. Este hecho se constata más adelante, cuando Laurent y el Hombre Misterioso aparecen juntos, en una escena en la que el gánster ha averiguado que su novia, la rubia Alice le está siendo infiel con Pete, en la fantasía que discurre en la segunda mitad del filme. Finalmente, llegados al tramo final de la película, la aparición del Hombre Misterioso es poderosa y reveladora, pues confirma todo lo anterior citado. Tras el enfrentamiento entre Fred (que ha dejado de tener el semblante de Pete) y Laurent, es este Hombre Misterioso quien facilita un cuchillo al primero para degollar al segundo. Lejos de toda realidad, el gánster consigue articular palabras con toda naturalidad y pregunta a Fred el motivo por el cual quiere matarlo. Fred no contesta. El Hombre Misterioso intercede por él y le entrega un pequeño visor portátil. Las imágenes muestran un video pornográfico en el que Renee participa. Podemos ver en él, también, el salón de la casa de Andy, en la que se concentran los espectadores invitados, y se proyecta dicha película pornográfica. Mientras, junto al proyector, Laurent, abraza a Renee de manera un tanto obscena. Ella, en principio más interesada en el filme que en Laurent, acaba por besarlo y aceptar su juego. Tras ello, el Hombre Misterioso recoge el monitor. Las imágenes de la pantalla son el testimonio de la causa de los celos de Fred: su mujer tuvo una vida anterior deshonesta, en la que practicó la pornografía. Sea cierto o no, esa sospecha induce a Fred a asesinar. Laurent expresa su convicción de que tanto él mismo como Fred pueden ser los peores «hijos de puta» imaginados. El Hombre Misterioso

dispara a Laurent, por tanto, los celos de Fred matan al gánster.

Elsaesser menciona una tipología de *mind-game films* en la que el protagonista se pregunta a sí mismo acerca de su identidad y su realidad. En el filme de Lynch este aspecto se plantea en un punto dado que el director describe como el final del primer tercio del metraje. Fred se observa a sí mismo en una grabación frente al cuerpo ensangrentado de su esposa. Acto seguido, tal y como explica el cineasta, este fragmento «finaliza con el puñetazo a Fred en la comisaría, con el hecho de aparecer de repente, en otro lugar sin saber cómo has llegado allí, ni qué pasado».¹³⁷ Ante los detectives, que le han asestado el golpe exclama «dime que no lo he hecho». Por tanto, Fred se cuestiona acerca de su condición de asesino y, a la vez, no se reconoce en la imagen, no se identifica en ella.

Comúnmente en los *mind-game films*, tanto el héroe como el espectador son inconscientes de que existe un universo paralelo, llega un punto en la película en el que se revela que la narración o el argumento se ha basado en premisas cognitivas o perceptuales erróneas, como en *Beautiful Mind*, *El sexto sentido* y, a nuestro entender, también en el filme que nos ocupa. Llegado dicho punto de la historia en el que se experimenta una revisión tan drástica, el efecto se suele reforzar con la repetición de escenas anteriores que ahora pueden observarse desde un nuevo y acertado punto de vista. En *Carretera perdida*, ese instante es igualmente decisivo aunque la repetición de escenas toma una forma un tanto desconcertante, puesto que, por el contrario, no se ofrece una solución cerrada. Esta cuestión se analizará a continuación de forma detallada.

Si al inicio del filme el personaje de Fred escuchaba por el telefonillo de casa las palabras de un desconocido, pronunciadas desde la calle, seguidas del motor de los coches y las sirenas de policía, en la escena final esta acción se repite del otro lado del interfono. En esta ocasión, observamos quién es el enunciador de la frase: el propio Fred. Tras pronunciarla, sube al vehículo y se marcha, perseguido por la policía, que activa en ese momento las sirenas. Parece que hemos llegado al mismo punto, en el que la película se ve forzada

¹³⁷ RODLEY, C., *David Lynch por David Lynch*, p. 351.

