

**DAVID LYNCH
Y EL DEVENIR
CINE DE
LA FILOSOFÍA**

UNA LECTURA DELEUZIANA

Juan Diego Parra Valencia

FONDO
EDITORIAL
ITM



DAVID LYNCH Y EL DEVENIR CINE DE LA FILOSOFÍA

UNA LECTURA DELEUZIANA

JUAN DIEGO PARRA VALENCIA



Institución Universitaria
Acreditada en Alta Calidad

Parra Valencia, Juan Diego

David Lynch y el devenir : cine de la filosofía : una lectura deleuziana / Juan Diego Parra
Valencia. -- 1a ed. -- Medellín : Instituto Tecnológico Metropolitano, 2016.
265 p. : il. -- (Textos académicos)

Incluye referencias bibliográficas
ISBN 978-958-8743-88-2

1. Lynch, David, 1946 – Crítica e interpretación 2. Crítica de cine 3. Filosofía del cine
4. Cine I. Tít. II. Serie

791.430 15 SCDD 21 ed.

Catalogación en la publicación - Biblioteca ITM

David Lynch y el devenir cine de la filosofía una lectura deleuziana

© Instituto Tecnológico Metropolitano

© Juan Diego Parra Valencia

Edición: noviembre 2016

Hechos todos los depósitos legales

Autor

JUAN DIEGO PARRA VALENCIA

Rectora

MARÍA VICTORIA MEJÍA OROZCO

Directora Editorial

SILVIA INÉS JIMÉNEZ GÓMEZ

Comité Editorial

EDUARD EMIRO RODRÍGUEZ RAMÍREZ, MSc.

JAIME ANDRÉS CANO SALAZAR, PhD.

SILVIA INÉS JIMÉNEZ GÓMEZ, MSc.

YUDY ELENA GIRALDO PÉREZ, MSc.

VIVIANA DÍAZ DÍAZ, Esp.

Corrección de textos

LILA M. CORTÉS FONNEGRA

Asistente Editorial

VIVIANA DÍAZ

Diseño y Diagramación

ALFONSO TOBÓN BOTERO

Impresión

EDICIONES DIARIO ACTUAL

Editado en Medellín, Colombia

Instituto Tecnológico Metropolitano

Calle 73 No. 76A 354

Tel.: (574) 440 5197 • Fax: 440 5382

www.itm.edu.co

La imagen de la carátula es tomada a partir de:

www.flickr.com/photos/portalpvh

Las opiniones, originales y citas del texto son de la responsabilidad del autor. El ITM salva cualquier obligación derivada del libro que se publica. Por lo tanto, ella recaerá única y exclusivamente sobre el autor

Contenido

Introducción: apuntes para una cinematografía Filosófica: David Lynch y el cine Deleuziano	9
Cine y filosofía: resonancias y disonancias	11
Gilles deleuze y la filosofía cinematográfica	13
David Lynch y el cine filosófico	16
I. Inland empire y la neuro-cinematografía Lynchiana: de la imagen-tiempo a la imagen-cerebro	21
1. Tiempo: el imperio interior.....	23
2. Capas del pasado y las «aberturas de phantom»	31
3. La habitación de los rabbits y los mundos intermediarios.....	46
4. Los portales Axxon y el cerebro	58
5. El remake y la superposición de estratos	70
6. La imagen-cristal: Nikki y el espejo	80
7. Crisis de la representación y la función de lost girl	89
II. Lost highway y el cine esquizo	97
1. Interferencias psicoanalíticas en la crítica de Lost Highway	99
2. Inorganicidad y descentramiento narrativo en Lost Highway	104
3. Formas del tiempo y del espacio en Lost Highway.....	111
4. Las potencias de lo falso: narración falsificante y personaje falsario	121
5. Objetividad y subjetividad en Lost Highway	141
6. Mystery man o el hombre de la cámara	148
7. «Yo es otro» y el espacio Moebiano	164
III. Mulholland drive: los signos y la psico-cinematografía lynchiana	183
1. Lynch y los signos.....	189
2. La imagen-sueño	199
3. Paramnesia (o déjà vu) en Mulholland DR.....	206
4. Breve análisis abductivo de los signos- enigmas: La caja azul, la llave, el mendigo.....	216
5. El club silencio y los autómatas Lynchianos: del flash-back al Feed-back visual	237

Conclusiones	251
Bibliografía.....	259
Filmografía David Lynch.....	262

Abreviaturas de las principales obras citadas

C1: Deleuze, G. (1994). *La imagen movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

C2: Deleuze, G. (1987). *La imagen tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

KT: Deleuze, G. (2008). *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.

PS: Deleuze, G. (1972). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.

LS: Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

Fotogramas e ilustraciones

Tomadas de la película *Inland Empire* (2006): números 1-50

Tomadas de la película *Lost Highway* (1996): números 51-90

Tomadas de la película *Mulholland Dr.* (2001): números 91-128

Introducción

Apuntes para una cinematografía

Filosófica: David Lynch y el cine deleuziano



Cine y filosofía: resonancias y disonancias

Dice Deleuze que:

No hay obra que no tenga su comienzo o su continuación en otras artes. Si he podido escribir sobre el cine no ha sido invocando un derecho a la reflexión sino porque los problemas filosóficos me han llevado a buscar respuestas en el cine, a pesar de que estas respuestas supongan nuevos problemas. Todo trabajo se inscribe en un sistema de relevos (C2, p. 370).

La filosofía no prevalece sobre el cine, el cine crea sus propios conceptos y una «teoría sobre el cine no trata sobre cine sino sobre los conceptos del cine, que no son menos prácticos, efectivos o existentes que el cine mismo» (C2, p. 370). Así, la teoría es también una práctica, un ejercicio aplicado al movimiento mismo del pensamiento y su actividad creadora. Para Deleuze, el pensamiento no es un contorno cerrado, todo lo que tiene que ver con el pensar implica conexiones, la creación de conexiones. El arte, la ciencia y la filosofía se comunican a través de contactos, de mediaciones (cercanas o lejanas); se trata de establecer las zonas de encuentro, por lo general indeterminadas o aún no trazadas del todo, donde no es posible la *identificación* de puntos de localización o coordenadas precisas, según un viaje planificado. El pensamiento tiene más que ver con la *necesidad* de pensar que con el uso de una facultad trascendental o un don divino del cual el hombre es merecedor. A pensar nos vemos forzados y no elegidos. El pensamiento está ligado a la experimentación, la crítica que no tenga en cuenta este proceso de contactos, resonancias, interferencias dentro del proceso experimental, solo está destinada a juzgar, es decir, a disminuir la potencia creativa de lo pensado y pensable.

Precisamente, una de las formas de pensamiento que más se ha resistido a los cruces que el pensamiento exige desde su potencia creativa es la que relaciona al cine. Quizá porque el cine mismo es una zona indeterminada entre arte, ciencia, técnica y filosofía; un híbrido casi inclasificable, a no ser que se le atribuya como valor ontológico tal hibridación. La pregunta acerca del ser del cine se deriva en una variedad de ramajes que se pierden en la indiscernibilidad. Tanto que lo cinematográfico siempre ha tenido que apoyarse en disciplinas teóricas que ceden conceptos y métodos para el uso externo, como el psicoanálisis y la lingüística. Precisamente dos grandes formulaciones teóricas en torno al cine pertenecen a estas disciplinas. Por un lado, el sentido semiológico-psicoanalítico de Christian Metz; y por otro, la esquematización lingüística de Pier Paolo Pasolini.

Añadamos a esto el más afortunado estudio en sentido fenomenológico-realista de André Bazin. Las tres teorías giran en torno al cine desde sistemas de comprensión esquemáticos de disciplinas distintas al cine, lo que lleva a considerar estatutos de la imagen en sentido de atribución y no de expresión. Pero el cine produce imágenes distintas a la fenomenología, a la lingüística y al psicoanálisis. Incluso distintas a la filosofía. Cada teoría busca, de una u otra manera, atribuir conceptos como formas ya dadas, al cine. Quizás el ejercicio no esté bien orientado. Tal vez se trata no de buscar en otras disciplinas qué conceptos se le «ajusten» al cine sino, desde el cine mismo, como máquina de producción qué conceptos se fabrican. Y este es el reclamo de Deleuze con respecto al cine, a la crítica de cine. Dice:

La crítica cinematográfica se encuentra ante un doble escollo: tiene que evitar limitarse a una simple descripción de las películas, pero también debe cuidarse de no aplicar al cine conceptos que le son extraños. La tarea de la crítica es formar conceptos, que evidentemente no están dados de antemano en cuanto tales en las películas, pero que a pesar de ello solo son aplicables al cine, a tal género cinematográfico o a tal película. Conceptos que son propios del cine, pero que solo se pueden formar filosóficamente. No se trata de nociones técnicas (*travelling*, continuidad, rupturas de la continuidad o profundidad de campo, etc.), la técnica no vale nada si no está al servicio de los fines que implica pero que no se explican por ella (Deleuze, 1996, p. 96).

Ahora, de lo que se trata no es de excluir al psicoanálisis o a la lingüística de una comprensión cinematográfica y descartar las posibles conexiones que estas disciplinas puedan establecer con el cine. Se trata de reclamar que los conceptos que aporten sean específicos para el cine. Claro que los conceptos se pueden aplicar, tratarlos de ajustar para que cierta película «diga» algo psicoanalítico, pero el cine no hace eso, la potencia del cine no está en «decir» algo que otra disciplina ya ha teorizado. El cine no representa. El concepto de representación en el cine es un mal concepto: no representa problemas de familia, ni la castración, ni objetos parciales, ni siquiera la pulsión o el deseo. En el cine se encuentran tales concepciones atadas a imágenes que él mismo produce, *imágenes-afección*, *imágenes-pulsión* que forman circuito con todo un mecanismo perceptivo. Pero en términos representativos, el cine, esclavizado a otras disciplinas teóricas, disminuye al mínimo su potencia de creador de imágenes. La filosofía, por otro lado, se encarga de producir conceptos. De alguna manera, el crítico de cine ha de devenir filósofo. Pero no en el sentido de reconocer teorías filosóficas para aplicarlas a las películas o articular sistemas de pensamiento desde condiciones narrativas y, mucho menos, desplegar una suerte de



«historia filosófica del cine» o una línea de sucesos «cinematográficos» en la historia de la filosofía. El crítico de cine que deviene filósofo atraviesa las películas para tratar de reconocer qué hay en ellas que las convierte en cine, qué es aquello que el cine y solo el cine puede producir. A través de este procedimiento, el pensador de cine reconoce aquella comprensión no filosófica de la filosofía que subyace en los autores y las películas. La filosofía no es una teoría sino una práctica, la filosofía se *hace* y a través de ella se *produce*. La producción filosófica son los conceptos. Por esto, «una teoría del cine no es una teoría «sobre» el cine, sino sobre los conceptos que el cine suscita y que a su vez guardan relación con otros conceptos que corresponden a otras prácticas; la práctica de los conceptos en general no presenta ningún privilegio sobre las demás, como tampoco hay privilegio de un objeto sobre otros» (C2, p. 370).

