



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

FEBRERO 2026

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (XII):
DAVID LYNCH (y 2a parte)
-in memoriam-**



Organiza:

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

CineClub Universitario UGR /Aula de Cine "Eugenio Martín"



La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

Periódico “Ideal”, miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO UGR

se crea el **martes 1 de febrero de 1949**

con el nombre de “Cineclub de Granada”.

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2025-2026, cumplimos 73 (77) años.

FEBRERO 2026

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (XII):
DAVID LYNCH -IN MEMORIAM- (y 2a PARTE)**

FEBRUARY 2026

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (XII):
DAVID LYNCH -IN MEMORIAM- (& PART 2)

Martes 17 / Tuesday 17th

CARRETERA PERDIDA

(Lost highway, EE.UU., 1996) [134 min.]

Viernes 20 / Friday 20th

UNA HISTORIA VERDADERA

(The Straight story, EE.UU., 1999) [112 min.]

Martes 24 / Tuesday 24 th

MULHOLLAND DRIVE (EE.UU., 2001) [147 min.]

Viernes 27 / Friday 27th - 20 h

INLAND EMPIRE (EE.UU., 2006) [180 min.]

**Todas las proyecciones en versión original
subtituladas al español**

All screenings in original version with Spanish subtitles

**Todas las proyecciones a las 21 h,
EXCEPTO LA INDICADA.**

Sala Máxima del Espacio V Centenario (Av. de Madrid).

Entrada libre hasta completar aforo.

All screenings at 9 p.m. EXCEPT AS INDICATED.

The Assembly Hall in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid).

Free admission up to full room.

Organiza:

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea.

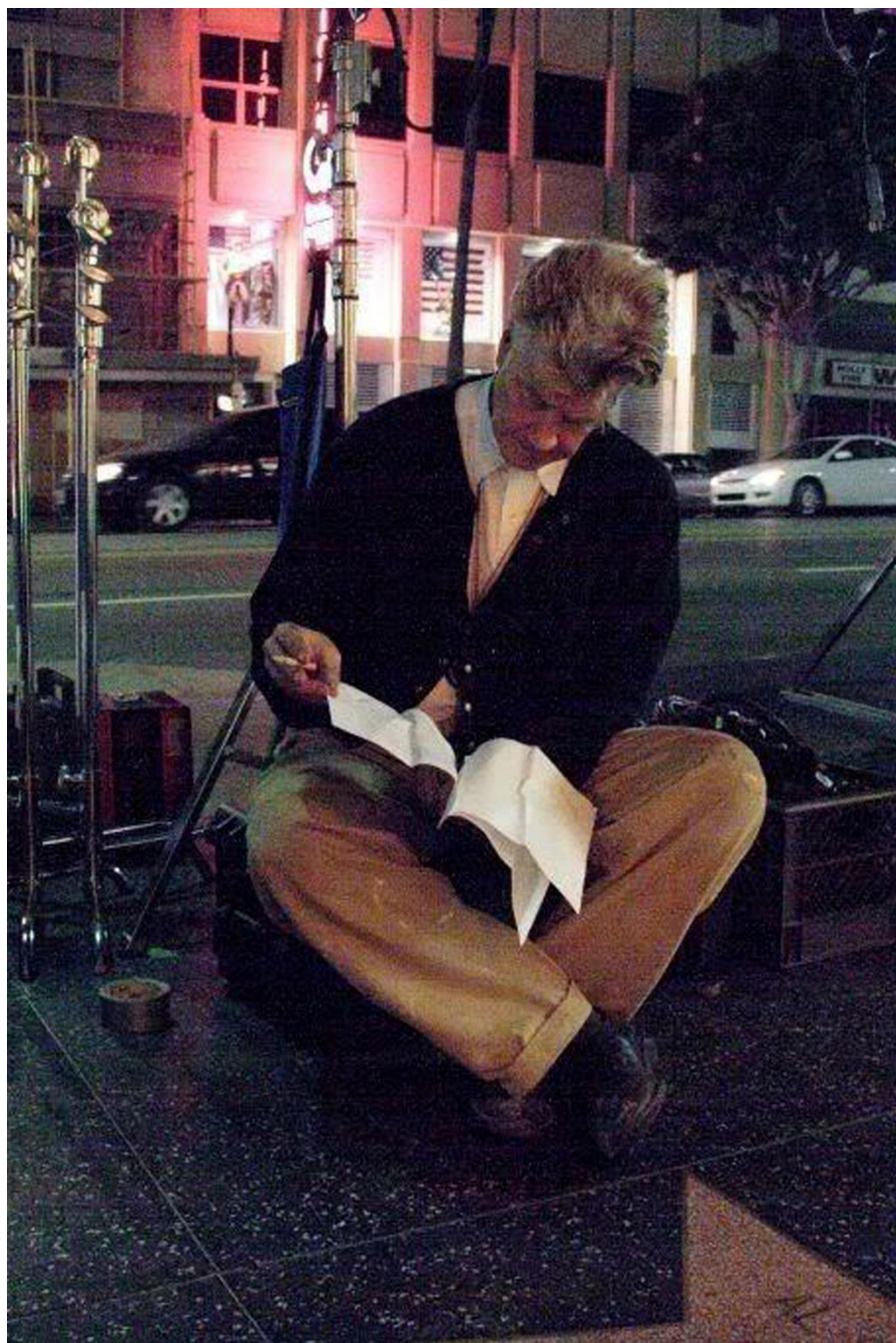
Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES,
NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.

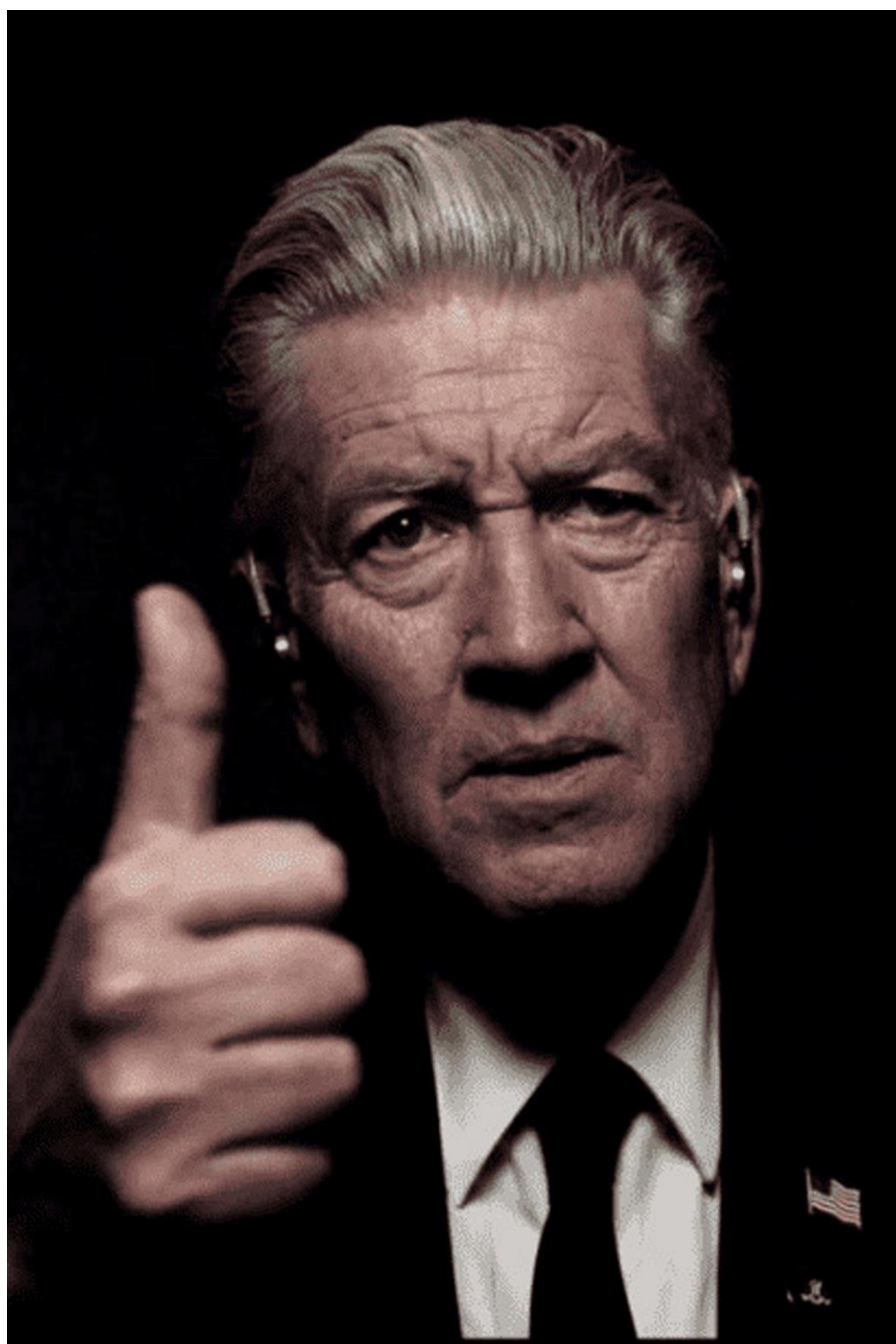
LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE LA SESIÓN.

LES AGRADECEMOS MUCHO SU COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO
SE HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS







(...) Las películas de David Lynch son relatos extraños que dan forma a los traumas y deseos latentes de nuestra época, quizá incluso a preguntas que han perseguido a artistas y pensadores durante siglos: cómo explicar el Mal, cómo vivir con el Miedo, cómo mantener unido nuestro Yo, cómo evitar que la Realidad que conocemos se desmorone. Puede parecer que estas cuestiones le vienen grandes a un director de cine, pero comparado con casi cualquier artista popular de hoy en día, él por decirlo en términos lynchianos, *“profundiza más y atrapa peces más dorados”* (...).

(...) Lynch fue un incansable promotor de la técnica de relajación conocida como “meditación trascendental”. La prensa se ha ocupado con fruición de la figura de Lynch como gurú espiritual, una condición que, dada la controvertida historia de esta escuela de meditación, puede dar un significado nuevo a la función de “cineasta de culto” que lleva largo tiempo desempeñando. Los artículos llaman inevitablemente la atención sobre la aparente incongruencia que supone que un creador de películas oscuras, macabras, perversas, promueva una práctica *new age* que durante décadas se ha asociado despectivamente con personas que buscan una espiritualidad fácil (*“La vida interior curiosamente plácida de David Lynch”*, rezaba un titular) (...) a propósito de la grandilocuentemente llamada David Lynch Foundation for Consciousness-Based Education and World Peace (*“Fundación David Lynch para la Educación basada en la Conciencia y la Paz Mundial”*). *“Querer establecer la paz mundial a través de la meditación puede ser simplemente lo más lynchiano que Lynch ha hecho nunca”* concluía “The New York Times” en 2013.