a iniciarse de nuevo, como si constantemente transitáramos el anillo de Moebius que señala Chion.¹³⁸ En ese momento, el espectador necesita volver a visionar la película para entender qué ha sucedido y se señala el momento clave en el que teóricamente, como indica Elsaesser, se marcan las premisas cognitivas o perceptuales erróneas. Por tanto, en el final de la película, en lugar de resolver incógnitas, se crea aún más desconcierto. La clave consiste en que las marcas perceptuales erróneas se esparcen en todo el metraje, porque finalmente deducimos que la información que se desprende del filme es el resultado de las alteraciones de la realidad por parte del protagonista. Comprobamos que la historia reproduce la mente de Fred, porque, tal como él mismo confiesa: «me gusta recordar las cosas a mi manera [...] las recuerdo a mi modo, no necesariamente como hayan pasado». Más tarde inventa una nueva realidad en la que los protagonistas adquieren diferente personalidad y se extrae que, durante esta ensoñación, se aporta información tergiversada sobre hechos verídicos, que sirven para esclarecer la realidad. El juego consiste en revisar la película para discernir lo real, de lo que no lo es y, a partir de ello, recomponer una posible historia que, por otro lado, no tiene una única solución.



Fred como emisor y receptor de la frase «Dick Laurent está muerto» en el exterior e interior de la casa, respectivamente.

¹³⁸ CHION, M., *David Lynch*, p. 304.

Llegados a este punto, vamos a esclarecer las interpretaciones que damos del filme. La primera versión que sostenemos es la siguiente: tras matar a Renee —y posiblemente a Laurent y Andy—, movido por los celos, Fred es encarcelado y sentenciado a muerte en la silla eléctrica. Los hechos acontecidos con anterioridad los recuerda de forma tergiversada. Por otro lado, no es capaz de recordar el asesinato de Renee. Aun así, debe cumplir la sentencia que lo declara culpable. En su celda le invade nuevamente el deseo de poseer a Renee. Con este motivo, su mente construye una fantasía. Allí se reinventa a sí mismo y a todo su entorno, y lo traslada al universo típico de un *film noir*. La esposa de Fred, de cabellera morena, ahora es la rubia Alice. En este espacio ella enaltece su potencia sexual. Parece, entonces, que el sueño es la realización de lo que buscaba. En la realidad el obstáculo era inherente: su vínculo sexual sencillamente no funcionaba. En el espacio fantástico, el obstáculo es puesto afuera, en otra persona. Laurent, el amo de Patricia Arquette en la ensoñación, se convierte en el obstáculo de la relación sexual. Cuando este espacio ya está desintegrándose vemos el acto sexual entre Alice y Pete (Renee y Fred). También allí la mujer elude al protagonista susurrándole que nunca la tendrá. En ese punto traumático Fred encuentra el mismo motivo de detención: jamás podrá poseer a la mujer que desea. La ensoñación continúa transformada en pesadilla. Mata a Laurent y se dirige a su casa para informar de la muerte. Emprende la huida, atraviesa el desierto a la carrera y progresivamente se deforma, indicando el final de su ensoñación, concluyendo la primera de las interpretaciones propuestas, que consistiría en que Fred está siendo electrocutado en la silla eléctrica. Por tanto, la estancia en la cárcel constituiría el único fragmento real, sin alteraciones, de todo el argumento. Los hechos anteriores a su estancia en prisión son recuerdos alterados y, los posteriores, son una fantasía recreada. La existencia de Dick Laurent podría ser real o no. En el caso de que Laurent exista en la realidad, este personaje se introduce en su fantasía. Por otro lado, si Laurent es un personaje inventado por Fred, de todos modos, serviría como causa de sus celos, representados simbólicamente en el Hombre Misterioso.