Este punto es el que queremos hacer valer para presentar un ensayo sobre cine desde la filosofía. No en el sentido de un derecho filosófico para pensar el cine sino desde una práctica filosófica que atraviesa el pensamiento cinematográfico. Y, aun así, este ejercicio no es sobre «el cine» en general sino sobre un autor de cine, atravesado por el ejercicio filosófico de un filósofo. Es un ensayo sobre un gran circuito en el que hay que crear las conexiones, tender los puntos de contacto y remarcar las resonancias y cruces de interferencia resultantes. Las conexiones no son dadas de antemano, hay que crearlas. Por ello nuestro guía es el gran filósofo de las conexiones, Gilles Deleuze. La potencia de las conexiones se expresa en la activación de circuitos experimentales a los que tiende el pensamiento. Por eso nuestro campo de experimentación filosófica es el gran cineasta de la experimentación, David Lynch. Y, precisamente, entre estos dos pensadores ocurren conexiones, empalmes, correspondencias, resonancias y a veces sorprendentes relevos en el pensamiento. Es necesario, entonces, y para comprender la relación, fabricar los vasos comunicantes que nos lleven de una filosofía cinematográfica a un cine filosófico, o dicho mejor, de un devenir-cine de la filosofía a un devenir-filosofía del cine. He ahí el encuentro entre Deleuze y Lynch.

Gilles Deleuze y la filosofía cinematográfica

Justo antes de los libros sobre cine, Deleuze hace una suerte de neuro-filosofía, en compañía de Félix Guattari, a través de su libro *Mil mesetas*, que funciona como un mecanismo de activaciones indeterminadas, de síntesis disyuntivas, a través de capítulos que mutan por variadas ramas del saber filosófico y científico, para encontrarse con un desarrollo



intensivo que busca cierta estabilización de la potencia pensante. *Mil mesetas* funciona como un cerebro, un centro de indeterminación que afecta la materia circundante, a partir de procesos de retardo o aceleración según un interés específico. Es un libro-pensamiento, un libro-cerebro en el que se trazan las más inverosímiles relaciones: psicoanálisis y marxismo, zoología y antropología, biología y mecánica, matemática y brujería, geología y lingüística, política y geometría. El tema son las multiplicidades y sus formas de conexión, los sistemas de intercambio y los procesos de tachadura y borramiento: es el libro-movimiento, laberinto móvil, laberinto mecánico en el que las habitaciones cambian de lugar y el centro se desplaza constantemente hacia todos los lados: izquierda y derecha, arriba y abajo son acciones permanentes de un libro geológico que salta de estrato en estrato revelando distintos niveles de excavación, como ocurre en la literatura con la novela *Rayuela* de Julio Cortázar. Y lo que sigue importando es el tipo de conexiones que inventa y que obliga a inventar. A través de él, en él, vivimos procesos de lentitud y velocidad, impactos y choques (eléctricos), derrames (químicos) y torsiones (físicas, musculares); todo esto mientras saltamos de meseta en meseta, de estrato en estrato, de *plateau* en *plateau*, como en un estudio cinematográfico, de set en set. *Mil mesetas* funciona como un gran escenario cerebral y cada lector es a la vez un actor que corre de lado a lado como un orgánulo. *Mil mesetas* funciona a la vez como una máquina y como un gran *plató* de grabación ('meseta' es la traducción de la palabra francesa *plateau*, precisamente, la que se utiliza en el cine para referir a los recintos cubiertos dispuestos en los estudios para servir de escenario) en el que se presentan diversas escenas según diversos escenarios y escenificaciones. No hay que confundir, sin embargo, el hecho de la presentación de escenas con un espectáculo de teatro donde se desarrollan argumentos fijos e invariables, pues cada cuarto de escenificación es más bien un portal hacia un mundo posible del saber, hacia un territorio por descubrir o una explanada donde se han de producir encuentros integradores o desintegradores. Arqueología, lingüística, biología, historia, psicoanálisis, política, sociología, antropología, literatura, pintura, música, son todos escenarios, mundos dentro de *Mil mesetas*. En cada uno se activan tipos de circuitos distintos que intercomunican al interior del libro (intranet) o por fuera de él hacia otras obras (internet) en una gran red de sentidos que se abren o se cierran según las características del lector o intérprete. *Mil mesetas* es una película, es un gran *plató*, es la presentación de una anomalía filosófica desde la que ha de comprenderse el carácter cinematográfico de nuestra época. Y es desde esta obra, que ciertamente integra a sus predecesoras, que podemos entender la filosofía deleuziana como filosofía cinematográfica.

Foucault denominó al ejercicio deleuziano de la filosofía un *Theatrum Philosophicum*. Dice Foucault que Deleuze,

hace volver como máscaras de sus máscaras a Platón, Duns Scoto, Spinoza, Leibniz, Kant, todos los filósofos. La filosofía no como pensamiento sino como teatro: teatro de mimos con escenas múltiples, fugitivas e instantáneas donde los gestos, sin verse, se hacen señales: teatro donde, bajo la cara de Sócrates, estalla de súbito el reír sofista; donde los modos de Spinoza dirigen un anillo descentrado mientras que la substancia gira a su alrededor como un planeta loco (...) (Foucault, 1981, p.47).

Deleuze hace desfilar las voces intensivas de discursos olvidados o silenciados sobre una plataforma escénica, y lo presenta todo como un juego de máscaras que esquivan un fin último consignado en la identidad o la semejanza. Pero si los filósofos, a través de Deleuze, pueden volver con voces renovadas desde un retorcimiento figurativo es porque entran a hacer parte de una gran máquina filosófica. El escenario no es solo una plataforma de representación sino centro de encuentros magníficos que producen sentidos. Deleuze se mueve, también, a través de este proceso de producción. Su obra es como, según sus propias palabras, debe entenderse la obra de arte moderna: una gran máquina, donde el problema no es el de dar sentido al mundo sino del uso que se dé a las partes; lo importante es que funcione, no según una unidad previa ideal, una imagen del pensamiento sino según un constante producir de sensaciones (prelingüísticas y presubjetivas) que remiten (y provienen) de un plano no-organizado de antemano. El interés de Deleuze por el cerebro tiene mucho que ver con esto, pues es la imagen que permite pensar aquello «anterior a cualquier motricidad de cuerpos». El cerebro como unidad, red de circuitos y transmisores, de flujos químicos y eléctricos. Precisamente, no hay algo más cinematográfico que la imagen-cerebro, desplegada más allá de la pantalla, abierta desde imágenes prelingüísticas y signos presignificantes, elementos presubjetivos que esquivan la unificación preestablecida. Quizá *Mil mesetas* funcione como un *plató*, quizá la obra toda de Deleuze se deslice a través de fotogramas que consiguen moverse por estar siempre en el margen, el borde, el entre-dos, y quizá la lectura de su obra active los circuitos y transmisores en un flujo químico del que cada lector hace parte como orgánulo cerebral y donde los estímulos no preexisten, por supuesto, a las conexiones y encadenamientos que se producen. En muchos sentidos, pero sobre todo en este, la obra de Gilles Deleuze es el privilegiado ejemplo de lo que hemos de denominar *Filosofía cinematográfica*.

Y es por ello que consideramos completamente natural que haya enfrentado una buena parte de su esfuerzo intelectual, en las postrimerías de su obra, al estudio sobre el sentido y función del cine. Evidentemente, pensar el cine le permitía pensar la filosofía y de hecho llegó a escribir, al final del segundo estudio sobre cine, lo siguiente:

Los conceptos del cine no son datos prestablecidos en el cine. Y sin embargo son los conceptos del cine, no teorías sobre el cine. Tanto es así que siempre hay una hora, una hora precisa, en que ya no cabe preguntarse «¿qué es el cine?» sino «¿qué es la filosofía?» (C2, pp. 370-371).

Para el pensador francés, según su idea de relevos, los problemas que enfrenta la filosofía no pueden ser los mismos que el cine, sin embargo, la potencia expresiva de las imágenes cinematográficas determina campos vibracionales perfectamente asumibles por el esfuerzo filosófico, por eso decidió aventurarse a la empresa de escribir filosóficamente sobre cine, cuidándose de no violar el sentido autónomo del tipo de imágenes especial que produce el cine. Deleuze escribió dos libros sobre cine, *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, en los cuales se enfrenta conceptualmente a dos corrientes de análisis muy fuertes de su tiempo y que perduran hoy, aún a su pesar (cosa un poco curiosa, ya que Deleuze ha influido definitivamente el devenir filosófico sin que los analistas del cine se percaten de la resonancia que su filosofía tiene en las lides cinematográficas). Deleuze se enfrenta a un tipo de análisis fenomenológico de André Bazin y a otro de corte semiológico de Christian Metz. Por supuesto Deleuze está más cerca de Bazin que de Metz, pero no acepta que el modelo fenomenológico de la percepción subjetivista pueda sin más integrarse en la percepción cinematográfica, como si dentro de la cámara debiera ya estar una conciencia real. Lo que buscará Deleuze será librar las imágenes cinematográficas de sus cadenas teóricas para dejarlas expresar su potencia y que por sí mismas revelen un tipo de pensamiento. Para Deleuze, el cine piensa y el autor de cine piensa cinematográficamente. El cine es una forma de pensar que no requiere ser «traducido» por un aparato teórico (fenomenológico, psicoanalítico, lingüístico o historicista). Y es desde esta perspectiva que pretendemos abordar algunos rasgos de la obra del autor cinematográfico norteamericano David Lynch.