La “meditación trascendental” no es nueva. Uno de los movimientos espirituales más populares de la contracultura de los años sesenta, introdujo la práctica de la meditación en occidente y contribuyó a lanzar la rentabilísima industria de la autoayuda. La meditación con mantra se remonta a las antiguas enseñanzas sánscritas de los Vedas. Pero fue Maharishi Mahesh Yogi, un gurú de la India con madera de empresario, quien simplificó la práctica... y se la vendió a las masas. La técnica, que Maharishi desarrolló a mediados de los años cincuenta y promovió con una gira de conferencias por todo el

mundo, sintonizaba con un hambre cultural de superación personal rápida: cerremos los ojos veinte minutos dos veces al día y repitamos en silencio un mantra para aliviar el estrés, reducir la presión arterial, mejorar la salud física y mental, y hasta iluminarnos. A diferencia de la meditación zen o vipassana, que requiere concienciación y concentración, la meditación trascendental no cuesta ningún trabajo. Todo lo que el futuro meditador ha de hacer es pagar una cantidad y someterse a un proceso de iniciación en el que se proveerá de un mantra personalizado secreto (...).

El Maharishi siguió siendo el símbolo supremo de la espiritualidad oriental en la cultura pop occidental, y apareció en la portada de la revista “Time”, y con los meditadores Clint Eastwood y Merv Griffin en el programa de entrevistas de Griffin. Cuando Lynch habla de la “meditación trascendental”, como ha hecho en docenas de entrevistas y charlas, suele citar el momento exacto en el que la descubrió: las 11 de la mañana del 1 de julio de 1973, en el centro de meditación trascendental del bulevar de Santa Mónica de Los Ángeles. Pero si se aficionó tanto a la meditación trascendental fue, porque *“le da a uno la sensación de que puede sentarse debajo de un árbol pero también ponerse a trabajar”*. La “meditación trascendental” no lo inhibió como artista; permitiéndole *“profundizar más”*, le dio un acceso más directo a su inconsciente, o, como él prefería decirlo, a las ideas que bucean *“ahí, en el expandido campo de la conciencia, donde todo se unifica”*. Lynch fue uno de los varios millones de estadounidenses que empezaron a meditar en el apogeo del movimiento; según una encuesta Gallup, el 4% de la población practicaba la meditación trascendental en 1977. (En **Annie Hall**, de Woody Allen, estrenada ese año, Jeff Goldblum, en una breve aparición, pronuncia una de las frases más memorables de la película: *“He olvidado mi mantra”*.)

Al mismo tiempo, el movimiento desarrollaba iniciativas ambiciosas que iban más allá de la enseñanza de la meditación, como el llamado “programa Sidhi”, una técnica avanzada que permitía la levitación, o “vuelo yóguico”, y que no era otra cosa que saltar arriba y abajo en un colchón en la posición del loto. Si esta técnica se

practicaba en comunidades lo suficientemente numerosas, aseguraba el Maharishi, produciría un suplemento de positividad que reduciría la delincuencia, la violencia, los accidentes e incluso el desempleo (...).



(...) La suspensión de **Twin Peaks** y los fracasos consecutivos de **Corazón salvaje** y **Fuego, camina conmigo** marcaron el fin del breve periodo de viabilidad comercial de Lynch. Sin el favor de la industria, también se retiró un poco de la escena pública. Separado de Isabella Rossellini, salía ahora con Mary Sweeney, que empezó a trabajar con él de ayudante de edición en **Terciopelo azul** y luego produjo y editó muchas de sus películas; tuvieron un hijo, Riley, en 1992. Profesionalmente, Lynch *“sintió que lo envolvía una nube negra”*, como dijo después de **Fuego, camina conmigo**, y esa nube no se disipó durante unos años. Fue un periodo de frustración, pero, visto retrospectivamente, también de regeneración, como si los intentos frustrados no hubieran hecho sino contribuir a aclarar sus ideas y su sensibilidad.

On the Air, la serie que Lynch y Frost crearon después de **Twin Peaks**, se estrenó en la cadena de televisión ABC en junio de 1992, un mes después de que **Fuego, camina conmigo** fuera abucheadada en Cannes. Sitcom sin risas enlatadas (algo infrecuente en la época), la serie se desarrolla entre los bastidores del programa de variedades “The Lester Cuy Show” que se emite en la cadena Zoblotnick Broadcasting Corporation en 1957. La cadena ABC encargó siete episodios de esta especie de **Rockefeller Plaza** de la era Eisenhower, que es una de las pocas comedias de Lynch que se han realizado, así como su única producción de época ambientada exclusivamente en Estados Unidos. Muchos chistes se basan en defectos de lenguaje (el director de la serie habla con un acento impenetrable que requiere constante traducción) o en la obtusidad de los directivos de la cadena (algo que Lynch y Frost conocían ya muy bien). El humor es chusco y absurdo: el tema musical de Angelo Badalamenti, que interpreta un nostálgico saxofón, se ve interrumpido por un sonoro pedo. La cadena ABC suspendió la emisión tras el tercer episodio (...).

Lynch hizo una incursión más en la televisión al año siguiente, dirigiendo dos de los tres episodios de la serie **Hotel Room** de la cadena HBO, ambos escritos por Barry Gifford. Ambientados en 1969, 1992 y 1936, las tres partes independientes se desarrollan en la habitación 603 del Hotel Railroad de Nueva York. Todos empiezan con la voz en *off* solemne e inusualmente locuaz de Lynch que dice: “*Durante un milenio, el espacio de la habitación de hotel existió, sin definir. La Humanidad lo capturó, le dio forma y lo transmitió. Y, a veces, al transmitirlo, los hombres rozaron los secretos nombres de la verdad*”. Los críticos la destrozaron; no gustó a casi nadie (...).

Hay en este periodo un punto de inflexión que hizo que la forma de las películas de Lynch se acercara más a la lógica del inconsciente. **Terciopelo azul** y **Twin Peaks** eran historias de detectives, pero de ahora en adelante, los detectives habían de ser los espectadores y los misterios de la pantalla quedarían sin resolver. En los cinco años transcurridos entre **Fuego, camina conmigo**, de 1992, y **CARRETERA PERDIDA**, de 1997, Lynch solo dirigió una

película propiamente dicha. Esta película dura menos de un minuto y la filmó con una cámara que tenía un siglo de antigüedad. Se remontaba a los primeros días del cine, pero anunciaba también lo que había de venir. (...) Uno de los proyectos del centenario más ambiciosos reunió a cuarenta cineastas de renombre bajo la bandera **Lumière y compañía** -entre ellos Wim Wenders, Spike Lee, Arthur Penn, John Boorman y David Lynch- para que hicieran un cortometraje de cincuenta y cinco segundos usando las antiguas cámaras de los Lumière, restauradas. A los cineastas que participaron en la **Lumière y compañía** se les pidió que trabajaran en las mismas condiciones técnicas que sus colegas pioneros, sin sonido sincronizado ni posibilidad de edición, y solo se les dio una pequeña cantidad de película, con la que no podrían rodar más que tres planos. Toda la edición que pensaran hacer debían hacerla “en la cámara”, es decir, que las películas debían coreografiarse y rodarse en una secuencia precisa. Muchos respondieron a las restricciones produciendo una película simple al estilo de los Lumière: piezas de un solo plano fijo cuya acción viene determinada por la duración limitada. La de Spike Lee dura lo que tarda un bebé en hablar, la del director iraní Abbas Kiarostami lo que tarda un huevo en freírse. Lynch rodó la película más elaborada con diferencia, un sueño febril rico en imágenes y muy sugestivo que evoca todo un mundo, quizá incluso varios mundos.

El corto, titulado **Premoniciones que siguen a una mala acción** (*Premonitions Following an Evil Deed*), consiste en cinco planos. (...) Es una sorprendente concentración de atmósferas y temas *lynchianos*: terror incipiente, amenaza sexual, pánico melodramático, el hogar como lugar al que llegan las malas noticias: todo en menos de un minuto. El cambio brusco de escenario es fundamental para transmitir la sensación de misterio y malestar de la película. ¿Qué cronología y cosmología conectan las distintas escenas? ¿Existen todas ellas en el mismo plano de realidad? Ya el título altera el sentido del tiempo y la lógica de causa y efecto. (¿No tendría una premonición que preceder y no seguir a algo?)

(...) **Premoniciones que siguen a una mala acción** marca la pauta de la segunda mitad de la carrera de Lynch. Con la excepción de **UNA HISTORIA VERDADERA**, todas las películas que siguieron se distinguen por su desconcertante subversión de tiempo y espacio. **CARRETERA PERDIDA**, **MULHOLLAND DRIVE** e **INLAND EMPIRE** se consideran a veces la trilogía de Los Ángeles de Lynch. Pero aunque son sus únicas películas ambientadas en su ciudad adoptiva, sería más correcto decir que se desarrollan en el *multiverso lynchiano* (...).



(...) En 2001, Lynch se apuntó a un “curso de iluminación” reservado para aquellos meditadores que estuvieran dispuestos a pagar un millón de dólares por tener el privilegio de pasar un mes con el Maharishi. Lynch llegó a Vlodrop, Holanda, en junio de 2002 y enseguida descubrió que no vería a su mentor espiritual en persona. El puñado de selectos visitantes que fueron admitidos en su casa de troncos en sus últimos años de vida, se vieron delante de un trono de terciopelo rojo vacío y de un monitor en el que se veía la imagen del

Maharishi retransmitida por teleconferencia desde sus aposentos en el piso superior. *“Cuando lo revivo con la mente, lo veo allí presente. Es curioso. Estaba justo encima de nosotros y lo veíamos por televisión, pero era como si no hubiera televisión”*. El incorpóreo gurú dirigiendo el catarro desde otro cuarto: podría ser una imagen de la película de David Cronenberg **Videodrome**, cuyo inmaterial locutor, *Brian O’Blivion*, solo existe en forma de videocasete, o de una película del propio Lynch, el hombre de la sala de control de **Mulholland Drive**, que da órdenes crípticas por el intercomunicador. Lynch salió del curso de iluminación emocionadísimo: *“Todas las personas que veía eran como héroes para mí”*, y aún más comprometido con la causa.