La segunda interpretación planteada es una lectura a partir del filme de

Maya Deren. Si se tiene en cuenta la obra analizada, en *Meshes of the Afternoon*, como claro referente del universo onírico, lo que se plantea es que el crimen sucede en la cabeza de Fred, sin ser llevado a cabo. Esto implicaría que toda la trama no es más que una fantasía provocada por la mente del protagonista, como ocurre en el caso de la directora del psicodrama de los años cuarenta. En dicho caso, solo los primeros planos de Fred en su habitación se corresponderían con la realidad. La frase «Dick Laurent está muerto» pasaría a convertirse, por tanto, en el detonante de su ensoñación y a partir de entonces, lo que ve el espectador es fruto de la psique de Fred. Asimismo, al igual que en el cortometraje de Deren, se produce un desdoblamiento en el que el personaje, en lugar de verse, como en la obra surrealista, se oye a sí mismo. Tras suceder todo lo que vemos en el filme, al final del mismo, Fred llega a la puerta de su casa y repite la frase del principio. Al otro lado, otro Fred recoge el testigo para iniciar de nuevo el ciclo con otra ensoñación similar o distinta, y así sucesivamente. Asimismo, la deformación de Fred en la huida final podría interpretarse como el final de la ensoñación o una nueva transformación en otro personaje, como forma de escapar o eludir la responsabilidad dentro de la propia ensoñación.



Deformación de Fred, al final del filme, mientras huye de la policía

De las declaraciones de Barry Gifford expuestas en la introducción a *Carretera perdida* del presente trabajo, se extrae que el coguionista podría sugerir que el asesinato es llevado a cabo por parte de Fred. No obstante, deja este punto demasiado ambiguo como para descartar esta interpretación. Por una lado, puede hacer alusión a un hecho real y, por otro, puede referirse a uno acontecido en la mente de Fred. Asimismo, el propio Lynch asegura que: «[...] en el guión hay muchas cosas que no se dicen porque Barry y yo sabíamos

que yo lo iba a dirigir, aunque creo que el guión funciona muy bien. Pero no es lo definitivo.[...]»¹³⁹ Sabemos que Lynch es quien lleva el control del montaje, por tanto, el resultado final puede diferir de lo que en un primer momento Gifford hubiera podido plantearse.

La tercera solución que ofrecemos, partiría de la idea del reflejo del interior de la mente del personaje, como en el filme de Deren. No obstante, en este caso, Fred es el asesino de su mujer. Al iniciarse el filme, este ya ha cometido el crimen y se encuentra tremendamente alienado en su habitación. A partir de ese momento, su mente perturbada recrea una historia con elementos de la realidad y elementos tergiversados. La primera fantasía se tuerce y acaba encarcelado. La transformación en Pete le permite escapar y continuar con una nueva fantasía. No obstante, esta resulta igualmente fallida, vuelve a ser Fred y mata a Laurent. Al final del filme recurre a otra metamorfosis con la finalidad de eludir su responsabilidad ante la policía que lo persigue. Como en la segunda interpretación, el Fred del interior de la casa escucha la frase e inicia una nueva fantasía.



Asesinato como ensoñación en *Meshes of the Afternoon* y *Carretera perdida*

La posibilidad de que existan diversas interpretaciones fue tratada en la entrevista con Juan Antonio Hurtado, a propósito de *Mulholland Drive*, un filme gemelo de *Carretera perdida*. La trama siempre puede ser interpretada desde el punto de vista que deseemos. No es necesario cerrarse a una única interpretación válida. Cualquiera que elijamos, siempre que el filme lo permita, puede ser acertada. Es ahí donde radica la fuerza de estas obras. Lo que proponemos es la aceptación de las diversas posibilidades, un filme decididamente abierto a la interpretación que el espectador quiera darle a cada

¹³⁹ RODLEY, C., *David Lynch por David Lynch*, p. 353-354.

visionado. *Carretera perdida* conecta con la definición de Umberto Eco de *obra abierta*. El arte contemporáneo contiene diferentes significados y no se puede buscar en él una única interpretación. El sentido no está completamente determinado por el autor, sino que este espera que su receptor colabore de manera activa en la interpretación, dándole al mismo tiempo, un grado de libertad en lo interpretado. En palabras de Eco:

En el fondo, la forma es estéticamente válida en la medida en que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar nunca de ser ella misma [...] En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original.¹⁴⁰

¹⁴⁰ ECO, U., *Obra Abierta*, p. 73-74.

III. CONCLUSIONES

Con la exposición del proceso evolutivo de la obra de David Lynch hemos podido extraer el génesis de su poética, así como su progreso hacia nuevas propuestas narrativas. En su transformación como artista se detecta su tendencia hacia el desarrollo de estructuras narrativas «no lineales», en la que se incluyen, además de *Mulholland Drive* e *Inland Empire*, el filme que hemos investigado en el presente trabajo, *Carretera perdida*. Por su complejidad, hemos indagado en las declaraciones de los propios autores de la historia, Lynch y Gifford, y hemos comprobado que se muestran reacios a explicarla de forma clara e inteligible.

