

David Lynch

Mi infancia fueron casas elegantes, calles con árboles, el lechero, construir fuertes en el patio de atrás, volar aviones, cielos azules, vallas de madera, hierba verde, cerezos. La América media como tiene que ser. Pero el cerezo rezuma resina, a veces negra, a veces amarilla, y millones de hormigas rojas se arrastran por él. Descubrí que si uno observa más de cerca ese mundo hermoso, siempre encuentra hormigas rojas por debajo. Como yo crecí en un mundo perfecto, las otras cosas componían un contraste.

Veía las cosas en primeros planos exagerados. En uno, por ejemplo, la saliva se mezclaba con sangre. O en planos largos de un entorno pacífico. Tenía cantidad de amigos pero me encantaba estar a solas mirando los insectos que bullían en el jardín.

D. L., entrevistado por **Chris Rodley** en *David Lynch por David Lynch*, Alba Ed., 1998.

“Bienvenida al maravilloso mundo en el que no sabes qué infiernos esta pasando” le dice Kate Austen a Juliet Burke en *Lost: Left behind* (2007). Puede ser casualidad que tanto *Lost* (2005-2010) como *Twin Peaks* se hayan basado en parte en que nadie sabía lo que realmente estaba pasando. También puede suceder que, bajo la apariencia de no contar nada, la narración audiovisual se haya convertido en otra cosa que la hace inaprensible según los esquemas lingüísticos tradicionales. Es decir, se ha emancipado del lenguaje hablado y escrito y de la narración decimonónica. Esto explicaría por qué David Lynch no es capaz de verbalizar aquello que expone cuando hace cine. Se dice que la recompensa por explotar el lenguaje será la esquizofrenia.

En lo episódico de este lenguaje deslavazado se repite siempre el viaje, esa constante en la narración que el director usa más bien como estructura. Por lo general, en las películas de Lynch sus personajes siempre tienen que ir a alguna parte. Hay un plano que se repite como un icono en casi todas las películas; una toma que viene a representar el viaje geográfico en algunos títulos y el verdadero *trip* espiritual en otros. Ese plano es idéntico a los títulos de crédito de *Two-Lane Blacktop* (1971): la visión desde el frontal de un coche dirigido hacia las líneas amarillas de una carretera alumbrada por dos focos. Como en la película de Monte Hellman, este viaje se dirige una y otra vez a la parte de atrás de los decorados del sueño americano.

En esta carrera circular siempre hay un sitio al que llegar, un sitio aún más extraño en este *Extraño mundo*. Un pueblo habitado por freaks, la casa de un perista en medio del desierto, un teatro revelado en sueños, el despacho de quién sabe quién. Todos los caminos parecen guiados por un mapa imposible hacia el *Black Lodge*, el borde entre este mundo y la habitación roja.

Parecía al principio que este viaje era en la geografía física que separa lo siniestro de lo extraño: del barrio residencial al burdel de las afueras, de Washington a Twin Peaks. Lo Otro siempre se situaba en la periferia de la normalidad. Luego descubrimos que todos aquellos lugares habían estado siempre en el mismo sitio, porque no hay centro y periferia, no hay sueño ni realidad. *No hay banda*.

Aunque el viaje es una constante, es a partir del *Black Lodge* de los bosques de *Twin Peaks* cuando se comprende que existe una zona de corte en este imaginario. Un dispositivo que en la narración toma forma de círculo blanco en el bosque, de pasillo oscuro, de caja azul o de pañuelo quemado. Este dispositivo, decíamos, articula dos espacios de narración con normas distintas y en la mayoría de los casos opuestas, donde la morena se hace rubia y los pasos suenan al revés.

Este vórtice es muchas veces una mirilla de dos direcciones, un mecanismo que trata de salvar el punto ciego de una narración unidireccional. La mirada, por supuesto, no era suficiente. La presencia de lo Real, ya se ha dicho, o de lo siniestro en el reverso luminoso del sueño americano, no podía presentarse sólo con imágenes. Una

presentación poliédrica que respetase aparentemente los límites de la narración clásica, debía valerse del sonido como agente de extrañamiento. El ruido de fondo es la prueba de que algo más está sucediendo.

Esa mirilla de doble dirección lleva, casi siempre, hacia alguna canción. Una vez cruzado el vórtice, las canciones nos advierten que siempre vivimos *In dreams*, sueños de Roy Orbison, porque todo va bien *In Heaven*, cielo de Peter Ivers y David Lynch. De nuevo la televisión fue un momento decisivo y al final de *Twin Peaks* se paseó *Under the Sycamore Trees* (Jimmy Scott / Lynch, 1991). Allí, bajo la superficie, cruzando la oreja, se oye la representación, y en clave *metal* se escucha a Screamin' Jay Hawkins, antes de marchar al *Silencio* en que se demuestra que *no hay banda*, no hay promesa. Todo este camino lleva siempre al infierno de cortinas rojas en que los *Sinnerman* de Nina Simone bailan. Allí finalmente se encuentran Alice, Rita y Susan con el serrador de *Industrial Symphony No. 1* (1990) y con un coro de prostitutas bailando como ménades en un aquelarre. El infierno existe, ya lo ha dicho Benedicto XVI.

Todo este entramado parece finalmente una representación de la representación, un retrato del cine estadounidense. Una vez creado este imaginario, esta especie de reflejo, se entiende que todo esto va sobre la representación misma, sobre la parte de atrás de Hollywood, y por eso es una historia perversa del sueño americano. Ahí están los años cincuenta (siempre *aquellos maravillosos años*) reflejados en los 80 de Reagan. Allí están la madre y la puta en Laura Palmer, en Renee Madison y Alice Wakefield, en Dorothy Vallens y Sandy Williams, en Nikki Grace y Susan Blue; facetas enfrentadas que poco a poco acaban siendo siempre la misma mujer. Igual que el sueño y la pesadilla, eran parte del mismo espacio.

Y justo ahí, zumbando como el ruido de fondo de la “verdadera” banda sonora, está el sistema de representación de Hollywood. Ese Hollywood que nos excita perversamente, que se regodea en el poder de la matanza, de las políticas imperiales mientras nos sigue fascinando. Ahí sigue Hollywood, peleándose consigo mismo, como si todas estas películas fuesen una serie de televisión poblada por los roles de la industria del cine. Allí *Mrs Personaje* engaña a *Mr Productor* para acostarse con *Mr Actor* en alguna piscina de *Inland Empire* (2006). El imaginario de Lynch es el imaginario pervertido del televidente y el cinéfilo, y es por eso que aunque no sepamos muy bien qué está pasando, sus películas resultan *tan diferentes, tan atractivas*. Son el imaginario pop con el maquillaje corrido. Son una adaptación multifocal con la misma banda sonora. Por eso *no hay banda*, porque el *anti-muzak* diseñado personalmente por Lynch como ruido constante, deja entreoír que lo siniestro espera tras alguna esquina de cada estudio de rodaje.

Así se construye toda una sinapsis de temas, de iconos seriados que hablan de muchas cosas pero que, como casi todo el cine, hablan sobre el cine mismo. Una conclusión ésta que puede sonar algo formalista, si no fuese porque el estado del imaginario audiovisual tiene demasiado que ver con el imaginario colectivo, y porque en la fábrica de sueños siguen produciéndose realidades en serie.

José Luis Espejo, Madrid, enero de 2010.