(...) Lynch creó su fundación en julio de 2005 y emprendió una gira universitaria por todo el país llamada “Consciousness, Creativity, and the Brain” (“Conciencia, creatividad y el cerebro”), con John Hagelin, físico cuántico y líder del Partido de la Ley Natural, y el neurocientífico Fred Travis. Acudieron estudiantes de las universidades de Yale, de Brown, de California en Berkeley y de otros lugares, curiosos por ver cómo era el proceso creativo de Lynch. Se encontraron con un Lynch que hablaba de que la meditación es *“dinero en el banco”* para un artista, con una conferencia de Hagelin sobre la relación entre la teoría de cuerdas y la conciencia, y con una demostración en la que un meditador conectado a un equipo de electroencefalografía mostraba los cambios que se producían en la actividad cerebral cuando se practicaba la “meditación trascendental”. (...) Casi todos sus esfuerzos se dirigen a iniciar gratuitamente en la meditación trascendental a “grupos de riesgo” como sintecho, americanos nativos con diabetes, reclusos y veteranos de guerra con trastornos postraumáticos. Algunos atribuyen a Lynch el mérito de haber convencido al movimiento de rebajar la cuota de ingreso, que desde los 75 dólares de 1973, cuando él se apuntó, se disparó a los 2.500 en 2007. Al año siguiente bajó a 1.500 dólares (...).



(...) He terminado con el cine como formato. Para mí el cine ha muerto. Si piensas con qué saca ahora fotografías la gente de todo el mundo, empiezas a comprender lo que se avecina. Ruedo en vídeo digital y me encanta. Tienes tomas de cuarenta minutos, enfoque automático. No pesan. Y puedes ver al momento lo que acabas de filmar. Con la película de cine, tienes que esperar al laboratorio y no ves lo que has filmado hasta el día siguiente, pero con el vídeo digital, en cuanto has terminado, puedes descargarlo en el ordenador y ponerte manos a la obra de inmediato. Y hay un sinfín de herramientas. Una vez que empiezas a trabajar en el mundo DV con eso equipos tan pequeños y ligeros de enfoque automático, el cine te parece un engorro. Las cámaras de 35 mm. empiezan a recordarme a los dinosaurios. Son enormes; pesan toneladas. Y tienes que llevarlas de un lado para otro. Hay que hacer un sinfín de cosas y todo va muy lento. Eliminan un montón de posibilidades. Y para los actores, a menudo meterse en un personaje en mitad de una escena y tener que parar de pronto al cabo de diez minutos porque hay que cargar la película en la cámara rompe su concentración. Pero ahora sigues

rodando; tienes cuarenta minutos del tirón. Y puedes ponerte a hablar con los actores y en lugar de parar, entrar y seguir filmando. Actualmente utilizo una cámara de vídeo digital Sony PD-150, que es de menor calidad que la HD o alta definición. Y me encanta esta menor calidad. Adoro las cámaras pequeñas. La alta definición va a complicar mucho más construir decorados (...).

(...) El modo en que vemos las películas está cambiando. Los iPod con vídeo y los vídeos online lo están cambiando todo. La gente va a ver las películas en pantallitas minúsculas en lugar de en una gran pantalla. La cuestión es que, cuando se abre el telón y se apagan las luces, tenemos que ser capaces de entrar en ese mundo. Y en muchos sentidos, se está volviendo muy difícil conseguirlo. La gente habla mucho en el cine. Y la imagen es pequeña y de mala calidad. ¿Cómo vas a experimentar otro mundo? Si cuidas cómo muestras una película, puede resultar una bella experiencia que te abre las puertas de otro mundo (...).

(...) Muchas personas se han preguntado si la meditación ha embotado a Lynch o le ha distraído. “*Que uno medite no significa que tenga que hacer películas sobre tricotar*”, declaró a “The New York Times” en 2003. Pero en la década transcurrida desde que empezó a promover la meditación trascendental, no ha hecho más que una película, **INLAND EMPIRE**, su obra más experimental y aquella en la que su universo espiritual se muestra más claramente. Él afirma que está esperando a que se le ocurra una buena idea, a que se presente “el pez dorado”. Pero algunos piensan que ha encontrado una vocación más elevada. El cineasta Abel Ferrara, en una entrevista en 2011 para “Indiewire”, lo dijo lisa y llanamente: “*Lynch ya no quiere hacer películas. He hablado con él del tema. Sé cuándo habla en serio*”. Y añade, sarcásticamente: “*Yo soy un lunático y él promueve la meditación trascendental*”. (...)

Texto (extractos):

Dennis Lim, **David Lynch, el hombre de otro lugar**, Alpha Decay, 2017

David Lynch, **Catching the big fish**, Bodkind, 2006

(**Atrapa el pez dorado**, Reservoir Books, 2022)



(...) El ascendiente del director de **Terciopelo azul** en otros cineastas, o en películas concretas, no es siempre evidente. Imitarle, rendirle tributo, citarlo, dejarse influenciar (directa o indirectamente) o evaluar de un modo distinto lo que él hizo es tarea complicada dada la singularidad de su estilo. Inimitable, cierto, pero también flexible, poliédrico, que se puede abordar de muy distintas formas.

Convendría reconsiderar de entrada aquello que se define como de *lynchiano* o *lyncheano* más allá de la obra del propio Lynch, como debe hacerse también con lo buñueliano, incluso lo surrealista, apreciaciones que a veces, demasiadas, se convierten en un lugar común empleado de forma arbitraria: no toda película -o cualquier otra obra artística- “rara” o que provoque extrañeza es surrealista, porque el surrealismo de André Breton y compañía también tenía sus códigos y reglas no escritas, del mismo modo que por poner un zumbido electrónico permanente en la banda sonora, utilizar unas notas de Angelo Badalamenti o situarnos en mundos extraños no vamos a decir que el producto en cuestión sea heredero directo de Lynch.

La extrañeza o perplejidad que provocan títulos como **Holy Motors** (Leos Carax, 2012), **Bajo la piel** (*Under the skin*, Jonathan Glazer, 2013) o **Enemigo** (*Enemy*, Denis Villeneuve, 2013), los inquietantes mundos que reflejan sus imágenes, parten de una libertad expresiva que podemos asociar a la de Lynch, como a la de otros cineastas que no han acatado las normas establecidas, pero la relación con el creador de **Twin Peaks** quizá no vaya más allá de ese sentimiento de divergencia en cuanto a la constitución del relato cinematográfico. De hecho, el film de Villeneuve, presencia de Isabella Rossellini incluida, tema del *doppelganger* también, recuerda más al Cronenberg de **Spider** que a Lynch. Hablando de Villeneuve, algo lo tuvo en cuenta en la configuración del universo *Harkonnen* de su versión de **Dune**, aunque el autor canadiense lo transforma en una pesadilla de diseño mientras que Lynch lo llevó a su terreno perverso de humo, acero, líquido oleoso y carne lacerada.

Pero la reconsideración en cuestión de lo que es o no *lynchiano* desbordaría los límites de estas páginas, de modo que vayamos al grano e intentemos “catalogar” aquellas películas y series de televisión, también ejemplos de otros lenguajes (fotografía, cómic, música), en las que podemos apreciar de forma más o menos demostrable la influencia del director de **Cabeza borradora**. A veces son guiños, homenajes o reverberaciones de una obra ajena que se aprecia y se incorpora, de forma natural o manierista, en el discurso propio: a su manera, distinta a la de Tarantino, Lynch fue también un artista posmoderno, así que si él incorporó matices de varios artistas a sus películas, fotografías o pinturas, lícito es que otros lo incorporen a él. En otras ocasiones se trata de la construcción de un imaginario que remita a las perturbaciones del cine de Lynch aunque, por regla general, imitar ese modelo -como imitar a Vigo, Chaplin, Murnau, Ozu, Bresson, Tourneur, Ray, Resnais, Cassavetes, Godard, Buñuel, Fellini, Bergman o Hitchcock- lleva al fracaso, como experimentó su propia hija, Jennifer Lynch, en el primer film como directora, **Mi obsesión por Elena** (1993). Cuando estableció cierta distancia sin renunciar al influjo lógico –**Surveillance** (2008)-, las cosas le fueron mejor.

En algunos casos, también, es la presencia de gente asociada a su universo fílmico, tanto técnicos como intérpretes (Badalamenti, Isabella Rossellini, Frederick Elmes, Jack Fisk, Jack Nance, Kyle MacLachlan, Laura Dern, Crispin Glover, Dean Hurley, Michael Anderson), lo que nos invita a pensar en una cierta influencia, cierto parecido, aunque sea ligero, motivado por la fuerte identificación que estos nombres tienen con la obra de Lynch y el efecto que ello produce en otras películas distintas. No siempre, por supuesto. **Los hombres duros no bailan** (Norman Mailer, 1987) es un juego entre la realidad y la ficción basado en una novela del propio Mailer y con espacios mentales cercanos a los de algunos films de Lynch. La interpretación de Rossellini y la música de Badalamenti refuerzan obviamente, justo un año después de **Terciopelo azul**, la relación entre las dos películas, pero ambos también coincidieron en **Un toque de infidelidad** (Joel Schumacher, 1989), que no tiene nada de Lynch, así que en el film de Mailer no resuenan los ecos del cine del director de **CARRETERA PERDIDA** solo por la presencia del compositor y la actriz.

Tampoco se registra influencia alguna en **Zelly and Me** (1988) -comedia dramática de Tina Rathborne, directora de un par de episodios de **Twin Peaks**- a pesar de estar protagonizada por Rossellini y Lynch, este en un papel más secundario. Es lo mismo que si detectáramos una ligera influencia en **Los Fabelman** (2022) solo porque él interpreta a John Ford en una escena de la película autobiográfica de Spielberg: su sola presencia no convierte un producto en *lynchiano*. O lo mismo con **Perdita Durango** (1997): el trabajo que realiza Álex de la Iglesia con el texto de Barry Gifford dista mucho de parecerse a lo hecho por Lynch en **Corazón salvaje** según el mismo autor. Es indudable que David Robert Mitchell tuvo en cuenta **CARRETERA PERDIDA** y **MULHOLLAND DRIVE** cuando concibió su segundo largometraje, **Lo que esconde Silver Lake** (2018), tanto en la forma como en el contenido, en su relato rasgado hacia la locura interior y en su retrato de la cosmogonía de Los Ángeles; se ha dicho de este film que es kafkiano, otro concepto a reconsiderar porque también se emplea con alegría digna de mejor



causa, y algunos críticos que no comulgan con el cine de Lynch se han servido de él para atacarlo y minimizarlo.