Asentada en las raíces de la Vanguardia cinematográfica europea, la película *Meshes of the Afternoon* de Maya Deren constituye un referente del filme analizado en la adulteración de las coordenadas espacio-temporales, en la estructura narrativa en espiral —con la repetición de escenas alteradas— y en la creación de atmósferas. Asimismo, no solo influye de forma clara en el ambiente surrealista y en su carácter simbólico y onírico, sino que, en cuanto al argumento, aporta la concepción del desdoblamiento de personalidad, y del relato en el interior de una mente perturbada.

Lynch reformula el cine negro a partir de su obra *Terciopelo azul* y opta por continuar incluyendo este género en sus películas, hibridándolo con el fantástico, el suspense y el terror. *Carretera perdida* es buena muestra de ello, expandiendo los horizontes del *noir* a nuevos niveles. De la misma forma que, en la historia del cine negro, la figura de los detectives privados se ha ido desvaneciendo, ocurre lo mismo en la filmografía del director, hasta llegar al filme que nos atañe, en el que dicha figura ha quedado reducida a mera

caricatura. Este hecho resulta fundamental, ya que el espectador acaba por asumir su papel. En el cine negro del periodo clásico, la *femme fatale* resulta vencida por la figura patriarcal, por suponer una amenaza para la dominación masculina, reducida a una presencia espectral. Frente a esta, la moderna representa una personalidad poderosa y sexualmente agresiva, que sale victoriosa en su pugna con el hombre. En *Carretera perdida* hallamos la representación de ambas: Renee, como *femme fatale* clásica, terminará vencida con su muerte y detonará el desarrollo de la historia; Alice, como *femme fatale* moderna, dobliga la voluntad del hombre y desencadena la muerte de Dick Laurent. En el cine negro de Lynch siempre existe un personaje fantástico que representa la maldad, en este caso, el del Hombre Misterioso se convierte en una alegoría de los celos que originarán el crimen.

Detour supone para *Carretera perdida* una fuente a nivel temático y argumental, a través de la figura del coguionista Gifford. En este sentido, nuestro filme en cuestión, al igual que el relato de Ulmer, estaría constituido por la tergiversación de los hechos del protagonista, que intenta eludir sus crímenes. La música jazz, con todas sus connotaciones de degradación y corrupción, y como inductora a la maldad que conduce al crimen, aparece en el filme de Lynch representada por el saxofonista. Una escena directamente extraída del largometraje de Ulmer, en la que el personaje se niega a escuchar una canción, proporciona la pista que desvela que Pete es el desdoblamiento de Fred en *Carretera perdida*.

Kenneth Anger, uno de los representantes más notorios de la escena *underground* americana, aporta con su manejo de la música una importancia de peso al elemento sonoro, del que Lynch se apropia en *Carretera perdida*. La unión de música e imagen del primero desembocará en la estética de videoclip, empleada por Lynch en su filme como instrumento para denotar la mirada subjetiva, que ilustra el deseo de un personaje y, por tanto, incluir al espectador como sujeto voyeur. El *rock and roll* de los sesenta, por su carácter rebelde y asociación con lo diabólico, define las bandas sonoras de Anger y todo su ambiente artístico. Lynch bebe de este universo para representar lo perverso y terrorífico en su película. Al igual que Anger, emplea la violencia y, sobre todo,

lo siniestro. En el caso del primero, lo siniestro se muestra de forma directa, por el contrario, Lynch parte del mecanismo de la ocultación y desvelamiento como herramienta emotiva de cara a manipular la percepción de los espectadores.