David Lynch y el cine filosófico

David Lynch es un autor extraño y marginal que ha sabido transitar a través de los escabrosos terrenos del *starsystem* sin ceder un ápice a sus principios expresivos. Desde



su ópera prima, *Eraserhead* (1977), Lynch ha configurado toda una atmósfera especial, quizás solo comparable a lo que hizo Kafka en la literatura. Su obra no puede definirse convencionalmente desde algún tipo de género cinematográfico, y de hecho es la transgresión total de cualquier clasificación, dotando de ambigüedad el proceso perceptivo y obligando al espectador a asumir un rol ciertamente activo e inquisidor, condicionado permanentemente al escudriñamiento. De alguna manera, esta función detectivesca es comparable con la de un arqueólogo que infiere de los datos no observables, elementos susceptibles de observación, estableciendo una relación agónica con la película que lo fuerza a pensar de manera violenta. Esta condición del cine lynchiano ha provocado que muchos críticos, quizás movidos por su impotencia interpretativa, traten de definirlo como una simple urdimbre absurda cuyo único propósito es confundir y en la que está perdido el propio autor que, desde algún rincón del laberinto, quiere presentarse como genio. Quizás lo que no soportan estos críticos es su inevitable condición de marionetas, cuando deberían ser ellos, en tanto críticos, los que controlen la obra y le den sentido. Un crítico ante Lynch se ve instado a aceptar lo contrario: que la obra es inmanejable, que tiene vida propia y que se mueve a una velocidad descomunal para el pensamiento. Por lo tanto, debe apreciarse más detenidamente, es decir, muchas más veces, para lentificarla un poco y percibir lo que antes era imposible. Una película de Lynch, parafraseando a Nietzsche, no es para verse sino para aprenderse de memoria. Pero, muy a pesar de estos testimonios y hermeneusis, la obra de Lynch es absolutamente lógica, es perfectamente armónica y resuena melódicamente de un costado al otro, no solo cada película dentro de sí sino su obra total: desde la película más reciente hasta su cortometraje más antiguo, resuenan entre sí y se donan significados mutuos.

En buena medida podemos ubicar a Lynch dentro de los grandes refutadores del principio de razón (y por ende del de verdad y realidad). Si se quiere, el cine de Lynch se hace a espaldas de la racionalización consciente y su propósito casi ronda la fabricación (meticulosa y planificada, hay que precisarlo) de imágenes que desborden el buen sentido aristotélico. El principio de actividad de la obra de Lynch es la desobjetivación formal del esquema perceptivo del espectador, que claramente deja de ser centro activo de control racional para devenir imagen dentro del flujo visual. Técnicamente podríamos definir tal principio a partir de actividades funcionales provenientes del montaje y la composición, que implican desarrollos alterados del carácter cronológico del tiempo y la idea de secuencialidad narrativa, pero esta descripción no solo restringe la potencia visual de sus películas, sino que no augura ninguna innovación, dado el valor instituido desde el formalismo ruso

a partir del montaje cinematográfico. Lo que pretendemos plantear desde Lynch es la configuración de cierto tipo de imágenes que devienen concepto a partir de la integración de componentes. Dichas imágenes especiales se distribuyen en toda su obra y configuran toda la dinámica expresiva que podríamos comprender como «estilo» lynchiano. Las imágenes especiales de impacto conceptual configuran campos afectivos inevitables para el espectador que cada vez se ve más inserto en un despliegue aparentemente caótico que ataca inclementemente su capacidad cognitiva y de intelección. Ante la privación de su facultad intelectual el espectador debe entregarse al flujo cinético de las imágenes desligándose cada vez más de su atención consciente de ralentizar los campos de recepción que permiten la comprensión, con lo que el desarrollo de imágenes no logra sincronizarse con los procesos cognitivos y consigue por último desplazar la atención consciente a un espacio afectivo-perceptivo que podríamos denominar pre-cognitivo, análogo a la experiencia onírica. No es casual que la imagen del sueño y del durmiente, y por ende de la muerte y del cadáver, sean recurrentes en las composiciones del autor norteamericano.

Este espacio o territorio lynchiano funciona como el campo de integración afectivo-perceptivo que, de manera atmosférica, dinamiza una suerte de «lógica de la sensación», parafraseando a Deleuze, de implicaciones amplias tanto en la configuración de su estilo cinematográfico y el estadio de esquematización conceptual de afectación directa al espectador. Lynch, por supuesto, nunca ha declarado algún tipo de búsqueda conceptual de su cine, pero desde la recurrencia de ciertos elementos podemos establecer ejes de referencia en constantes compositivas y expresivas. Estas constantes nos servirán para trazar una cartografía a través del cine de Lynch según campos contiguos de resonancia, tanto al interior de su producción como hacia su exterioridad. Por supuesto debemos precisar algunas cosas antes de la enumeración de *imágenes-concepto* lynchianas. Lynch pertenece a la que podríamos denominar estirpe de «los pensadores de la *imagen-tiempo*» en el cine que, según Deleuze, aparecen después de la Segunda Guerra Mundial, cuando las funciones motrices que configuraban espacios de acción-reacción de acuerdo con las situaciones narradas, que daban cuenta de una *imagen-movimiento*, son desplazadas por preocupaciones nodales en escenarios de experiencias desligadas de actos volitivos subjetivados. El tiempo que se libra del movimiento es un hallazgo doloroso para el cine y sus autores: su advenimiento requiere la visión insoportable del mundo de posguerra y sobre todo la consciencia del delirio automatizado que moviliza cuerpos hacia la violencia, condensado en el fenómeno horroroso del nazismo. Para librar al tiempo del movimiento se requiere de un nuevo modo visual, una imagen desligada de la idea cerrada de tiempo



cronológico en la que los acontecimientos dejen de regirse por la lógica del principio y final. La estirpe de los pensadores del tiempo en el cine, según Deleuze, llevó a cabo una ruptura con la organicidad de la imagen y recategorizó las funciones narrativas, desprendiendo ya totalmente al cine del teatro y la literatura. El escenario de la acción representada dejó de ser fundamental para la comprensión y se pasó a un campo más abstracto y especulativo, ciertamente menos accesible desde los discursos racionalistas: el mundo de la mente y el espíritu, el de los recuerdos, de los sueños y de las imágenes virtuales de mundos posibles no realizados, el mundo del delirio y del desequilibrio mental y de la suspensión motriz. Ese mundo nuevo, cuyo precursor fue claramente Orson Welles con la idea perturbadora de una reconstrucción biográfica a partir de un falso recuerdo en *Citizen Kane*, es el mundo que heredará Lynch quien de manera empeñada ha persistido en aquella ruta trazada por Kubrick, Resnais, Bergman y Godard...

Lynch es un pensador del tiempo, pero no del tiempo cronológico sino del tiempo desbordado que ya no resiste los rigores cronométricos. Sus filmes varían temporalidades a partir de superposiciones dinámicas y es desde allí que puede fabricar su teatro de producción expresiva, donde los personajes, sometidos a ritos de pasaje, mutan, difieren, desaparecen, pierden identidad. En las películas de Lynch el valor de lo real ya no está sujeto al régimen de la representación desde el que el espectador pueda sentirse en control de lo visto, sino que expande las posibilidades de referencia en términos inferenciales dejando un campo abierto de ambigüedad intelectual. El espectador no se sienta a escudriñar una historia narrada de un personaje, sino que se ve atacado de manera feroz por imágenes deshilachadas que impiden reconstrucciones inmediatas de la consciencia atenta. En las películas de Lynch los personajes siempre son dobles, simulacros no referidos a un modelo; son orgánulos transportados por el flujo óptico. Así, el carácter orgánico de la imagen deja de ser funcional para la interpretación y la potencia visual recupera su sentido mudo y salvaje, silenciando al espectador y privándolo de palabras explicativas. En general, el espectador de las obras de Lynch entiende más de lo que es capaz de demostrar verbalmente y su experticia interpretativa siempre se ve sabotada por su propia elocuencia, generando un campo abierto de experimentación en la que él mismo hace parte del circuito visual que analiza. Justo en ese punto de indeterminación entre analista-análisis, Lynch fabrica su sistema de imágenes de manera variable. Dicho sistema configura un escenario potente de pensamiento que afecta constantemente los hábitos retinianos de los espectadores, siempre implicados en la propia obra vista. Para efectos de este trabajo, nos centraremos en tres películas: *Lost Highway*, *Mulholland Dr.* e *Inland Empire*, revisando en cada una los tipos de

imágenes-concepto que generan, tratando de ver resonancias en las reflexiones deleuzianas sobre el cine. Dichas reflexiones nos guiarán a través de una cartografía conceptual acerca de las transformaciones expresivas de la imagen que se resiste a centralizarse en el sujeto, adquiriendo dimensiones de autonomía funcional y deviniendo filosofía a partir de un origen no-filosófico. Intercalando variaciones del espacio temporalizado, como en *Lost Highway* y el laberinto moebiano; las construcciones expansivas del sueño que afecta la sensorio-motricidad, como en *Mulholland Dr.*; y el despliegue de la *imagen-cerebro*, hasta la inserción del sujeto de percepción como elemento cerebral, visible en *Inland Empire*, buscaremos los relevos conceptuales entre Deleuze y Lynch.

De manera seguramente curiosa para el lector, no haremos un decurso cronológico en la relación de estas tres películas, sino que configuraremos un plano de consistencia a partir de los grados de intensidad de las imágenes producidas. Esto quiere decir que partiremos de la imagen más orgánica, precisamente donde se producen los quiebres estructurales y las variaciones perceptivas y que, de hecho, ha sido el más reciente hallazgo de Lynch. Esta imagen no es otra que la *imagen-cerebro*, fabricada perfectamente en su película *Inland Empire*. En ella podremos establecer los campos de afección a partir del tiempo desbordado en función de la *imagen-delirio*, expuesta desde la inorganicidad laberíntica moebiana de *Lost Highway* y la *imagen-sueño* de *Mulholland Dr.*, donde Lynch sabe condensar el carácter metafísico de las imágenes con la producción industrial de la consciencia, a través de los mecanismos automatizantes de Hollywood. Por asuntos de tiempo o de espacio es difícil saberlo, tal como en el cine en el que no sabemos si hablar de minutos o metraje de duración en una película, tendremos que restringir el análisis a estos tres *films*, que revelarían una suerte de trilogía neuro-cinematográfica de David Lynch, descartando por ahora el resto de la obra lynchiana que comprendería otras imágenes concepto, como la *imagen-tierra* en *Eraserhead*, el *devenir-animal* en *The elephant man*, la *imagen-desierto* y la *imagen-laberinto* en *Blue Velvet*, *Twin Peaks* y *Wild at Heart*. Será para otra ocasión.