Antes, Darren Aronofsky confesó que en **Pi, fe en el caos** (1998) había copiado cosas de **Cabeza borradora** y **Terciopelo azul**. Y aún más atrás en el tiempo podemos seguir cierto rastro de Lynch en las arcaicas **Archangel** (Guy Maddin, 1990), **Begotten** (E. Elias Merhige, 1990) y **Poison** (Todd Haynes, 1991). **Donnie Darko** (2001), la interesante película de Richard Kelly sobre estados mentales paralelos, tiene “momentos” que nos recuerdan al cineasta de Missoula. **Cabeza borradora** está muy presente en **Tetsuo** (1989) y **Tetsuo II** (1992), el díptico de Shinya Tsukamoto sobre una criatura biomecánica. Es indudable que el corto **Rubber Johnny** (2005), realizado por Chris Cunningham, cruza de forma asumida las estéticas de **El hombre elefante** y **Cabeza borradora**. Y el caso de la afinidad con Iván Zulueta es paradigmático: sin conocer previamente la obra de Lynch, el director de **Arrebato** (1979) dijo siempre que la

suya estaba conectada a la de este de forma muy clara (“*es increíble la cantidad de cosas que tenemos en común*”), lo que es obvio en los primeros cortes de ambos; dos almas gemelas, dos espíritus libres entre la independencia radical.

Un caso similar es el de **River’s Edge** (1986), film dirigido por Tim Hunter -después en **Twin Peaks**-, fotografiado por Elmes e interpretado por Crispin Glover y Dennis Hopper: su retrato de lo que hay de oscuro y violento bajo la superficie de la vida americana y el descubrimiento del cadáver de una muchacha junto al río la conectan con **Terciopelo azul** y **Twin Peaks**. Aunque no puedo opinar porque no la he visto, mucha gente coincide en que **Chime** (2024) de Kiyoshi Kurosawa tiene bastante de Lynch.

En otros ámbitos artísticos se reconocen más evidencias. Autores de cómic como Charles Burns (“Agujero negro” especialmente), Suehiro Maruo, Chris Ware o, sobre todo, Thomas Ott, autor de viñetas macabras y desequilibradas en blanco y negro, parecen en perfecta sintonía con Lynch. Lo mismo ocurre en el campo de la fotografía con las obras necróticas de Joel-Peter Witkin y las meticulosas fotos de concepción tan cinematográfica de Gregory Crewdson, algunas de las cuales dialogan con **Terciopelo azul**, **Twin Peaks** y la serie para web **Rabbits**. En la música, con la cantante Pinkie McClure, cuyos temas analógicos, soñadores y *vintage* entroncan con las atmósferas de *dream pop* del cineasta. En el campo musical es donde han aparecido más tributos diáfanos con discos dedicados a versionar sus temas para cine y televisión a cargo de Tuxedomoon -quienes crearon una banda sonora paralela de **Terciopelo azul**, los músicos de jazz Johnny Valentino y Kally Kalima o el grupo Xiu Xiu. Por supuesto, en la televisión: resonancias diversas en series inmediatamente posteriores al efecto **Twin Peaks** (**Doctor en Alaska**, **Paradise Falls**, **Expediente X**, **The Kingdom**, **Wild Palms**), en el universo catódico de J.J.Abrams (**Perdidos** y, sobre todo, en el tratamiento disonante y humorístico del personaje del científico *Walter Bishop* en **Fringe**), en parentescos en cuanto a atmósfera o tratamiento narrativo (**Carnivale**, **The Killing**, **Gravity Falls**, **Les Revenants**, **Atlanta**) y, fuera del

legado de los Picos Gemelos, en el Nicolas Winding Refn de **Demasiado viejo para morir** construida a partir de trece lienzos de Hopper que, al cobrar vida, reflejan, como lo hacía el pintor, la condición de la mujer solitaria e insatisfecha en los Estados Unidos de los años treinta y sesenta del siglo pasado.

Para concluir, un asunto más delicado: aquellas películas en las que el responsable de **El hombre elefante** participó como productor (a veces sin acreditar) o prestando su nombre para facilitar la financiación. Si **My Son, My Son, What Have Ye Done** (2009) de Werner Herzog tiene alguna situación en la que se cruzan los idearios de los dos cineastas, pero sigue siendo una cinta plenamente del alemán, y en el caso de **Crumb** (1994), el documental sobre el autor de cómics Robert Crumb realizado por Terry Zwigoff, y **Cabin Fever** (2002), el *body horror* de Eli Roth, no hay cabida para ningún tipo de influencia, relación o coincidencia, **Nadja** (1994), el relato vampírico de Michael Almereyda que toma su título de una novela de Breton y se inspira en la obra de Sheridan Le Fanu -en la que Lynch ejerció de productor y aparece como actor en el papel del recepcionista del depósito de cadáveres-, sí que establece algunas analogías. Sobre todo en su textura visual: rodada en blanco y negro, ilustra el estado mental de sus personajes mediante planos capturados con la videocámara de juguete Pixel Vision PXL 2000, a la búsqueda de una imagen de cine primitivo coincidente con el corto que Lynch realizaría poco después para el film colectivo **Lumière y compañía**.

Texto (extractos):

Quim Casas, “¿Es evidente y alargada la sombra de Lynch”, rev. Dirigido, abril 2025







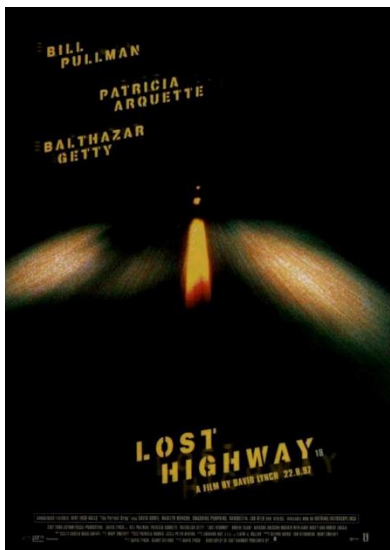
Martes 17

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

CARRETERA PERDIDA • 1996 • EE.UU. • 134'



Título orig.- Lost highway.

Director.- David Lynch. **Guion.-**

David Lynch & Barry Gifford.

Fotografía.- Peter Deming (2.35:1 – color CFI). **Montaje.-** Mary Sweeney.

Música.- Angelo Badalamenti.

Canciones.- “I’m deranged” de David Bowie & Brian Eno; “Something wicked this way comes” de Barry Adamson; “Various ominous drones”, “The perfect drug” & “Driving theme” de Trent Reznor; “Apple of Sodom” & “I put a spell on you” de Marilyn Manson; “Herirate mich”, “Rammstein” de Rammstein.

Productor.- Deepak Nayar, Tom Sternberg y Mary Sweeney.

Producción.- CIBY 2000 – Asymmetrical Productions para MK2 Films.

Intérpretes.- Bill Pullman (*Fred Madison*), Patricia Arquette (*Renee Madison / Alice Wakefield*), John Roselius (*Al*), Louis Eppolito (*Ed*), Michael Masee (*Andy*), Robert Blake (*Hombre misterioso*), Jack Nance (*Phil*), Robert Loggia (*sr.Eddy/Dick Laurent*), Richard Pryor (*Arnie*), Lisa Boyle (*Marian*), Leslie Bega (*Raquel*), Balthazar Getty (*Pete Dayton*), Gary Busey (*Bill Gayton*). **Estreno.-** (EE.UU.) febrero 1997 / (Francia) enero 1997 / (España) marzo 1997.

versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 8 de la filmografía de David Lynch (de 12 películas)

Música de sala:

Carretera perdida (1996)

Banda sonora original de **Angelo Badalamenti y otros**



(...) La última noche de rodaje de **Twin Peaks: Fuego, camina conmigo** me vino una idea acerca de un matrimonio y una cinta de vídeo. Ya era una película, con un argumento que me pareció escalofriante. Entonces leí la novela de Barry Gifford “Gente nocturna”, en la que dos personajes hablan de recorrer una carretera perdida. Después de leer las palabras “carretera perdida”, algo pasó dentro de mí. Hablé con Barry y le comenté lo mucho que me gustaban ambas palabras y que podríamos escribir algo sobre ello. Le expliqué mi idea del matrimonio y la cinta de vídeo y le gustó. Así es como se unieron la idea y el título. (...) Lo realmente importante es la idea. La idea te hace receptivo y te convierte en una especie de radio que va en busca de todas las emisoras, hasta que un día encuentras una que te gusta. El siguiente paso es que te enamoras de la idea o la odias. Si la amas, todo lo demás viene por sí solo. La idea lo es todo. Y la película articula la idea (...). Entender el por qué de todo es maravilloso. Pero entender cómo funcionan las cosas nos puede llevar a que éstas no funcionen. Es como algunas de mis películas favoritas. Por ejemplo, **Fellini Ocho y medio**: trata sobre tantas ideas, que tengo presentes en mi memoria, que me resulta difícil poder articularlas y expresarlas. Y eso es fascinante, porque pertenece a un mundo sin palabras. Es

como cuando decides casarte y te piden que escribas un ensayo acerca de por qué estás enamorado, cuando el amor reside en ese mundo sin palabras (...).

(...) En la época en que estaba escribiendo el guion de **CARRETERA PERDIDA** con Barry Gifford, andaba algo obsesionado con el juicio a O.J. Simpson. Aunque Barry y yo nunca hablamos en estos términos de la película, creo que está relacionada con aquel juicio. Lo que me sorprendió de O.J. Simpson fue que fuera capaz de sonreír y reírse. Aparentemente, era capaz de jugar al golf sin que nada de lo ocurrido le planteara el menor problema. Yo me preguntaba cómo era posible que pudiera seguir con su vida después de lo que había hecho. Y descubrimos un término fantástico que se emplea en psicología: “fuga psicogénica”, referido al modo en que la mente se engaña a sí misma para escapar del horror. Eso es de lo que, en cierto modo, trata **CARRETERA PERDIDA**. Y también del hecho de que nada puede esconderse eternamente (...).