El filme se inscribe dentro de las estructuras narrativas «no lineales» debido a la presentación de los acontecimientos, que se muestran sin la continuidad clásica de planteamiento, nudo y desenlace. Por estar la historia basada en la mente del protagonista, se da una ruptura de la narrativa con el uso del lenguaje, pues el orden del tiempo en la mente no es necesariamente lineal. No obstante, como cualquier filme de estructura narrativa «no lineal», las partes pueden articularse para ser entendidas con cierta continuidad. En *Carretera perdida*, al igual que sucede en *Mulholland Drive*, la dificultad es mayor, lo que no impide que, tras extraer las pistas que nos conducen a su comprensión, podamos establecer una lógica en el relato. Esto responde a que los hechos, evidentemente, suceden en la realidad, atendiendo al orden de pasado, presente y futuro, pero la desestructuración del relato, a partir de los recuerdos y ensoñaciones del protagonista, constituye un reto que propicia el placer en el espectador. Lynch¹⁴¹ añade a este respecto:

Hay cosas en la vida que no son tan comprensibles, pero cuando en una película las cosas son así, la gente se preocupa. Y, sin embargo, en cierto modo, son comprensibles. La mayoría de las películas están pensadas para que las entienda mucha, mucha, muchísima gente. Poco sitio queda para soñar y hacerse preguntas.

Sostenemos que el filme encaja en la definición de *mind-game film*, pues el receptor ya no actúa de forma pasiva, como mero testigo u observador. Por el contrario, el espectador se ve inducido a participar en esta obra abierta, tal y como la define Umberto Eco, y aportar su propia interpretación, lo que se presenta como un desafío estimulante.

Nuestra hipótesis para la interpretación de la película se compone de las soluciones que consideramos de mayor peso. Éstas se basan en el análisis de su estructura narrativa, y de los marcadores que permiten diferenciar la realidad y la fantasía, atendiendo a las herramientas perceptuales y estrategias

¹⁴¹ RODLEY, C., *David Lynch por David Lynch*, p. 360.

plásticas del aparato cinematográfico del autor: la figura del Hombre Misterioso, el empleo de la música, la puesta en escena, la introducción de elementos ilusorios, así como la narrativa «no lineal» que caracteriza la película.

En la primera propuesta nos sustentamos en la idea de que el largometraje se divide en una primera parte, que expresa los hechos tergiversados del protagonista y una segunda, que nos muestra otros hechos, aunque desde un lugar en el que el Fred había decidido crear una fantasía en el que se desdoblaron las personalidades. Por tanto, la estancia en la cárcel constituiría el único fragmento real, sin alteraciones, de todo el argumento. En la segunda solución deducimos que, si se tiene en cuenta el relato onírico de Maya Deren, *Meshes of the Afternoon*, lo que se plantea es que el crimen sucede en la cabeza de Fred, sin ser llevado a cabo. Esto implicaría que toda la trama no es más que una fantasía provocada por la mente del protagonista y solo los primeros planos de Fred en su habitación se corresponderían con la realidad. La tercera interpretación consiste en que Fred mata a su mujer y lo que le sigue no es más que todas sus elucubraciones mentales.

Finalmente, deducimos que el autor diseña *Carretera perdida* con el objetivo de que el espectador aporte su propia interpretación. En su entrevista con Rodley se hace alusión a que, tanto el guión como la película se niegan a ofrecer cualquier prueba de que Fred haya asesinado a su esposa. Haya ocurrido o no, Lynch afirma que: «para el cerebro de ese pobre hombre, es tan real como si hubiera sucedido»¹⁴² y añade que, «para Fred nunca estuvo claro. Solo está lo suficientemente claro para empujarle a otras zonas».¹⁴³

Numerosos artículos, libros y reseñas, así como algunos directores de prestigio, como Jean-Luc Godard en los sesenta, Michelangelo Antonioni en los setenta, y más recientemente, Peter Greenaway y el propio David Lynch, se hacen eco de la discusión sobre la muerte del arte cinematográfico. En la actualidad, con la entrada del nuevo paradigma de lo digital, la querrela parece renacer. En nuestra opinión, la estética que, por su singularidad, define la obra de David Lynch, reafirma la idea de cine de autor. A su vez, con la nueva

¹⁴² RODLEY, C., *David Lynch por David Lynch*, p. 360.