I. Inland Empire y la neurocinematografía lynchiana:
de la imagen-tiempo a la imagen-cerebro



1. TIEMPO: EL IMPERIO INTERIOR

Inland Empire puede parecer una exacerbación de la propuesta exhibida en *Mulholland Dr.*, y de una manera clara lo es: en ambas se explora el problema del actor y la representación del personaje, o lo que podemos denominar más certeramente, el problema del doble. Aunque no en el sentido del desdoblamiento propiamente, como podría revelarse en *Fightclub* (1999) de David Fincher, en donde se plantean los límites de la autonomía consciente que, al desbordarse, generan una potencia de «lo otro» que llega a materializarse, y lo aparentemente imaginario (Tyler) logra concretarse en un espacio material: el club de la pelea. Con ello, la aparición del fantasma sirve como borradora sistemática del estado de cosas real o concreto. Quizás podamos entender a *Fightclub* como variante contemporánea del clásico mito de Jekyll-Hyde, aunque sin la necesidad de experimentos científicos ni pócimas. En *Mulholland Dr.*, la lógica del desdoblamiento funciona muy bien porque los personajes llegan a ser equivalentes en dos mundos y los trances psíquicos parecen claramente identificables. Quizás porque los datos son más evidentes y se transmiten de una forma más secuencial es que tenemos la impresión del sentido onírico de toda la película con respecto a una situación real. Sin embargo, el onirismo nunca es tan simple como estado opuesto de una condición consciente. Deleuze dice que «la imagen-sueño está sometida a la condición de atribuir el sueño a un soñante y la conciencia de sueño (lo real) al espectador» (C2, p. 85), es decir, la conciencia nunca está del lado del personaje en un sueño fílmico sino del espectador, sobre quien recae lo real, así que los datos del sueño son envolturas anómalas que rompen la estructura lógica narrativa, por lo cual, el espacio aparentemente real, dentro del film, nunca lo es. De aquí que el sentido del doble desdoblado en *Mulholland Dr.* se libera de la conciencia de lo real para habitar un mundo mucho más vasto que el de sus estados mentales o sus épocas de ensoñación, para abrirse campo en el gran sueño, que será, claramente, Hollywood. Con esto Lynch expone su particular reflexión del film dentro del film, donde el protagonista es *La industria* del arte mercantil. Esto, sin embargo, es tema para más adelante. *Inland Empire* también sobrevuela la crisis de la conciencia perceptiva a través del rodeo temático del film dentro del film, solo que ya el problema no va a ser la industria del cine como tal sino, precisamente, su materia prima de trabajo: el tiempo. Por ahora, digámoslo así: el cine trabaja con tiempo y ofrece movimiento. El tiempo tiene un valor económico y el evaluador siempre observará, como una suerte de pantocrator, el correcto uso del tiempo, representado en el dinero. Deleuze cita un interesante comentario de L'Herbier que puede servirnos ahora: «como en el mundo moderno el espacio y el tiempo son cada vez más caros, el arte tuvo que

convertirse en arte industrial internacional, es decir, en cine, «para comprar» espacio y tiempo como «títulos imaginarios del capital humano» (C2, pp. 109-110).

Así, pues, luego de elevar la crítica al sistema industrial-económico del cine (específicamente con *Mulholland Dr.*), la preocupación fundamental de Lynch va a dirigirse sobre la materia prima de dicho sistema, es decir, *el tiempo* como elemento constitutivo del pensamiento en la imagen. El tema del *tiempo* ya le había preocupado en *Twin Peaks: Fire walk with me* y en *Lost Highway*, donde las condiciones lineales del cronos horizontal ceden su lugar a una especie de tiempo vertical caracterizado más por su intensidad que por su extensión (más en el sentido que da Deleuze del *aion* que del *cronos*¹), cosa que redundará inmediatamente en una forma de narración autodestructiva en la que los personajes se dirigen no al futuro sino, precisamente, a un pasado en estado puro. Es decir, ya no es la lógica de los recuerdos (las *imágenes-recuerdo*) o una forma de actualizar la experiencia anterior sino la novedad de la repetición: no solo hay desciframiento de la vida sino movimiento adivinatorio. Los personajes vivirán lo que ya ha ocurrido. Para ello le serán muy útiles los giros moebianos, como lo veremos en su momento. Este es el caso concreto de *Lost Highway* y que será campo fértil para *Inland Empire*.

En *Inland Empire*, Lynch emprenderá una incursión lógica a través del tiempo que se enfrenta a las teorías analíticas de la ciencia y a las trascendentales sintéticas, desde una perspectiva identificable con la propuesta de Henri Bergson, acerca del tiempo. El tiempo del que habla Bergson no es de carácter horizontal extensivo sino vertical intensivo. Esto quiere decir que el presente no funciona según una sucesión que deja tras de sí al pasado sino como un punto de extrema contracción donde se reúne a un tiempo todo el pasado y toda posibilidad porvenir. El presente es un punto contraído desde el que se despliegan dos vectores de realidad, uno que aparentemente viene y otro que aparentemente va, es decir, el pasado que llega y el futuro que se aparta. Para representarlo Bergson propone el siguiente esquema:



¹ Ver Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

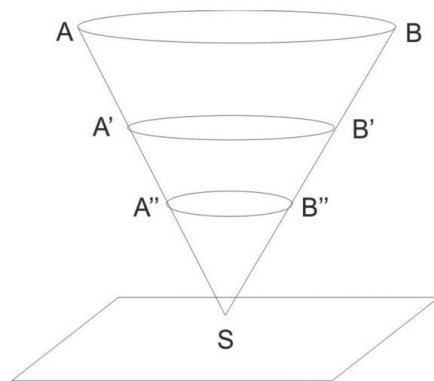


Ilustración 1. Capas del tiempo según Bergson.

En él, el «paso» del tiempo no debe entenderse secuencialmente como en orden gradual (1, 2, 3, 4...), en donde la interioridad del tiempo figura como presente superado y convertido en pasado. Realmente no hay tal «paso» del pasado al presente sino «cohabitación» o superposición y, por ende, indiscernibilidad secuencial. En cambio, de seguir una línea recta horizontal del tipo 1,2,3..., el tiempo se «sumerge» y se contrae verticalmente: hacia «abajo»; en S, está el presente concreto y actual; hacia arriba, en A-B, A'-B', A''-B'', está el pasado virtual. La parte superior del cono invertido, entonces, no es el tiempo que ha pasado o se ha perdido sino la conservación incesante del tiempo, o sea el pasado puro que, con relación al punto S, es virtual, mientras que S es el grado de mayor contracción del tiempo, con lo cual tenemos capas superpuestas de pasado-futuro (A-B) que se relacionan en puntos de contracción (S). El «paso» del tiempo es como una inmersión hacia S, donde el «antiguo» S siempre está contenido en el nuevo. Así S es el diferir de la repetición: cada acto del presente contrae todo el pasado de manera siempre distinta. Ahora bien, el mundo del personaje que «se ve en futuro» como es el caso de *Lost Highway*, de *Twin Peaks* y de *Inland Empire*, responde a la lógica de las capas del pasado en las que mientras más amplio es el espacio más difícil de identificar es la relación entre el tiempo actual (los actos) y el virtual (los campos problemáticos o nudos de tendencias posibles de los actos). Por eso la lógica narrativa secuencial entra en crisis en estas películas: mientras más se presenta el futuro, más vemos el pasado y todo lo que vemos en puntos de contracción (S), no necesariamente es lo actual, pues son datos inasignables, en primera instancia, a



Fotograma 2. Disco-acetato (tiempo) y aguja (selector) – la aguja cubre, con su sombra, otras regiones del disco.

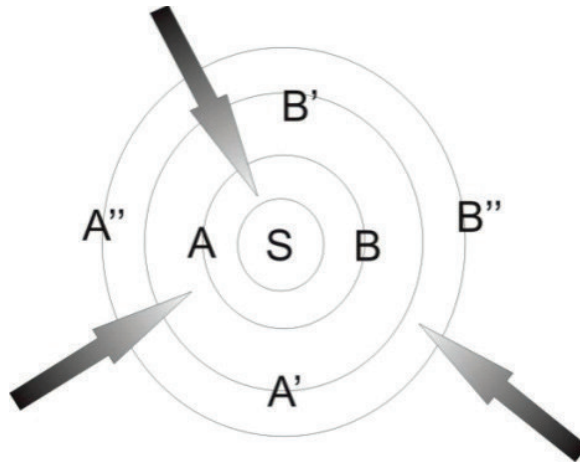


Ilustración 3. Vista aérea del cono invertido. Cada círculo es una capa virtual (pasado) habitada variablemente por la aguja-selector y S es el centro de mayor contracción.

La vida de los personajes en *Inland Empire* tendrá las características temporales «a-cronológicas» que vemos en la alternativa bergsoniana, a partir de la propuesta *aérea* del cono ofrecida por Lynch. El punto S del cono será el de mayor contracción y equivaldrá a la actualidad narrativa, mientras que las capas amplias A-B, A'-B', A''-B'', serán las capas virtuales en permanente conservación del pasado puro. Entre las capas, la relación no es extensiva sino intensiva, según un proceso vertical, como decíamos más arriba, algo que no

Solo que en *Inland Empire*, tales realidades o memorias únicas son lo suficientemente pasajeras como para desarticular las correspondencias de los circuitos. Con esto, tenemos un espectador con ciertas certezas que no superan sus propias capacidades demostrativas. De aquí, la casi absoluta indefensión del cinéfilo lynchiano, que ve y sabe que ve, pero también sabe que no lo puede demostrar. Es un asunto de velocidad, quizás análogo al tema de la velocidad en Spinoza planteado por Deleuze, que consiste en el forzamiento intelectual de comprensión ante datos que se superponen, pero que solo pueden conectarse con una velocidad cerebral no reductible a la conciencia.

Las superposiciones dan cuenta de estados o niveles de realidad cuyas conexiones deben encontrarse tanto en el tiempo como en el espacio. Lynch llamará a estas conexiones «aberturas» o portales y son justamente los reclamos que encontramos al principio de la película en boca de Phantom en la habitación victoriana. Tales aberturas o portales funcionan como realidades signícas-intermediarias que activan los circuitos, una suerte de puntos intermedios donde se mantienen las relaciones, es decir puentes entre realidades, que indican algo pero que no lo demuestran: como el signo, desde la perspectiva peirceana, son *algo para alguien por algo más*.