Texto (extractos):

David Lynch, **Catching the big fish**, Bodkind, 2006

(**Atrapa el pez dorado**, Reservoir Books, 2022)

(...) Nadie en los últimos veinte años ha realizado una película mejor que **Terciopelo Azul**. Gracias a esa obra maestra, se produjo el lanzamiento del nuevo cine independiente (es difícil imaginar el virtuosismo del “bad-boy” Tarantino sin ella). Ahora David Lynch presenta **CARRETERA PERDIDA**, su espectáculo más atrevido desde aquel film. Cualquiera que haya sido traspasado por su surrealismo domesticado reconocerá inmediatamente el estilo. En **CARRETERA PERDIDA** el *Diablo* está por todas partes. No solo amenaza tu hogar...está en tu hogar...está en ti. Hasta la transformación de *Fred* en *Pete*, el control de Lynch sobre la película es magistral. Pero de repente, y sin aviso, **CARRETERA PERDIDA** toma un camino opuesto. Lynch quiere que encontremos las resonancias de los nexos misteriosos de las historias que explica: un sueño metamorfoseado en otro. Pero la metamorfosis parece más una colisión. La osadía del film



es toda conceptual. Su significado permanece en la mente de Lynch, lo que nos da tiempo para darnos cuenta de cuán convencional se convierte la película, más allá de su ironía y de cuánto se repite el director. ¿El demonio que interpreta Robert Blake? El enano de **Twin Peaks**. ¿Robert Loggia, jefe de la mafia? Una mirada benévola al Dennis Hopper de **Terciopelo azul**. ¿Las protagonistas femeninas enfrentadas a la luz y a la oscuridad? **Terciopelo azul**, otra vez... **CARRETERA PERDIDA** tiene apuntes dispersos, pero su impacto final es que no tiene ninguna clase de impacto (...).

Texto (extractos):

Owen Gleiberman, "Carretera perdida", rev. Entertainment weekly,
citada en rev. Dirigido, febrero 1997

(...) El motivo por el que sus películas resultan ser "importantes", es por su falta de ideas. Siempre hay mucho que ver en una película de Lynch. Pero nunca pasa nada. El juego está en el público que siempre está presto a dar a conocer sus propias interpretaciones, lo que no estaría mal si Lynch estuviera interesado en ello. Pero no lo está. A partir de cierto momento, el film parece una versión alargada de **The Twilight Zone**, más que un "thriller" psicosexual al estilo de **Vértigo**. **CARRETERA PERDIDA** toma



prestada de la película de Hitchcock su gran historia de amor, pero se olvida de ella. Como Hitchcock, Lynch es un fetichista, pero su fetichismo poco tiene que ver con las relaciones humanas. En **CARRETERA PERDIDA** no existe un motivo para exponer ese fetichismo, más allá de una emoción intrascendente. Una de las razones por las que **Twin Peaks: Fuego, camina conmigo** es una de sus mejores películas es que existía honestidad en la lógica de la historia. En **CARRETERA PERDIDA**, Lynch ha hecho una película acerca de un hombre que mata a su esposa, todo explicado con mucha pirotecnia artística. Desde luego, parece muy profundo (...). (...) Con influencias de Kafka y Lewis Carroll, y algún otro punto de referencia sea **El mago de Oz** (...), no parece que David Lynch, gracias a su habilidad para manipular los entresijos de la historia, se muestre menos desconcertado por la película que el público al que va dirigida (...).

Texto (extractos):

*Manohla Dargis, "Carretera perdida", rev. L.A. Weekly,
citada en rev. Dirigido, febrero 1997*



(...) **CARRETERA PERDIDA** es visualmente maravillosa, pero emocionalmente vacía: existe tan solo por la reacción que provocan sus momentos más provocativos. A pesar de que el film presente misterios suficientes como para que tomen forma en algo que tenga sentido, no existe ninguna intención en ofrecer soluciones. No se responden preguntas, no se solventan acertijos y trata temas de lógica tradicional como si vinieran de otro mundo. De hecho, **CARRETERA PERDIDA** gira en torno al tema de mundos paralelos, de gente que alterna lugares y formas y se duplican a sí mismo en universos distintos de forma que nada pueda ser explicado o discutido. Una frase como “¿de quién demonios es ese perro?” parece impregnada de significado. “*Me gusta recordar las cosas a mi modo, tal y como las recuerdo, no como pasaron*”, dice Fred Madison en el film, hablando en boca de un director no lo suficientemente tímido como para enorgullecerse de sí mismo con juegos como **CARRETERA PERDIDA** y no lo suficientemente preocupado por si el público quiere compartir o no con él su viaje (...).

Texto (extractos):

Kenneth Turan, “Carretera perdida, rev. Los Ángeles Times, citada en rev. Dirigido, febrero 1997



(..) Tras una larga ausencia de cuatro años, David Lynch vuelve por donde solía. **CARRETERA PERDIDA** es un thriller decididamente turbador que satisfará a sus admiradores de antaño. Lynch vuelve a dejarse llevar por la lógica de pesadilla que rige su cine: ello le da a la película cierta dificultad de acceso de cara a los espectadores habituados a la moda de efectos explícitos del cine actual, pero hace más loable el empeño del cineasta en seguir fiel a sí mismo.

Hay tres momentos emblemáticos en la carrera de David Lynch. Separados de forma más o menos nítida por una distancia de diez años entre sí, suponen tres momentos de arranque en su trayectoria. El primero es su debut con **Cabeza borradora** (1976, aunque su accidentado rodaje le hizo tener una larga gestación), verdadera producción independiente financiada en parte por el A.F.I. (American Film Institute), una sinfonía de horror industrial que puede que siga siendo lo más radical de su obra aunque la notoriedad que alcanzó la llevó a tener una carrera más o menos normal en salas de ensayo. El segundo momento lo marca **Terciopelo azul** (1986), la película que aceptó rodar a pesar de las condiciones leoninas que le impusiera el productor Dino de Laurentiis tras el fiasco de **Dune**: en oposición a ésta, Lynch hizo una película pequeña pero que controló totalmente. El resultado fue un éxito que llevó la “marca registrada Lynch” -esa mezcla de lo trivial y lo siniestro- a un público decididamente más amplio. Significó también el inicio de una fase *small town* (esas pequeñas ciudades campestres que son la sede idea-



-lizada de la comunidad en el imaginario norteamericano) en su carrera.

El cineasta de lo monstruoso se instalaba en el epicentro de la normalidad para subvertirla: en sus manos, el *small town* alberga una comunidad después de la pérdida de gracia, no es la base para un mero ejercicio de nostalgia (como le acusaron quienes vieron en estas películas un ejemplo de ese postmodernismo que trabaja el pastiche de formas del pasado para tratar de recuperar la inocencia histórica perdida: ver a este respecto el discutible capítulo que se le dedica a Lynch en “Images of Post Modern Society” (1991), de Norman Denzin). Esta fase, que llega, claro está, hasta la serie **Twin Peaks** (1990-1992), significó también la instauración del paradigma Lynch: todos los cineastas que negociaban en su cine una relación atípica entre lo banal y lo terrible parecían hacer poco más que copiarle (he visto ese diagnóstico aplicado a gente tan dispar como los hermanos Coen y Atom Egoyan). Pero mientras tanto vino la caída del propio Lynch -cuyo paradigma se vio brutalmente reemplazado, dentro del cine independiente americano, por el de Tarantino, otro presunto discípulo suyo- en el *annus horribilis* de 1992. En su segunda temporada la serie **Twin Peaks** perdió gas, merced a la introducción de elementos sobrenaturales en el relato, pero también debido a la reticencia de Lynch a la hora de revelar la identidad del asesino de *Laura Palmer*: en una reciente conversación Lynch comentaba: “*El problema con Twin Peaks era que no queríamos resolver el asesinato, y lo fuimos*



dejando al fondo. Y cuando, por fin, tuvimos que resolverlo, yo perdí interés". Una postura loable, cabe decir, cuando se trabaja en un medio cuyos espectadores son comisarios que solo quieren saber el quién y el por qué, y dejarse de sutilezas... Pero luego vino también el fracaso de **On the Air**, una serie de humor "excéntrico" en seis episodios de la que, según Lynch, *"la cadena ABC solo llegó a emitir tres y cambiados de orden"*. Y ese mismo año, el fracaso de crítica (y de público... en los países en donde se estrenó) del largometraje **Twin Peaks: Fuego, camina conmigo** (que se traduce "camina por el fuego conmigo" y no, como suele hacer, "el fuego camino conmigo"), un título que tiene sus defensores pero que en mi opinión es una demostración de algo que comentó el propio Lynch, que *"el éxito te puede llevar a pasarte de listo mientras que el fracaso te libera porque piensas que has tocado fondo y ya solo puedes ir para arriba"*.

El caso es que **Twin Peaks**, la película, marcó el punto más bajo de la credibilidad profesional de Lynch, tras la Palma de Oro en Cannes en 1990 por **Corazón salvaje** y el sorprendente éxito televisivo de **Twin Peaks**, llevándole a tardar más de cuatro años en rodar un nuevo largometraje... con fuerte intervención de capital francés (por eso la *premiere* mundial se ha celebrado en París). Y es, en fin, este nuevo título, **CARRETERA PERDIDA**, el que supone un tercer momento de arranque en su carrera tras realizar su pequeña travesía del desierto: *"Cuando las estrellas se te ponen en contra, lo*



sientes en el aire. No podía hacer nada: no tenía ideas nuevas y percibía a mi alrededor vibraciones poco positivas...". Lynch lo ha acometido con un sentimiento de liberación similar al que sentía cuando rodó **Terciopelo azul** después de **Dune**.