¹⁴³ RODLEY, C., *David Lynch por David Lynch*, p. 361.

narrativa y la invitación a diferentes lecturas, el director enuncia una transformación que traza nuevos senderos para la evolución de la cinematografía. De este modo, no solo zanja la disputa acerca de la muerte del cine, sino que, además, revive las aspiraciones de cine arte por las que pujaba Maya Deren, trasladadas al contexto de la posmodernidad.

IV. BIBLIOGRAFÍA

ANGER, K. *Kenneth Anger's Hollywood Babylon II*. Vol. 2. 1ª ed. Londres: Arrow Books, 1986.

ARISTÓTELES. *Poética*. 4ª ed. Barcelona: Icaria, 1998.

BACA MARTÍN, J. A.; GALINDO HERVÁS, A. (Eds.). *El cine y lo siniestro*. 1ª ed. El Ejido: Diputación de Almería, 2005.

BORDWELL, D. *El arte cinematográfico*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 2007.

BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 1996.

BORDWELL, D. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. 1ª ed. Cambridge: First Harvard University Press, 1991.

BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*. 1ª ed. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

BRINTON, J. P. Subjective Camera or Subjective Audience, *III Hollywood Quarterly*, Vol. 2, 4. Berkeley: University of California Press. Julio, 1947, p. 359-366.

BUTLER, C. H.; SWARTZ, A. *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*. 1ª ed. Nueva York: The Museum of Modern Art, New York, 2010.

CABELLO, G. *La vida sin nombre. La lógica del espectáculo según David Lynch*. 1ª ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.

CASAS, Q. *David Lynch*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 2007.

CASAS, Q.; NAVARRO, A. J.; SALA, A.; et. al. *Universo Lynch*. 1ª ed. Madrid: Calamar, 2006.

CHION, M. *Como se escribe un guion*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 1988.

- CHION, M.. *David Lynch*. 2ª ed. Barcelona: Paidós, 2003.
- CIMENT, M.; NIOGRET, L. Entretien avec David Lynch, *Positif*, 356. París: Positif Editions, Octubre, 1990, p. 31-32.
- CUETO, R. Belleza irreductible. *Cahiers du cinema España*, 31, 2010, p. 22.
- CUETO, R.; WEINRICHTER, A. (Eds.). *Dentro y fuera de Hollywood: la tradición independiente en el cine americano*. 1ª ed. Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2004.
- CUETO, R; SANTAMARINA, A. (Eds.). *American Way of Death*. 1ª ed. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, 2011.
- DEREN, M. Cinematography: The Creative Use of Reality. En: P. A., Sitney (Ed.). *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York: Anthology Film Archives, 1978.
- DULAC, G. The Avant-Garde Cinema. En: P. Adams Sitney, *The Avant-garde Film: A Reader Theory and Criticism*. 1ª ed. Nueva York: Nueva York University press, 1987.
- ECO, U. *Historia de la fealdad*. 2ª ed. Barcelona: Lumen, 2009.
- ECO, U. *Obra Abierta*. Barcelona: Ed. Ariel, 1984.
- ELSAESSER, T. The Mind-Game Film. En: W. Buckland. *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. 1ª ed. Chichester: Blackwell Publishing, 2009.
- FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. 4ª ed. Madrid: Alianza, 2007.
- GENETTE, G. *Figuras III*. 1ª ed. Barcelona: Lumen, 1989.
- GIFFORD, B. *Out of the Past: Adventures in Film Noir*. 4ª ed. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.
- GUBERN, R. *Historia del cine*. 3ª ed. Barcelona: Lumen, 2005.
- HASLEM, W. Maya Deren: The High Priestess of Experimental Cinema. En: *Senses of Cinema*, 23 [en línea]. Melbourne: Melbourne University. Diciembre, 2002. [fecha de consulta: 23/03/2012]. Disponible en: <<http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/deren-2/>>.
- HERAS, A. (Dir.). *David Lynch*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1992.

JAME, D. E. *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. 1ª ed. Berkeley: University of California Press, 2005.

JOUSSE, T. *David Lynch*. 1ª ed. Madrid: Prisa Innova, 2008.

LACALLE, C. *Terciopelo azul*. 2ª ed. Barcelona: Paidós, 2003.

LANDIS, B. *Anger: an Unauthorized Biography of Kenneth Anger*. 1ª ed. Nueva York: Harper Collins, 1995.