Fotograma 4. Phantom al comienzo de la película pidiendo una «abertura», en un intermundo.



Fotograma 5. Phantom ante Niki en el «mundo gitano», con una bombilla roja en la boca.



Fotograma 6. Phantom en la película 47.

Por ahora podemos identificarlo con lo que Deleuze, en su análisis de las imágenes cinematográficas, denomina *marcas*, *desmarcas* y *símbolos*: las marcas son términos que remiten a otros términos mientras que las desmarcas son extractos de una trama que parecen contradecirla; y se le llamará símbolo, por su parte, «no a una abstracción sino a un objeto concreto portador de diversas relaciones, o de variaciones de una misma relación, de un personaje con otros o consigo mismo» (C2, p. 284). Deleuze logra una gran definición a través de la película *Birds* de A. Hitchcock que vale la pena retomar:

En *Los pájaros*, la primera gaviota que golpea a la heroína es una desmarca, pues se ha salido bruscamente de la serie acostumbrada que la une a su especie, al hombre y a la naturaleza. Pero los millares de pájaros de todas las especies, captados en sus preparativos, en sus ataques, en sus treguas, son un símbolo: no son abstracciones o metáforas, sino auténticos pájaros, literalmente, pero que necesitan la imagen invertida de las relaciones de los hombres con la naturaleza, y la imagen naturalizada de las relaciones entre los propios hombres. Las desmarcas y los símbolos pueden parecerse superficialmente a los índices: pero son totalmente diferentes de estos, y constituyen los dos grandes signos de la imagen mental. Las desmarcas



Fotograma 7. Phantom perdido en el laberinto –casa de Smithy- se encuentra con Nikki, quien le dispara, ante la puerta 47. G



Fotograma 8. Phantom refleja el rostro munstruoso de Nikki, luego de que esta le dispara.



Fotograma 9. vecina de Nikki-actriz, quien le revela el destino del film y su conexión con el «evento brutal».



Fotograma 10. Vecina en el mundo gitano quien anuncia que está allí para recordar una acción impaga –que se corresponde con el «evento brutal» anunciado por la vecina de Nikki-actriz.

posterior a la visita de la vecina, pues si hay algo que no está claro es la continuidad motora de los actos. Nikki misma, haciendo el papel de Sue, cuando tiene sexo con Billy le dice: «es una historia que sucedió ayer, pero sé que será mañana», como si tuviera la certeza de un nuevo giro de repaso de lo ocurrido o como si desde una capa del pasado pudiera visualizar otra capa desde su potencia o tendencia futura a través de una abertura, o dicho más concretamente, como si el actor fuera capaz de verse así mismo representar un papel antes de haberlo representado. Y precisamente allí se inserta una visita similar a la casa de Smithy en el mundo de la historia gitana, donde Nikki parece estar presa no de su rol sino del germen que da paso a la historia, de la chica gitana infiel que es despreciada por su esposo estéril. Allí una mujer que hace las veces de la primera vecina, avisa que está allí para recordar una acción aún por pagar, una deuda que, según la historia, aún no se ha realizado. Este sería el evento brutal avisado por la primera vecina, que rodea la historia que representará Nikki, relacionado con «matrimonio y asesinato». Por lo tanto, ninguno de los avisos de ambas vecinas está «a tiempo» con su presencia, ambas parecen sugerir el futuro que es, por lo menos para Nikki, realmente el pasado. Al final ambos mundos se fundirán a través del beso de Nikki con la chica perdida en el cuarto de hotel, a quien ya veíamos en la opacidad

Phantom sale de detrás de un árbol; igualmente, en otro paraje inhóspito, el Hollywood Boulevard, vemos a Doris salir detrás de un árbol para matar a Nikki (ver ilustraciones 11 y 12).

Según dice Doris, en la secuencia ante el policía donde vemos el destornillador en su vientre, ella ha sido hipnotizada para matar a alguien. Y según Nikki en la secuencia ante Mr. K. en la buhardilla del teatro, Phantom era un hipnotizador, una especie de brujo en el mundo gitano, director de un circo, que manipulaba a la gente. Y es aquí donde la frase de la vecina «también está la magia» se conecta perfectamente. Phantom parece estar atrapado en un inter-mundo y trata de salir hacia una de las actualizaciones de su rol. Y a la vez, parece tener atrapada a Lost Girl en el cuarto de hotel, siendo él una especie de proxeneta, como se ve en la película «47» y en las secuencias perturbadoras del capítulo extra de *Inland Empire, More things that happened*. Así, para rescatar a Lost Girl de esta suerte de maleficio de Phantom, habría que matarlo a él que, desesperadamente, busca la manera de salir (¿de su culpa? ¿será esta parte de la acción impaga referida por la segunda vecina? De hecho, Phantom parece feliz cuando Nikki le dispara). Es justo lo que trataba de hacer el esposo traicionado en la sesión de espiritismo, donde le entregan el arma. Esta arma, que Nikki encontrará en el cajón del cuarto de la casa de Smithy,



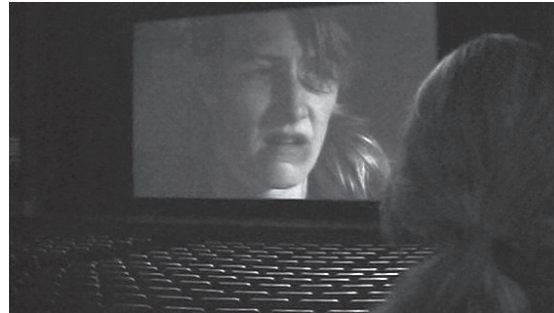
Fotograma 11. Phantom en el mundo gitano tras el árbol, visto por Nikki.



Fotograma 12. Doris en Hollywood Boulevard tras un árbol, vista por Nikki.



Fotograma 33. Nikki llega al teatro-labirinto luego de morir en la película.



Fotograma 34. Nikki ve en la pantalla una escena de la película, cuando habla con Mr. K.



Fotograma 35. Nikki se sorprende al ver la escena proyectada. La pantalla muestra un pasado puro, la virtualidad.



Fotograma 36. Una escena no rodada de la película aparece en la pantalla. Como se verá después, Nikki aún no vive lo que está viendo.



Fotograma 37. Nikki ve a Mr. K. subir por las escaleras. Antes de eso él la mira. Posiblemente aún no lo conoce y lo que hemos visto de su entrevista es un dato del futuro.



Fotograma 38. La pantalla muestra lo que Nikki hace en «el presente» en un grado de mayor contracción. Lo virtual se actualiza. Nikki sube por donde antes vio a Mr. K.

no cronológico. Extraemos una capa que, a través de todas las demás, capta y prolonga la trayectoria de los puntos, la evolución de las regiones (...). Este es el campo de los falsos recuerdos con los que nos engañamos o intentamos engañar a los demás (C2, 168).

Esto es precisamente lo que ocurre con Nikki/Sue en la buhardilla del teatro cuando conversa con Mr. K.: Nikki/Sue elabora un continuo con elementos fragmentarios de distintas capas (o edades) y diseña un nuevo estrato «trasvestido» que opera simultáneamente en función de todas las capas superpuestas. Nikki/Sue, entonces, habla de «todas» las historias implicadas como si fueran una sola, como si pertenecieran a un único continuo. Las regiones distantes espacial y cronológicamente aparecen con un fondo común de tiempo que les permite comunicarse, que las hace contiguas, tal como ocurre en *El proceso* de Kafka -y tal como nos lo revela Orson Welles-. Por eso nada casual hay en que la persona que escucha a Nikki/Sue se llame, precisamente, Mr. K., y que cuando ella



Fotograma 39. Durante el primer ensayo en el plató, algo pasa en la parte de atrás.



Fotograma 40. Devon trata de investigar si hay alguien y llega a la casa de Smithy, una parte de la escenografía.



Fotograma 41. Alguien quizás entró, supone Devon, pero al mirar atrás descubre que es solo una fachada.



Fotograma 42. Más tarde vemos a Nikki entrar en el plató a través de una puerta marcada con la palabra AXXoN N.



Fotograma 43. Nikki atraviesa el plató y ve algo que la perturba.



Fotograma 44. Nikki ve la escena del ensayo con Devon y es vista por Freddie, quien la delata.



Fotograma 45. Cuando Devon corre a investigar, vemos que Nikki ha desaparecido.



Fotograma 46. Huyendo de Devon, Nikki llega a la casa-fachada de Simthy. -Algo la ilumina y desde lejos se ve la imagen de su esposo. Nikki grita el nombre de Billy, con lo cual parece que se ha convertido en Sue, su personaje.

84

DAVID LYNCH Y EL DEVENIR
CINE DE LA FILOSOFÍA
UNA LECTURA DELEUZIANA



Fotograma 47. Sue ve a Billy desde la casa de Smithy, aunque afuera está Devon investigando.



Fotograma 48. Sue ve cómo el exterior se transforma en un paisaje que no reconoce. Así, el personaje está perdido en otra capa del tiempo.

II. Lost highway y el cine esquizo

la visión al encuentro con una materia inverosímil. El espectador mismo se encarga de la composición de las imágenes dentro de una situación sugerida, en donde mientras más cerca se encuentre de su objetivo, menos capacidad visual tendrá. Esto es lo que ocurre cuando se revela el asesinato de Renee, que al tiempo que la cámara se acerca a la cara de Fred, menos alcanzamos a verlo, con lo que recaemos en la percepción gaseosa vertoviana, que supera la percepción humana de la solidez (ver fotogramas 81-87).



Fotograma 73. Fred y Renne ante el televisor.



Fotograma 74. Revelación visual de la fachada de la casa.



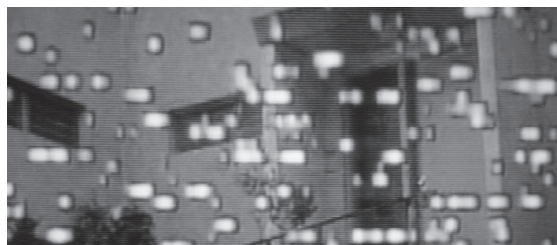
Fotograma 75. Impacto de los espectadores Fred y Renne.