Lo primero que cabe alabar en el cineasta es que ha vuelto al ruedo sin ningún sentido de la precaución, tras su último batacazo: cuatro (o seis) años de ausencia de la pantalla grande y la pérdida del valor de cambio de su nombre (que avalaba, de cara al público, una cuota de “experimentalismo” hasta cierto punto) no han hecho que Lynch se plantee una película asequible o que reconforte las expectativas del espectador, aunque éstas incluyan la aceptación de “atmósferas turbias”. Al contrario, **CARRETERA PERDIDA** es una obra relativamente exigente y hasta radical en el contrato que establece con el espectador: una larga zona inicial en la que no ocurre mucho pero que hace temer lo peor se interrumpe con un brusco golpe narrativo -a la manera de **Psicosis** o **Persona**- que da entrada a una segunda “película” que durante bastante tiempo no parece tener mucho que ver con la primera ... El espectador se esperaba lo peor, pero no esto ... Lo que ha cambiado en estos años es el concepto del efecto “sorpresa” que tanto tuvo que ver con los éxitos, a distinta escala, de **Cabeza borradora** y **Terciopelo azul**: **CARRETERA PERDI-**



-DA es una película muy lynchiana (de forma “natural”, no de la forma forzada en que lo era **Corazón salvaje**), que revela a un cineasta fiel a sí mismo más que obligado a hacer de sí mismo... justamente cuando el nombre de Lynch ha perdido valor como marca registrada, o se ha olvidado lo que significó, y a lo mejor lo que se espera de él es que haga un thriller de diseño al estilo de **Seven**...

Advirtiendo por adelantado que **CARRETERA PERDIDA** es el tipo de película que no se puede comentar sin destripar su trama (y la sorpresa que en ella se contiene), he aquí un esquema de la misma. El músico de jazz *Fred Madison* (Bill Pullman, en el papel más inquietante que le hemos visto a este excelente actor) vive con su esposa *Renee* (Patricia Arquette) una relación de ansiedad y sospecha, pues teme que ésta tenga un amante. Los actores interpretan esta primera parte del film como a cámara lenta o narcotizados, decía Arquette: *“David nos hacía repetir las escenas insistiendo en que lo hiciéramos todo más despacio y de manera más ominosa...”*, lo que no hace sino aumentar la tensión: al fin y al cabo estamos en un film de Lynch y, que se sepa, éste no se ha convertido en émulo de Antonioni y sus tramas de frialdad conyugal. Tras el corte narrativo a que me refiero arriba, *Fred* desaparece (*Renee* lo ha hecho antes) y, en circunstancias que no hacen al caso, es reemplazado por *Pete Dayton* (Balthasar Getty), un mecánico de coches que inicia un peligroso ro-



-mance clandestino con la amiga de un gangster, *Alice* (Arquette de nuevo, y de rubio).

Estas dos historias son completamente “independientes”, aunque tienen una serie de rimas, paralelismos e inversiones entre sí que hacen pensar que están relacionadas: la música que toca *Fred* reaparece en una escena posterior y *Pete* hace un comentario al respecto diciendo que se le “acopla en la cabeza”; hay en la segunda historia una foto que muestra a *Renee* y *Alice*, foto de la que luego se borrará una de ellas; etc. Y es que el punto de intersección de las dos historias es la mente de *Fred*: la mujer que aparece en la segunda -y que se parece a la suya tanto como se parecían las dos Kim Novak de **Vértigo**- es una proyección de su fantasía (es más activa sexualmente que la frígida *Renee*, que le estaba “matando de hambre”) ... y de sus peores temores sobre los secretos que albergan el pasado y la libido de su esposa. Es por este motivo que la pareja de los *Madison* sufre distinta suerte en la segunda historia: ella solo cambia de peluca mientras que él cambia de cabeza, como el protagonista de **Cabeza borradora**, que veía cómo la suya se convertía en una goma de borrar.

Incidentalmente, es la *opera prima* de Lynch a la que más se parece **CARRETERA PERDIDA** de entre todas sus películas: como aquélla, sucede en el interior de la cabeza de su protagonista, y en ningún momento acude al mundo exterior para explicar o resolver los fallos de “lógica” en el relato (como consecuencia, su mirada marciana



sobre el mundo real apenas aparece en un par de escenas de la historia de *Pete*, rodadas en las afueras de Los Ángeles). Narrar la historia de un criminal de múltiple personalidad es una novedad relativa. Trasladar el concepto de esquizofrenia a la misma estructura del argumento es una empresa más estimulante. Como lo es hacer una película que es, en sus palabras, “*una cinta de Moebius*”: el final nos remite de manera imposible al principio. David Lynch no ha hecho una película de vanguardia pero sí ha aplicado una regla del modernismo: colocar al espectador en una situación relativamente “incómoda”, en su caso, a través de estrategias que, aprovechando los esquemas del thriller “psicótico”, provocan desorientación y extrañeza. Lynch filma de manera menos literal, menos racional, felizmente, que la mayoría de sus colegas. Ya es bastante en los tiempos que corren. De cortinas rojas, apartamentos vacíos (llenos de rincones), y del volumen de la música hablaremos otro día... (...)

Texto (extractos):

Antonio Weinrichter, “Carretera perdida: cabezas cambiadas”, rev. Dirigido, marzo 1997.

(...) La obra de David Lynch ha logrado transformar la naturaleza narrativo / representativa del arte cinematográfico en una experiencia, donde el relato y sus principales protagonistas buscan desesperadamente alterar lo “real”. Por lo que cabe entender **CARRETERA PERDIDA** como una película deliberadamente numinosa: una vivencia no-racional, hipersubjetiva, capaz de actuar en nuestras vivencias como espectadores a niveles mucho más sutiles y



profundos de lo que sería posible alcanzar con una experiencia fílmica normalizada. ¿Por qué? Pues porque **CARRETERA PERDIDA** nos obliga a participar activamente en su visualización (puesta en escena / puesta en cuadro) con el fin de dotarla de sentido. Con sus escenas extrañas, personajes misteriosos, situaciones surreales / grotescas.

Los films de Lynch cuestionan, alteran, en todo momento, la sensibilidad del espectador, obligándole a replantearse sus concepciones (impuestas, asumidas) de lo verosímil y lo inverosímil, de la vida y el espectáculo, por medio de la yuxtaposición de diversos verosímiles, de sus contradicciones y conflictos, rechazando todo efecto lineal y homogéneo. Quizá por ello, **CARRETERA PERDIDA** está estructurada formal/psicológicamente como un viaje en pos de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, de un centro espiritual, o quizás hacia las profundidades del mismísimo Infierno, en aras de una justificación de un crimen... El protagonista de **CARRETERA PERDIDA**, *Fred Madison* (Bill Pullman), saxofonista en un lóbrego bar musical -muy parecido al club donde canta Dorothy Valens en **Terciopelo azul**-, sospecha que su esposa *Renée* (Patricia Arquette) le es infiel: al hacer el amor con ella, sabe que su amor / deseo no es correspondido. Según Oswald Spengler, la noche -el mundo en el que vive *Fred*- disuelve los cuerpos y los objetos, los límites físicos del día desaparecen y prevalece el interior, el espíritu. El escenario propicio para la irrupción del Mal. Y es que quien conoce la noche conoce también el Malo.



Un paquete con unas cintas de vídeo que contienen grabaciones del exterior de su casa y tomas del interior mientras la pareja duerme en su cama, acrecientan la paranoia de *Fred*, a quien una misteriosa voz en el interfono de la puerta principal le dice “*Dick Laurent ha muerto*”. Finalmente descubre, tras ver una nueva cinta, que ha asesinado a su esposa -un crimen que, según confiesa a la policía, no recuerda haber cometido-. *Madison* es condenado por el asesinato y encarcelado. Sin embargo, un día aparece en su celda, en su lugar, otro personaje, *Peter Dayton* (Balthazar Getty), un joven mecánico al que inmediatamente se pone en libertad, y que al salir de la cárcel será seducido por la novia del hampón *el señor Eddy* (Robert Loggia), la hermosa *Alice* (de nuevo, Patricia Arquette).

La primera pregunta que asalta a la audiencia, después de tan fantástico giro argumental, es si *Fred* y *Peter* son la misma persona. Es posible rastrear a través de la película una serie de puntos de conexión que los vinculan de manera innegable: tanto *Fred* como *Peter* poseen un oído excelente -*Fred* es músico y domina el arte de la improvisación, y *Peter* posee, según explica el sr. *Eddy*, los mejores oídos de la ciudad (para detectar problemas mecánicos)-; ambos padecen frecuentes dolores de cabeza y ambos sufren problemas de amnesia -*Fred* comenta a los policías que le gusta recordar las cosas a su manera, y no necesariamente como ocurrieron, y *Peter* no es capaz de recordar lo que sucedió “*la otra noche*”-; los dos, por último, son víctimas de alucinaciones -*Fred* ve el rostro del *Hombre Misterioso*



sobreimpresionado en la silueta facial de *Renée* y a *Peter* le ocurre otro tanto con el rostro de *Alice* y su habitación de fondo-. Semejantes coincidencias no hacen sino reforzar la opinión sobre la simbiosis entre *Fred* y *Peter*, sugerida ya por la sustitución sobrenatural de un personaje por otro en la escena de la celda y, finalmente, en la secuencia del desierto, cuando *Fred Madison* vuelve a ser él mismo, y mata a *Renée/Alice* acompañado del demoníaco *Hombre Misterioso* (Robert Blake).

El *Hombre Misterioso* es, sin duda, el elemento visual/numinoso clave para entender la transformación *Fred-Peter*. El trastorno de fuga disociativa, o fuga psicogénica –patología mental por la cual un individuo huye de su mundo mediante una amnesia total o parcial, llegando a construirse una nueva identidad-, que *Fred* desarrolla con el propósito de olvidar el asesinato que ha cometido, de anular sus sentimientos de culpa, no tiene nada que ver con la ciencia o la razón. Para Lynch, *Fred Madison* podrá escapar de la cárcel, de la ley (de lo “real”), pero le será imposible escapar de sus propios demonios, por lo que la felicidad de *Peter* pronto se verá sofocada por los mismos espantos de los que intentaba huir *Fred*. El *Hombre Misterioso* es la imagen invertida del Yo (*Fred, Peter*) transformada en el Ello, el lugar donde reposan los instintos, los deseos y los traumas, el enlace entre lo somático, lo físico es la fuerza que los empuja a la destrucción, que los corrompe. Una entidad que el escritor alemán Jean-Paul Richter (1763-1825), en su novela “*Siebenkas*”



(1796), otorgó un nombre tan sonoro como misterioso: *Doppelganger*. Y como sugirió el psicoanalista austríaco Otto Rank, el *Doppelganger* está ligado al ancestral miedo a la muerte, detalle que no se escapa a Lynch.