LIM, D. (Ed.). *The Village Voice Film Guide: 50 Years of Movies from Classics to Cult Hits*. 1ª ed. Nueva Jersey: John Wiley & Sons, 2007.

LOSILLA, C. Los cineastas imprescindibles. David Lynch. *Cahiers du cinema España*, 31, 2010, p. 26.

LYNCH, D. *Atrapa el pez dorado*. 1ª ed. Barcelona: Mondadori. 2008.

MOON, M. *A Small Boy and Others: Imitation and Initiation in American Culture from Henry James to Andy Warhol*. 1ª ed. Durham: Duke University Press, 1998.

NAVARRO, A. J., Sinister Loci. El sexo, el horror y el mal en el cine de David Lynch. En: Q., CASAS; A. J., NAVARRO; A., SALA; et. al. *Universo Lynch*. 1ª ed. Madrid: Calamar, 2006.

NICHOLS, B. *Maya Deren and the American Avant-garde*. 1ª ed. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 2001.

OLSON, G. *David Lynch: Beautiful Dark*. 1ª ed. Lanham: Scarecrow Press, 2008.

PALACIOS, J. Los infinitos colores del *noir*. En: J. Palacios (Ed.). *Neonoir*. 1ª ed. Madrid: T&B Ediciones, 2011.

PALACIOS, J.; CASAS, Q. *Detour*. 1ª ed. Madrid: Versus, 2009.

PALACIOS, J.; WEINRICHTER, A. (Eds.). *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*. 1ª ed. Madrid: T & B editores, 2005.

PALAU, I. Lynch *noir*. El cine negro según David Lynch. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 14, 2012, p. 109-114.

PAYÁN, M. J. *David Lynch*. 1ª ed. Madrid: Ediciones J.C., 1991.

- PINTOR, I. David Lynch y Haruki Murakami, la llama en el umbral. En: Q., CASAS; A. J., NAVARRO; A., SALA; *et. al.* *Universo Lynch*. 1ª ed. Madrid: Calamar, 2006.
- RODLEY, C. *David Lynch por David Lynch*. 1ª ed. Barcelona: Alba Editorial, 1998.
- RODRÍGUEZ, E.; GARCÍA, V. Géneros. En: A. Sánchez-Escalonilla (Ed.). *Diccionario de creación cinematográfica*. 1ª ed. Barcelona: Ariel, 2003.
- SANTAMARINA, A. *El cine negro en 100 películas*. 1ª ed. Madrid: Alianza, 2009.
- SHRADER, P. Notas sobre el *film noir*. En: J. Palacios; A. Weinrichter (Eds.). *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*. 1ª ed. Madrid: T & B editores, 2005.
- SITNEY, P. A. *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000*. 3ª ed. Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- SMITH, M. A. Reasonable Guide to Horrible Noise (Part 2). Listening to Lost Highway. En: L. Højbjerg. *Film Style and Story: A Tribute to Torben Grodal*. 1ª ed. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2003.
- SONTAG, S. *Contra la interpretación y otros ensayos*. 1ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- TEXEIRA, A. J. Narration in Maya Deren's *Meshes of the Afternoon* and David Lynch's *Lost Highway*, *Uniletras*, 23. Ponta Grossa: Universidad Estatal de Ponta Grossa. Diciembre, 2001, p. 9-26.
- TYLER, P. *Cine underground: historia crítica*. 1ª ed. Barcelona: Planeta, 1973.
- VEVÈ, A.C.; HODSON, M.; NEIMAN, C. *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works. Signatures (1917-42)*. Vol. 1. 1ª ed. Nueva York: Anthology Film Archives/Film Culture, 1984.
- VIZZUTTI, R. *Return of the Stargods*. 1ª ed. Victoria: Trafford, 2003
- WALLIS, B. *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2001.
- ŽIŽEK, S. La nueva *femme fatale*. En: J. Palacios, *Neonoir*. 1ª ed. Madrid: T& B Ediciones, 2005.
- ŽIŽEK, S. *The Art of the Ridiculous Sublime: on David Lynch's Lost Highway*. 1ª ed. Washington: Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, University of Washington, 2000.