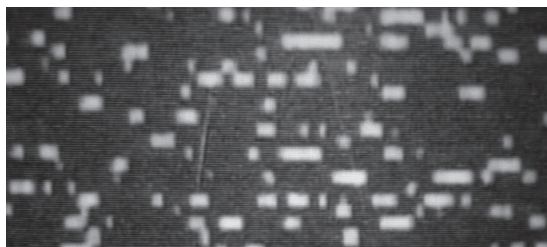
Fotograma 76. La cámara se va acercando a la puerta.



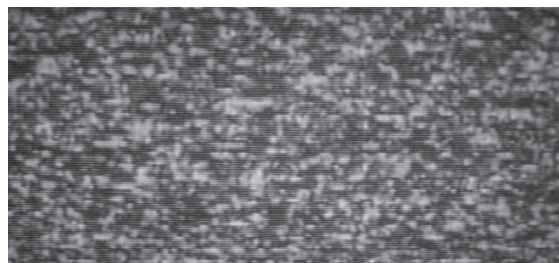
Fotograma 77. Cada vez más cerca del interior.



Fotograma 78. Paulatina inserción en el interior y aparición del polvo visual.



Fotograma 79. Ocultamiento de la imagen tras el polvo estático.



Fotograma 80. Pantalla colmada de partículas gaseosas de polvo estático.



Fotograma 81. INTERIOR. Habitación. Imagen difusa de Fred y Renne durmiendo.



Fotograma 82. Acercamiento al estado somnoliento de Fred y Renne.



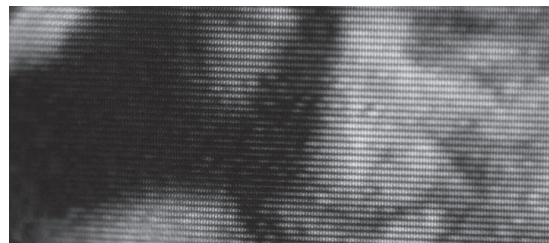
Fotograma 83. Fred asesino enloquecido ante su acto.



Fotograma 84. Fred mira a la cámara, desquiciado



Fotograma 85. La cámara se acerca más y más a la escena de descuartizamiento.



Fotograma 86. Impacto retiniano ante una posible imagen-recuerdo del asesinato. Ahora no mediado por la cámara y el registro visual.

III. Mulholland drive: los signos y la psico-cinematografía
lynchiana



Fotograma 95-96. Llave en manos de Rita (casa de Betty) y en manos del asesino (Winkie's)

Fotograma 97-98. Dinero en el bolso de Rita (casa de Betty) y en el bolso de Diane (Winkie's)



212

DAVID LYNCH Y EL DEVENIR
CINE DE LA FILOSOFÍA
UNA LECTURA DELEUZIANA



Fotograma 99-100. Placa de identificación Diane-Betty.



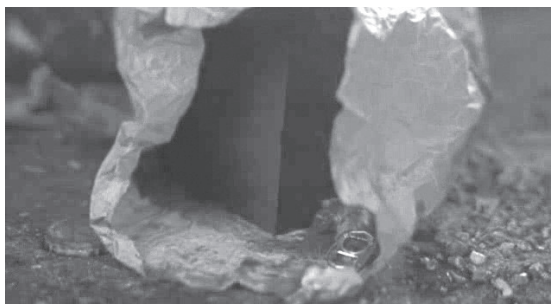
Fotograma 101. Winkie's:
escenario donde las cosas encajan,
pero a la vez escenario que no
encaja.



Fotograma 106. Mendigo con la caja.



Fotograma 107. Mendigo guardando la caja en la bolsa de papel



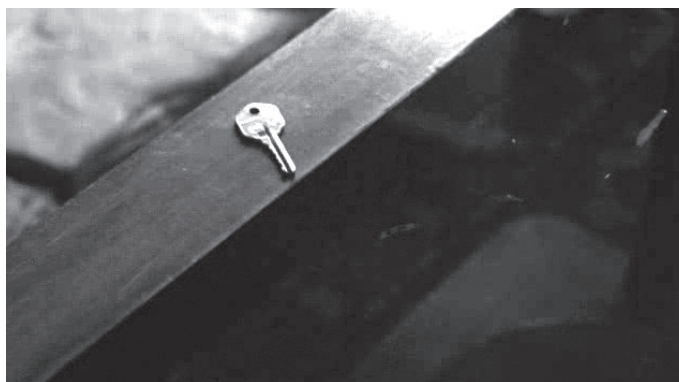
Fotograma 108. Caja envuelta en la bolsa de papel.



Fotograma 109. Asesino ríe ante la pregunta de Diane sobre la llave, mientras al fondo se ve la que podría ser la casa del mendigo que coincide con la forma de la caja azul.

222

DAVID LYNCH Y EL DEVENIR
CINE DE LA FILOSOFÍA
UNA LECTURA DELEUZIANA



Fotograma 110. Llave como signo-índice en la casa de Diane



224

DAVID LYNCH Y EL DEVENIR
CINE DE LA FILOSOFÍA
UNA LECTURA DELEUZIANA



Fotograma 111. Diane dormida



Fotograma 112. Diane muerta.



Fotograma 113. Ancianos miniatura saliendo de la bolsa.

CONCLUSIONES

En el estudio que hemos llevado a cabo quisimos presentar las resonancias entre la obra de David Lynch y las reveladoras reflexiones en torno a las imágenes-concepto del cine que hace Gilles Deleuze. Hemos articulado los dos libros que el pensador francés le dedicó al cine, a saber: *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, para detectar los campos de acción de la propuesta estética del autor norteamericano, elaborando un juego dinámico que permite reconocer el diálogo permanente entre los hallazgos filosóficos del primero y los artísticos del último. Es cierto que la obra Lynch llega tarde cronológicamente para los estudios deleuzianos, pero su dimensión filosófica ha sido tal en nuestra contemporaneidad, que casi podemos encontrar su obra como un condensado del poder conceptual que logra Deleuze en sus estudios, en los que propone el cambio cualitativo en la disposición de la imagen-movimiento a aquella que libera el tiempo para permitirle una presentación directa, no sujeta a los hábitos retinianos.

En este sentido, lo que Lynch va a transgredir es la disposición misma del cine clásico de pre-guerra, tal como lo concibe Deleuze: es decir, aquel cine que revela lo móvil de la imagen vista. El «personaje» de Lynch no va a ser el movimiento que interviene sobre las situaciones dadas a partir de una «acción». Las situaciones lynchianas van más allá de las propias acciones de sus personajes. De hecho, ocurre lo contrario: son situaciones en las que los personajes no pueden «actuar», situaciones en las que el «acto» no depende del personaje. Esta característica potencializa su cine hasta los límites de los narrativo (y/o argumental) para generar un «más allá» de la comprensión orgánica (u organicista) de la realidad que cede terreno ante la aparición de un mundo independiente del régimen representativo. Esto hace de Lynch un pensador de la imagen que permite un acercamiento no filosófico a la filosofía y sus conceptos.

El propio método (o «anti-método») de grabación que emplea sugiere una constante experimentación que se enfrenta al organicismo estructural: lo auténtico en el cine lynchiano no va a ser «contar una historia» sino «hacerla ver», por lo cual es posible que muchas imágenes «aparezcan» desde una aparente ilogicidad, totalmente desprendidas del cauce diegético, como agentes libres desprendidos gratuitamente de una serie dada. En este sentido, muchas de estas «apariciones» implican campos intensivos que conectan con imágenes distantes. Esta transgresión de la secuencia, donde la imagen no está determinada por la anterior y a la vez, tampoco determina la siguiente, va a plantear un campo de total experimentación con la imagen misma. Así, dicha imagen se desprende por completo

su función narrativa y orgánica para convertirse en un «objeto visible» una variación o anomalía dentro de la serie. Objeto visible, aunque no en el sentido de «objeto parcial» del psicoanálisis, es decir, como una suerte de fragmentación de un cuerpo preestablecido, como una variedad de órganos desprendidos desde una anterior organicidad, sino casi al revés: es decir, como un cuerpo sin organicidad o lo que según la fórmula de Artaud, Deleuze ha trabajado como «Cuerpo sin Órganos» (CsO). La imagen, la película, la obra de Lynch cobran un valor intensivo, todo navega en un caldo primigenio de constitución y los elementos buscan regulación orgánica, retardos dentro de la cinemática que permitan estabilidad y sedimentación comprensiva. Es por esto que Lynch no puede acceder ciertamente a ningún género (cinematográfico) o especie o categoría, su obra está en formación (con-formación, de-formación), es un CsO.

Lynch transita a través de un territorio de creación intensiva donde el «recorrido» consiste en «pensar la imagen» más allá de considerarla un «útil» estructural o una herramienta de representación. De tal suerte, el mundo de Lynch, tal como se presenta en su obra, es un campo de relaciones excéntricas, descentradas, donde los ejes de gravitación se multiplican y las imágenes no giran en torno a un único núcleo. Las imágenes son funciones proyectivas que se resisten a «servir» de comprensión diegética dentro de una estructura cerrada y fija. La crisis de la organicidad se produce en este punto, pues las imágenes no son útiles de la narración o de la «historia narrada» sino *fugas* o puntas proyectivas que conectan elementos distantes y ajenos. La sensación de extrañeza y desconcierto que aparece en ciertas secuencias de sus obras se debe a esta razón: que una imagen no está necesariamente ligada a su predecesora y tampoco es útil conectivo de la que sigue. Aquí mismo aparece una de las preocupaciones más recurrentes de la ópera lynchiana (desde *Twin Peaks* hasta *Inland Empire*): El tiempo. Y no es que antes no le preocupara, solo que su forma compositiva tendía más a una «espaciación», ya fuera en términos de estratificación como en *Eraserhead*, cuyas derivas implicaban procesos superpuestos de transformación; ya fuera en búsquedas de actualización de sistemas perceptivos como en *Elephant Man*, donde lo «victoriano» implicaba procesos de ocultamiento neurótico vigentes a través de revelaciones monstruosas. Con esto, el tiempo en sentido de «época» (hay un pseudo-género cinematográfico llamado «cine de época») ya no tiene connotaciones históricas sino rasgos definidos desde un sistema óptico (una *forma de ver*) declaradamente espacial. Por otro lado, en *Dune*, en tanto experimento de ciencia ficción, más que un «desplazamiento» temporal hacia el futuro, se presenta como una búsqueda de geografías atemporales donde confluye lo más arcaico con lo más futurista sin distinciones. El caso de *Blue Velvet* es



especial: en ella aparece, precisamente, lo que podemos denominar el «espacio lynchiano», en sentido gaseoso, como atmósfera o campo de relaciones y no tanto como un *a priori* kantiano. En *Wild At Heart* y *Straight Story*, el tema es la autopista, el recorrido, el *on the road*: perderse en el espacio, errar, vagabundear. Aparece el desierto y el nomadismo, el abandono como límites entre el espacio y el tiempo que se articulan y superponen haciéndose indiscernibles. Y así llegamos a la «última» etapa y que es el motivo del presente ensayo. El tiempo liberado del movimiento y de la acción, liberado de su funcionalidad motriz.