Por consiguiente, el *Hombre Misterioso* no es el *Demonio* ni toma posesión de *Fred*, si bien su apariencia monstruosa alude claramente a la figura del *Demonio*, convertido en una (inquietante) máscara sin rostro -de piel blanquecina, labios muy rojos y mirada absolutamente abisal, malvada, es casi idéntica a la efigie del mismísimo *Satán* (Eileen Dietz) en los perturbadores insertos oníricos de **El exorcista** (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973)-, y vinculado al fuego¹, que arrasa la cabaña en la playa donde *Fred* ha asesinado a su esposa infiel. El *Hombre Misterioso* es el “demonio” de los celos, de la ira que, bajo los nombres de “supremo desdén” y “legítima indignación”, espolea dentro de *Fred* un loco deseo de justicia y su satisfacción: lo confirma la fugaz visión de las facciones del *Hombre Misterioso* en el rostro de la mujer, tras sufrir *Fred* una pesadilla, mientras duermen en la cama... Pero sobre todo destaca la aparición

¹ No en vano, el aspecto destructor del fuego comporta “una función diabólica (...) que presenta también un aspecto negativo: obscurece y sofoca, por su humo; quema, devora, destruye: el fuego de las pasiones, del castigo, de la guerra. (...); es la imaginación exaltada... lo subconsciente... la cavidad subterránea... el fuego infernal... el intelecto en su forma rebelde: en pocas palabras, todas las formas de regresión psíquica”. Ver Diccionario de los símbolos, por Jean Chavaliere & Alain Gheerbrant (Eds.). Editorial Herder, Barcelona, 1986

del *Hombre Misterioso* durante la fiesta que ofrece *Andy* (Michael Massee) –un snob con bigotillo a lo Errol Flynn, unido a *Renée* por una extraña amistad- y a la que acude *Fred* de mala gana: el *Hombre Misterioso* se presenta ante él –“*Nos hemos visto antes ¿No te acuerdas? En tu casa*”, exclama-, desvelándole que jamás va allí donde no le llaman –como si se tratara de un vampiro- e invitándole a descubrir sus deseos de naturaleza demoníaca, mediante una llamada telefónica – “*De hecho, ahora estoy allí, en tu casa*”, le comenta, sarcástico, antes de que *Fred* marque su propio número para comprobarlo²... - ; la música de la fiesta desaparece y un terrible silencio se adueña de la situación –“*el Diablo nos escucha en tremendo silencio*”, escribió León Bloy-, apenas roto por un irritante y espantoso murmullo musical... *El Hombre Misterioso* emerge, pues, de un mundo donde todo es soledad e inconcreción. Su palidez -su violenta palidez-, su desagradable fisonomía que lo asocia a monstruos y espectros –criaturas/símbolos de destrucción, de locura- en una ficción progresivamente más atroz y mórbida, insuflan a Carretera perdida un sentimiento de muerte muy gótico, que no es difícil encontrar, aunque de una forma algo más difusa, en títulos como **Terciopelo azul** o **Twin Peaks: Fuego, camina conmigo** (...).

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “Carretera perdida: abismo dual”, rev. Dirigido, marzo 2016.

El proyecto con el que Lynch volvió al largometraje -el que sus benefactores franceses de CiBy 2000 consintieron en financiar- fue **CARRETERA PERDIDA**, escrita con Gifford, con el que había trabado cierta amistad y colaboraba ocasionalmente desde **Corazón salvaje**. Como fundador de “Black Lizard Press”, una editorial de Berkeley activa en los años ochenta, Gifford había contribuido mucho a rehabilitar a escritores de “literatura barata” como Jim Thompson y David Goodis, muchos de cuyos recursos ha potenciado y tomado

² No en vano, la última cifra del teléfono de casa de *Fred* es 666. Y cuando un atónito *Fred* le pregunta cómo ha irrumpido allí, el *Hombre Misterioso* lanza una carcajada perversa...



prestados en su propia obra, dando como resultado una novela negra oblicua y poética típicamente estadounidense.

Leer a Gifford, declaró Lynch, es *“como contemplar el jardín del Edén antes de que todo se torciera”*, lo que nos hace preguntarnos cuántos libros de Gifford leyó, pues en el mundo de este todo va atrocemente mal casi desde el principio. Lynch compró los derechos de la novela de Gifford de 1992 *“Gente nocturna”* con vistas a adaptarla -le dijo a Gifford que su hija, Jennifer, quería interpretar a una de las asesinas lesbianas de la novela-, pero cuando se sentaron a escribir, prefirieron colaborar en un guion original. Como con otros proyectos *lynchianos*, **CARRETERA PERDIDA** empieza con una serie de imágenes y palabras aparentemente inconexas. Una frase de *“Gente nocturna”* le llamó la atención: *“Somos un par de apaches que cabalgan por una carretera perdida”*. La expresión *“carretera perdida”* le encantó (al parecer no conocía la canción de Hank Williams). *“Me hizo soñar, tenía muchas posibilidades”*, dijo. El guion de **CARRETERA PERDIDA** solo contiene una frase de la novela (*“Usted y yo, señor, podemos superar en fealdad a esos hijos de perra, ¿a que sí?”*) y la situación fundamental es una metamorfosis kafkiana. Pero el punto más interesante de la trama se le ocurrió, según dice, el último día de rodaje de **Fuego, camina conmigo**: alguien recibe misteriosas cintas con grabaciones de su vida hechas en el interior de su casa. Freud definía lo siniestro como una conjunción particular de lo desconocido y lo familiar, esa sensación de malestar



que provoca lo que nos es extraño pero al mismo tiempo secretamente familiar, “*algo que debería haber permanecido oculto pero ha salido a la luz*”. La palabra alemana, *unheimlich*, puede traducirse por “lo no familiar”. El historiador de la arquitectura y crítico Anthony Vidler ve en los inquietantes cuentos de Edgar Allan Poe y E.T.A. Hoffmann “*el contraste entre un interior seguro y familiar y la temible invasión de una presencia extraña*”. Es natural que la película que hace entrar la sensibilidad *lynchiana* directamente en el reino de lo siniestro, esté basada en los terrores latentes del espacio doméstico, en una invasión del hogar de lo más misteriosa. Y aún es más natural que el hogar en cuestión sea el de Lynch. Desde 1986, el año de **Terciopelo azul**, Lynch ha vivido en Beverly Johnson House, una estructura rosada de cemento que el hijo mayor de Frank Lloyd Wright construyó hacia 1963. Ubicado en un barranco de Hollywood Hills, al lado de la carretera de Mulholland Drive, el edificio es una caja horizontal modernista con un toque de decoración maya (...).

En los años noventa, Lynch amplió el complejo y adquirió dos casas adyacentes. Una la usó de despacho de producción; la otra, que luego habilitó para estudio de producción, con una sala de grabación y edición, es la casa de **CARRETERA PERDIDA**, que reformó para la película, abriendo unas ventanas verticales en la fachada y alargando el vestíbulo para que fuera un pasillo oscuro semejante a un túnel donde pudieran filmarse los muchos travellings que vemos en la película.



CARRETERA PERDIDA es como un retorno a los orígenes. Desde **Cabeza borradora** no había transcurrido una película de Lynch tan completamente en la cabeza de alguien. Esta cabeza pertenece a un taciturno saxofonista de jazz llamado *Fred Madison* (Bill Pullman), que vive sumido en un estado de celos paranoicos con su indolente y posiblemente infiel esposa, *Renee* (Patricia Arquette). Transcurrida una hora de película, resulta que esa cabeza también cambia de dueño: *Fred*, después de matar presumiblemente a *Renee*, se transforma en un hombre más joven, *Pete* (Balthazar Getty), que tiene una aventura con la doble de la mujer muerta (Arquette también, pero rubia). La estructura de la película es como una banda de Moebius. Termina donde empieza, es un bucle que se da la vuelta cuando completa el círculo. La frase con la que empieza la película – “*Dick Laurent está muerto*”, dice una voz cuando *Fred* pulsa el botón de “escucha” del portero automático de su casa- es la misma con la que acaba, esta vez dicha por *Fred* al portero automático desde el exterior de la casa. Aparentemente, Pullman, con sus mandíbulas cuadradas, y al que entonces se conocía sobre todo por sus interpretaciones en insípidos dramas románticos (también encarnó al presidente de Estados Unidos en la taquillera **Independence Day** del año anterior), respondía a los gustos de Lynch en cuestión de actores para papeles protagonistas. Pero el personaje de *Fred* - taciturno, de mirada apagada, perfectamente capaz de montar en cólera- se aparta mucho de los papeles de buen chico que el actor solía



interpretar (y se aparta también de los fans de Kyle MacLachlan). Arquette, que entonces acababa de casarse con el protagonista de **Corazón salvaje**, Nicolas Cage, interpreta a una *femme fatale*, un arquetipo definido por disonancia, por no ser nunca la que parece ser. Aquí Arquette se convierte literalmente en otra persona, y Lynch fragmenta aún más a sus dos personajes al abstraer partes de su cuerpo con primeros planos.

En su documental **Los Angeles Plays Itself**, el historiador y cineasta Thom Andersen observa que los malos de las películas suelen establecer su domicilio en las elegantes casas modernistas de Los Ángeles. Más que una señal de maldad, el apartamento minimalista de *Fred y Renee* es un depósito de fuerzas malignas y misteriosas. Los problemas empiezan cuando, en los escalones de la entrada, encuentran una serie de cintas de la casa y su interior. El primer tercio de la película - casi muda, sumida en la oscuridad, confinada en gran parte en habitaciones casi desguarnecidas y pasillos que no llevan a ninguna parte- es un ejercicio de apatía. Los teléfonos suenan y nadie los coge; los personajes hablan en un tono desgano y monocorde; la banda sonora alterna silencios asfixiantes con el zumbido ambiente típicamente *lynchiano* que parece salido de la antesala del infierno. La película da la impresión de que va a romperse en cualquier momento por el malestar que provoca, por el peso de un matrimonio agotado... o quizá por la presión de un mundo que está a punto de eclosionar. Casi todas las últimas películas de Lynch combi-



-nan (al menos) dos realidades, y sus momentos más angustiosos se producen con la incipiente conciencia -por parte a la vez del personaje y del espectador- de que un mundo está dando paso al otro.