Tal como lo hemos dicho en repetidas ocasiones, Lynch es heredero de los pensadores de la imagen que aparecieron luego de la segunda posguerra: Orson Welles (quien ya había trazado las líneas de transformación antes que los demás), Alain Resnais, Jean Luc Godard, Ingmar Bergman o Stanley Kubrick, por citar algunos. El tema del tiempo también lo va a acercar directamente a la filosofía bergsoniana (e incluso kantiana), más de forma intuitiva en el terreno de la afinidad, que teórica. Lynch va a explorar en su obra el tiempo de forma obsesiva, creando nuevas funciones de la imagen por fuera de su régimen representativo. Va a explorar aquello que Deleuze llama *imagen-tiempo* desde todas sus variantes y potencialidades, acercándose a estatutos de la imagen renovados que buscan nuevas conexiones cerebrales con su auditorio. Dicha búsqueda, por otro lado, se enfrenta a los presupuestos de un proceso evolutivo en el cine, suponiendo que es posible reconocer pasos historiables de desarrollo en el pensamiento de la imagen. Es evidente, y el propio Lynch lo hace, que su obra creativa no reclama derechos de originalidad en un supuesto litigio moderno sobre las nociones de autor y obra. En ella se perciben rastros de Welles, Bergman, Godard o Kubrick, pero esto no solo no altera su potencia expresiva, sino que expande la posibilidad de creación, permitiendo la emergencia de nuevas cualidades de la imagen.

En este punto vale decir, sin embargo, que, en el cine, como arte, como en el arte, algún sentido evolutivo o evolucionista, o de «superación» de códigos, es totalmente irrelevante. Quizás porque en el cine el desarrollo técnico va de la mano con sus formas articuladas de expresión que se presentan como «adelantos» o «progresos», podamos confundir las posibilidades técnicas como logros que se imponen sobre ejecuciones anteriores que caen en la obsolescencia. Se cree y se pretende creer que las limitaciones técnicas de cada época se corresponden con imposibilidades expresivas de los autores. De aquí que limitantes de orden técnico en el cine (denominado) clásico se comprenden como límites del cine

mismo, con lo cual parece que lo primitivo de este arte revele el estado bruto de un proceso, una especie de infancia o estado menor en el que aún las condiciones de desarrollo no estaban dadas para la madurez expresiva, como si los autores que no contaban con las posibilidades técnicas de épocas futuras, pudieran ser considerados autores «menores». Esto, por supuesto, no es cierto, incluso, desde las circunstancias actuales, podríamos decir algo distinto: que, a mayor posibilidad tecnológica, menor capacidad expresiva y de reflexión. Esta será, precisamente la gran preocupación lynchiana en la última parte de su obra, donde buscará agredir los hábitos de percepción desde un experimento neuro-cinematográfico que vincula al cine con estratos primitivos que definen, físicamente hablando, las percepciones de lo real desde alteraciones mentales.

Vía contraria a este esfuerzo lynchiano, hoy por hoy, el desarrollo de los «efectos especiales» y las programaciones por computador, si bien resuelven muchos problemas de montaje y grabación, también parecen limitar búsquedas expresivas de los autores ante la «facilidad» para mostrar lo que (aparentemente) se quiere mostrar, redundando en un claro automatismo perceptivo por parte de los espectadores, de acuerdo con el simplismo narrativo que convierte en obviedad la dinámica compleja de la experiencia estética. El cine cada vez más se convierte en una experiencia pasiva de entretenimiento y menos en un sistema afectivo-perceptivo que diseña un tipo de observador (espectador) especial, distinto al que asiste al teatro, ve un cuadro o lee una novela. El conflicto del cine-entretenimiento y el cine-expresivo se corresponde con la indeterminación del receptor de la obra, que no necesariamente quiere «penetrarla» de manera reflexiva, sino que quizás solo quiera «pasar» el tiempo. El creador deja de existir en tanto no se hace cargo de ningún tipo de reflexión, y en cambio busca cumplir con las expectativas de consumo del espectador con pretensiones de entretenimiento. De aquí que quizás encontremos más autores reflexivos en aquella supuesta «infancia» del cine que en épocas posteriores. El expresionismo alemán es prueba de ello. Y la escandalosa mayoría de producciones mediocres en el cine actual, con sus fórmulas fáciles y repetidas, también lo es. Así, quizás en la época actual, con todo y la suficiencia técnica, sea más difícil hacer una obra que rompa los lazos «naturales» entre autor y espectador, determinados por la condición económica. En la época actual, paradójicamente, entonces hay menos posibilidades de pensar la imagen, de pensar a través de la imagen. Es por esto que una figura como David Lynch se haga pertinente y necesaria.



Ahora bien, el asunto no pasa estrictamente por la intelectualización de la imagen que, de una u otra manera, convierta el cine en un aparato discursivo desde el cual el paso hacia la politización es mínimo e inevitable, como ocurrió con el formalismo ruso. Incluso el impacto totalitario del nazismo, a través de Leni Riefenstahl, no corresponde a un proceso espontáneo e irreflexivo, sino a todo lo contrario: a un exceso de intelectualidad y de razonamiento. Por lo tanto, hemos de considerar aquí una obra cuya funcionalidad no depende de un aparato discursivo basado en un proceso intelectual. A Lynch no le interesa nada de esto, de hecho, en repetidas entrevistas renuncia por completo a la explicación o aclaración de sus obras. No por esto, sin embargo y valga la salvedad, su obra deja de ser política y mucho menos en ella se presenta una evasión del aparente «compromiso» del arte con las condiciones socio-políticas que le tocan en suerte de época. Pues precisamente su obra apunta, con una radicalidad feroz, al desvelamiento de un sistema monstruoso de alienación sostenido y amparado por los medios de comunicación, al cual Lynch no duda en llamar simplemente Hollywood (por supuesto, sin que este tema orbite en torno a la apocalíptica contemporánea que presenta un mundo vaciado de sentido por cuenta de la imagen-espectáculo – como podemos verlo en Debord o Baudrillard). Para Lynch Hollywood es un estado mental que se enmascara de sistema normativo buscando racionalizar lo real desde la diversión y el entretenimiento. Esto, por supuesto, nos sugiere su vínculo estrecho con el Situacionismo de Guy Debord y su anatematización de la imagen, sin embargo, el vínculo es más indirecto de lo que parece. Lynch no demoniza la imagen, para él es materia de pensamiento, lo que ocurre es que la máquina de producción de las imágenes no es «el cine» sino Hollywood propiamente dicho y en Hollywood no acaba el cine: Hollywood es un aparato de control social que se dirige al debilitamiento emocional de los individuos.

Lo político en Lynch, desde esta perspectiva, será la revelación de lo monstruoso en el esquematismo de la consciencia que logra Hollywood, la máquina violenta que produce un régimen representativo. *Mulholland Dr.* y *Inland Empire* son muestras claras de esta dimensión política. En esta dirección podríamos aventurarnos a reconocer dichas obras como las menos abstractas que haya hecho Lynch, aunque, por otro lado, sean consideradas habitualmente como las que más exploran la línea metafísica. El Hollywood de Lynch va a ser, precisamente, el mundo inevitable que vive el hombre contemporáneo, sumido al régimen totalitario de la representación alienante. Sus películas funcionan como un acto de resistencia y no tanto ante el «sistema» de representación, sino ante un tipo de



«mirador» alienado que acude obediente y sumiso a reconocer lo real a través de un tipo de imagen que acondiciona su mirada y lo educa a ver solo un tipo de cosas. Así, y en esto se acerca a Deleuze, la obra de Lynch es *violencia al pensamiento*, violencia impuesta sobre la mirada, ataque frontal a los hábitos ópticos que distinguen lo pensable bajo la ortodoxia representativa. Esta singularización del espectador como tábula receptiva que debe reaccionar al ataque de las imágenes, determina el sentido de *resistencia* del cine que renuncia al impacto masificado de la opinión (*doxa*).

De alguna manera Lynch renuncia al estado sustancial del cine como fenómeno de masas y conmina al espectador a un tipo de liberación dolorosa de sus hábitos perceptivos, entendiendo tales hábitos como simples procesos de subjetivación en los que el sujeto no es condición autónoma, privado de voz y pensamiento propios. Es en este punto que Lynch se acerca al discurso minoritario kafkiano: romper los márgenes de la lengua dominante (en su caso sería Hollywood) y explorar los bordes enunciativos, reconociendo una fragmentación total del concepto de *pueblo*. «El pueblo es lo que falta» como dice Deleuze, no hay pueblo, la masa singularizada es materia de dominación. Es precisamente esto lo que logra la massmediatización del mundo, gracias a la producción automatizada de imágenes. Tal destino de la imagen, evidentemente preocupa a Lynch y de aquí su aparente obsesión por Hollywood. En su obra el rostro de Hollywood es equivalente al de la Alemania nazi presentada por Riefenstahl y, justo allí está su peligro, pues la máscara ahora no es la «nación» ni el «pueblo». El pueblo ha desaparecido, la masa ya no está unida y tampoco buscará unirse. Ahora la masa es un solo ojo que mira una sola cosa hasta que, por cansancio, simplemente cae dormido. El Hollywood de *Mulholland Dr.*, carece de centro de poder. En Alemania estaba Hitler, en Hollywood el centro está vacío, o simplemente ocupado por un freak circense cuya voz es apenas reconocible. Es un poder sin discurso, sin voz (escasamente grazna), sin forma (recordemos que es un enano deforme), sin fuerza. Es *potestas* sin *potentia*. Tal es el peligro: ya ni siquiera hay masa que dirigir, pero tampoco hay un poder que dirija. El mundo parece una rueda suelta cuyo eje es el régimen de representación. Así, entonces, el pueblo es lo que falta. Los habitantes de Lynch van a habitar esta ausencia, van a vivir este desamparo.

Desde *Eraserhead* hasta *Wild At Heart* y contando con *Straight Story*, los personajes de Lynch habitan la orfandad del pueblo, viviendo en los márgenes y en los bordes mismos de la conformación social: son vagabundos, psicópatas, adolescentes en ritos de pasaje, ancianos y monstruos. Marginales en estado puro que habitan la degradación, no propia

sino del pueblo, o más exactamente de la imagen del pueblo. Vivir al margen (y en el margen) de la representación como imagen es a la vez ser imagen de borde, o algo que tiende hacia sus propios bordes (como el desierto). No imagen sino *i-margen*. Es por esto que Lynch confronta la figuración desde su cine. La imagen misma es violencia de representación, es límite agresor que separa al ser del no-ser. La imagen como fractura o escisión, como pliegue y envoltura es *i-margen*. En la imagen de representación la violencia se solapa, pero en la *i-margen* la intensidad se desborda en la agresión feroz al pensamiento. Es por esto que Lynch se siente tan afín a Francis Bacon, en lo que este tiene de revelar la furia contenida de la carne, no ya ni siquiera como sistema orgánico sino como variación inorgánica que impide la figuración. De muchas maneras Lynch propone un cine que parece engullirse a sí mismo (como la máquina aspiradora de *Pink Panther* que lo absorbe todo hasta que sólo le queda absorberse a sí misma: el terzo excluido de cualquier conjunto). Hasta tal punto que termina por hacerse autoreferencial.

Es posible, por supuesto, localizar contactos y conexiones de Lynch con otros autores (no solo cinematográficos o plásticos), pero siempre se llega a un punto ciego en el que todas las señales apuntan hacia su propia obra que parece volverse cada vez más críptica. Como ocurrió, precisamente, con la aparición de *Inland Empire*, para muchos un punto máximo y exacerbado, desmedido y exagerado de su propuesta visual. Algo de cierto hay en este juicio, pero lo importante no es tanto que Lynch, como pensador, se cierre sobre sí mismo, sino cómo a través de Lynch el cine parece cerrarse sobre sí mismo. ¿Qué es lo que hace que Lynch parezca atentar contra el propio cine, convirtiéndose en una suerte de «terrorista», hacker o feroz demoledor de antiguos valores expresivos? Es esto lo que nos esforzamos por desarrollar en este ejercicio que fenece, con la ayuda de Deleuze que, como lo hemos dicho, presenta un mundo habitable desde un plano de consistencia, precisamente para encontrar esa comprensión no filosófica de la filosofía que demuestra Lynch desde su plano de composición. El cruce pretendido fue entonces hacer girar sobre sí la filosofía cinematográfica deleuziana para ver, en su respaldo, como un repliegue moebiano, la cinematografía filosófica de David Lynch.

REFERENCIAS

- Badiou, A. (1997). *Deleuze: el clamor del ser*. Buenos Aires: Manantial.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bergson, H. (1963). *Obras Escogidas*. Madrid: Aguilar.
- Bergson, H. (1972). *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: La Pléyade.
- Bergson, H. (1995). *Memoria y vida*. Barcelona: Altaya.
- Bergson, H. (2006). *Materia y Memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Bergson, H. (2007). *La evolución creadora*. Buenos Aires: Cactus.
- Cabello, G. (2005). *La vida sin nombre. La lógica del espectáculo según David Lynch*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Casas, Q. (2007). *David Lynch*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. (1994). *Las teorías del cine. 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
- Chion, M. (2003). *David Lynch*. Barcelona: Paidós.
- Debray, R. (1992). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1972). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (1987). *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1988). *Diferencia y repetición*. Madrid: Júcar.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1994). *La imagen movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1996). *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, G. (2005). *La isla desierta y otros textos*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. (2007). *Dos regímenes de locos*. Valencia: Pre-textos.



- Deleuze, G. (2008). *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2005). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Derrida, J. (1978). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- Eco, U. (1989). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Foucault, M., Deleuze, G. (1981). *Theatrum Philosophicum-repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama.
- Granon-Lafont, J. (1999). *La topología básica de Jacques Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Hispano, A. (1998). *David Lynch: claroscuro americano*. Barcelona: Glenat.
- Jousse, T. (2007). *David Lynch*. París: Éditions de L'Etoile/Cahiers du cinema.
- LaCalle, C. (1998). *David Lynch. Terciopelo Azul*. Barcelona: Paidós.
- Levy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós.
- Lynch, D. (2008). *Atrapa el pez dorado*. Barcelona: Mondadori.
- Marrati, P. (2006). *Gilles Deleuze. Cine y Filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Metz, C. (1975). *Ensayos sobre la significación del cine*. Barcelona: Gili.
- Mitry, J. (1978). *Estética y psicología del cine*. Vol. 1-2. Madrid: Siglo XXI.
- Moreno, J. G. (2006). *Geosofía. Medellín: Cuadernos de Estética Expandida*. Universidad Nacional Sede Medellín.
- Morin, E. (1972). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral.
- Pardo, J. L. (1990). *Deleuze: violentar el pensamiento*. Madrid: Cincel.
- Pardo, J. L. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-texto.
- Pardo, J. L. (2011). *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Valencia: Pre-textos.
- Parra, J.D. (2014). El objeto audiovisual y la industrialización de la consciencia *Revista Trilogía. Ciencia, Tecnología y Sociedad*, 10, 87-102.

- Parra, J.D. (2014). La imagen y la esfera semiótica. *Revista Iconofacto*, 10(14), 76-89.
- Peirce, C. S. (1988). *Escritos Lógicos*. Madrid: Alianza.
- Pierce, C. S. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Pierce, C. S. (1988). *El hombre, un signo*. Barcelona: Crítica.
- Rajchman, J. (2007). *Deleuze. Un mapa*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Roche, D. (S.f.). *The death of the subject in David Lynch's Lost Highway and Mulholland Drive*. Tomado de: <http://erea.revues.org/index432.html>
- Rodley, C. (2001). *David Lynch por David Lynch*. Barcelona: Alba.
- Rucker, R. (1987). *La cuarta dimensión*. Barcelona: Salvat.
- Santarcangeli, P. (1997). *El libro de los laberintos: historia de un mito y de un símbolo*. Madrid: Siruela.
- Sauvagnargues, A. (2006). *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Sebeok, T. (1994). *Signos: una introducción a la semiótica*. Barcelona: Paidós.
- Simondon, G. (2009). *La individuación*. Buenos Aires: Cactus.
- Simondon, G. (2012). *Curso sobre la percepción*. Buenos aires: Cactus.
- Stiegler, B. (2002). *La técnica y el tiempo* (Vol. 1). Hondarribia (Gipuzkoa): Hiru.
- Stiegler, B. (2004a). *La técnica y el tiempo* (Vol. 2). Hondarribia (Gipuzkoa): Hiru.
- Stiegler, B. (2004b). *La técnica y el tiempo* (Vol. 3). Hondarribia (Gipuzkoa): Hiru.
- Stiegler, B. (2004c). *De la misère symbolique* (Vol. 1) Paris: Galilee.
- Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: DeBolsillo.
- Vértov, D. (1974). *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Buenos Aires: De la Flor.
- Zizek, S. (2006). *Órganos sin cuerpo: sobre Deleuze y consecuencias*. Valencia: Pre-textos.
- Zourabichvili, F. (2004). *Deleuze: una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu.

Filmografía David Lynch:

Six Figures Getting Sick (1966) –corto-

The Alphabet (1968) –corto-

The Grandmother (1970) –corto-

The Amputee (1974) –corto-

Eraserhead (1977)

The Elephant Man (1980)

Dune (1984)

Blue Velvet (1986)

“Français vus par, Les” (1988) (mini) TV mini-series (segment “The Cowboy and the Frenchman”)

Industrial Symphony No. 1: The Dream of the Broken Hearted (1990) (TV)

Wild at Heart (1990)

“Twin Peaks” TV serie (1990-1991)

Twin Peaks: Fire Walk with Me (1992)

Lumière et compagnie (1995) (segment “Premonition Following An Evil Deed”)

Lost Highway (1997)

The Straight Story (1999)

Mulholland Dr. (2001)

Rabbits (2002) –corto-

Darkened Room (2002) –corto-

Inland Empire (2006)

More things what happened (2007)



Páginas web de referencia:

www.davidlynch.com

www.davidlynch.es

www.mulholland-drive.net

<http://twinpeaks06.crearforo.com>

AGRADECIMIENTOS

La ficción no es contraria a la realidad. Lo real es solo un estado de percepción particular que nos aleja o separa, como especie, de otras especies. Hay cosas que percibimos y otras que no. A las percepciones las llamamos realidad, al resto las llamamos magia, brujería, arte o ficción. Otros animales perciben cosas que los humanos no, por lo tanto ellos pueden percibir lo que para nosotros sería mágico o esotérico. Hay, por otro lado, personas que buscan esos estados de percepción no humanos y con ello hacen arte o ficción, y así permiten no solo su propio devenir-otro sino que propician devenires en sus espectadores. Espectadores que se convierten en cómplices. Este libro está dedicado a dos de esos brujos creadores de estados de percepción que transforman alquímicamente el pensamiento en algo distinto, que obligan al viaje neuromotriz hacia estados distintos de realidad y, con ello, transforman la propia realidad. Por ello agradezco su existencia y su obra. Gracias a Lynch y a Deleuze. Y también gracias a otros que hacen lo mismo y nos acompañan en esos viajes. A Juan Gonzalo, Elena, Víctor (q.e.p.d). A Gonzalo S., Carlos V. (q.e.p.d), Jorge Alberto, Jairo, Luis Alfonso, Josep María. También para un mentor telepático (como debe ser, en tono lynchiano): José Luis Pardo. Este libro es mi forma de agradecerles.



DAVID LYNCH Y EL DEVENIR CINE DE LA FILOSOFÍA
UNA LECTURA DELEUZIANA

Este libro se terminó de imprimir en Ediciones Diario Actual, en noviembre de 2016
Fuentes tipográficas: Accanthis ADF Std para texto corrido, en 12 puntos.
para títulos en Roboto, en 22 puntos y subtítulos en 12 puntos.