En **CARRETERA PERDIDA**, el más terrible signo de ese paso de una realidad a otra se presenta en forma del llamado *Hombre Misterioso*, encarnado por Robert Blake, más conocido por su interpretación de uno de los asesinos en la adaptación cinematográfica de **A sangre fría** (1967) y por su papel en la popular serie policiaca de los setenta **Baretta**. En una fiesta que se celebra en la piscina de una casa de Hollywood Hills, y mientras suena una versión de jazz ligero de la canción “Spooky” de Classics IV, un hombrecillo de aspecto macabro con la cara pintada de blanco y los labios rojos se acerca a *Fred*. Todo lo que dice desafía la noción del tiempo y del espacio que tiene *Fred*: “*Nos hemos visto antes, ¿verdad? En su casa. ¿No lo recuerda?, de hecho, ahora mismo estoy allí*”. A la turbada respuesta de *Fred* –“*Eso es una gilipollez*”-, el *Hombre Misterioso* le pasa un teléfono móvil. *Fred* llama a su casa y, en efecto, el *Hombre Misterioso* contesta, aunque está allí delante, sonriendo: “*Le digo que estoy allí*”.

Los malos de Lynch han ido volviéndose más y más espectrales con los años, desde el *Frank* de carne y hueso de **Terciopelo azul** a espíritus malignos como *Bob* o el *Hombre Misterioso*. Pero todos ellos usan un conocimiento que no deberían tener para infundir miedo. Como Lynch dijo de *Frank*: “*Lo que asusta es que alguien tenga nu-*



-estro número y parezca conocernos, nos lo imaginemos o sea real". El *Hombre Misterioso* es una figura característicamente *lynchiana*, un hombre de otro lugar, que ronda por los umbrales que comunican dimensiones. También puede ser –como él mismo da a entender- una proyección del inconsciente freudiano: “*Me ha invitado. No tengo por costumbre ir a donde no me llaman*”. Tras el encuentro con el *Hombre Misterioso*, *Fred* encuentra un último vídeo en el que se ve a sí mismo junto al cuerpo desmembrado de *Renee*. Acusado de asesinato, acaba en el corredor de la muerte, donde sufre fuertes dolores de cabeza que al final lo transforman -su cara se distorsiona y estira como una pintura de Francis Bacon- en *Pete Dayton*, un mecánico que vive con sus padres en un suburbio de San Francisco Valley.

La segunda parte de **CARRETERA PERDIDA** es como una versión vaga de **Terciopelo azul** hecha con las piezas imaginarias de la primera parte. Igual que *Jeffrey* persigue a *Sandy* y a *Dorothy*, *Pete* sale con una chica de su edad (*Natasha Gregson Wagner*) y desea a una mujer mayor. Como la *Dorothy* de **Terciopelo azul** la mujer misteriosa tiene trato con un monstruo irascible, en este caso el gángster conocido como *señor Eddy* (*Robert Loggia*), que arrastra también a *Pete* a un peligroso trayecto en coche. Como *Jeffrey* antes que él, *Pete* descubre un lúgubre submundo que apenas entiende, lo-



-calizado esta vez en la activa industria pornográfica de Valley (cuya crónica haría Paul Thomas Anderson ese mismo año en **Boogie Nights**). Como en **Terciopelo azul** el drama es esencialmente edípico, y consiste en la lucha que libran por una mujer un héroe joven y una figura paterna. Gifford conocía el cine negro -publicó un libro sobre el tema- y, más que ninguna otra película anterior de Lynch, **CARRETERA PERDIDA** está llena de fantasmas del pasado hollywoodiense. La *Alice* de Arquette, con su rubio flequillo, se parece a la Barbara Stanwyck de **Perdición** (1944); la cabaña de pilotes que arde recuerda una localización clave en **El beso mortal** (1955). La descripción que hace *Renee* de su casa diciendo que está “*cerca del observatorio*” nos trae a la memoria una de las películas fundamentales de la cultura juvenil de los años cincuenta, **Rebelde sin causa** (1955), una de cuyas escenas culminantes transcurre en el observatorio Griffith. (Gregson Wagner es la hija de la protagonista de **Rebelde sin causa**, Natalie Wood.) **CARRETERA PERDIDA** tiene también puntos de contacto con la clásica película de serie B de Edgar G. Ulmer **Detour** (1945), otra película que arranca con una carretera desierta, cuyo protagonista, un músico y persona de poco fiar, se ve envuelto en un asesinato y que parece desde principio a fin una verdadera pesadilla.

El motivo del doble, que Hitchcock representó a la perfección en **Vértigo** y Lynch usa libremente, es aquí explotado al máximo. El tema de la película se divide en dos; el objeto de deseo se duplica;



señor Eddy, descubrimos, también se llama *Dick Laurent*. El escenario y la situación recuerdan poderosamente el cortometraje de catorce minutos de Maya Deren y Alexander Hammid, **Meshes of the afternoon** (1943), una película extraordinariamente influyente del cine de vanguardia y una pequeña obra maestra de surrealismo diurno, pródigo en desdoblamientos y sueños dentro de sueños. Aunque Lynch dice que no ha visto la película, los parecidos son asombrosos: incluso la vista de la calle que se tiene desde el salón de *Fred y Renee* se parece a la que se tiene desde el bungalow de Hollywood Hills de Deren y Hammid, donde rodaron la película. El crítico Parker Tyler observa que muchas películas experimentales estadounidenses de mediados del siglo XX, **Meshes of the afternoon** incluida, tratan “*la acción como si fuera un sueño y a los actores como si fueran sonámbulos*”.

El historiador P. Adams Sitney llamó luego a estas películas, que intentan captar y a veces provocar una experiencia que está más allá del pensamiento consciente y de la razón cotidiana, *trance films* (“películas de trance”). El término puede aplicarse a muchas obras características de la vanguardia – de Kenneth Anger, Stan Brakhage y otros- , pero más difícil es encontrar una película “de trance” que tenga la forma de un largometraje comercial como es **CARRETERA PERDIDA**. El carácter onírico de la película se debe en parte a su vaguedad y especificidad simultáneas. Los repetidos momentos de oscuridad, los encuentros amorosos soporíferos y las vanas llamadas telefónicas, todo empieza a difuminarse y confundirse, por mucho que



los personajes se paseen por habitaciones claramente numeradas y citen direcciones exactas (en Hollis, Garland Avenue, Deep Dell Place). Los lugares están siempre bien delineados en Lynch -los declaran sus títulos (**Twin Peaks**, **Inland Empire**) y los primeros planos de señales viales de **Terciopelo azul** y **Mulholland Drive**-, pero rara vez ayudan al espectador a orientarse. Al contrario, la profusión de postes indicadores solo hace que el extravío final sea más desesperante. (Algo parecido ocurre muchas veces cuando Lynch habla: tiene la costumbre de incluir fechas y nombres precisos en su habitual lenguaje nebuloso.)

En consonancia con su protagonista esquizoide, **CARRETERA PERDIDA** es una película de violentos extremos. Una oscuridad envolvente da paso a unas luces deslumbrantes y sobreexpuestas. Los silencios alternan con agresivos ataques de música de bandas de metal industrial como Nine Inch Nails y Rammstein. (El *show-rocker* Marilyn Manson, entonces en el apogeo de su mala fama, hace también una aparición especial como actor porno.) La sensación onírica de que todo ocurre como a distancia coincide con la obsesión por la mediación. Desde el mensaje del portero automático del principio -que Lynch dice que tomó, palabra por palabra, de un hecho real que sigue sin explicar-, las revelaciones y cálculos ocurren todos a través de uno u otro medio: por teléfono, en fotografías, en cintas y en monitores, lo que puede explicar la incómoda relación que *Fred* tiene con los aparatos de grabación. Las cámaras no solo no mienten, sino que tam-



-bién tienen la escalofriante capacidad de registrar impulsos ocultos y verdades tácitas.

Como en **Cabeza borradora**, la sofocante claustrofobia de **CARRETERA PERDIDA** responde a una sombría visión de la ansiedad sexual masculina. Lynch reveló luego que los móviles básicos de la película -celos asesinos y culpa reprimida- venían de la fascinación que ejercía sobre él el caso de O.J.Simpson, el acontecimiento más sensacionalista de mediados de los noventa. En una entrevista para la edición francesa en DVD, dijo: *“Ahí tenemos a un tipo que cometió, al menos yo lo creo, dos asesinatos y sin embargo es capaz de seguir viviendo, hablando, haciendo cosas, jugar al golf... ¿Cómo se protege la mente de eso y sigue adelante?”*. La circularidad de **CARRETERA PERDIDA** trasciende la película: en mayo de 2001, Robert Blake fue detenido por matar a su mujer, Bonny Lee Bakley, que murió de un disparo en la cabeza sentada en el coche de ambos. Como O.J.Simpson, fue juzgado y absuelto y luego declarado culpable de homicidio imprudente. (Otro ejemplo de *déja vu* hollywoodiense: Tom Neal, el protagonista de **Detour**, fue acusado de matar a su mujer y condenado también por homicidio imprudente.) La mención del caso de O.J. Simpson es un ejemplo insólito de reconocimiento por parte de Lynch de una conexión entre su obra y un hecho real. Pero de una manera tanto evidente como sutil, muchas de sus películas sintonizan con las grandes fuerzas que laten en sus respectivas épocas.



Terciopelo azul suele considerarse una película característica de los años ochenta, que refleja la angustia posmoderna y el frágil optimismo de los años de Reagan. No es menos cierto que **Twin Peaks** y **CARRETERA PERDIDA** son representativas de los años noventa, productos ejemplares de los Estados Unidos premilenarios. El periodo de la “nube negra” de Lynch coincidió con la década de Timothy McVeigh y del Unabomber, de las sectas de los davidianos y de la Puerta del Cielo, de los juicios televisados de O.J.Simpson y de los hermanos Menéndez. La cultura de la confesión y la acelerada era de la información, crearon un poderoso caldo de cultivo para la aparición de ideas apocalípticas. El miedo al final de siglo trajo consigo una eclosión de nuevos paradigmas de trauma y memoria, de nuevas maneras de entender nuestras realidades quebradizas e identidades divididas. La historiadora Elaine Showatler acuñó el término *hystories* para definir los relatos que apuntalan las “epidemias de histeria” de finales del siglo XX, que, en su opinión, van desde el síndrome de fatiga crónica al rapto alienígena. El Manual Diagnóstico Estadístico de los Trastornos Mentales (DSM por sus siglas en inglés) registró nuevos trastornos disociativos, y si estas plagas históricas se contagiaban, los primeros vehículos de transmisión eran los programas de tertulias y la imaginación de la cultura pop. La mayoría de las últi-



-mas películas de Lynch pueden verse como relatos postraumáticos (...).

Las notas de prensa relativas a **CARRETERA PERDIDA** apuntan a una posible interpretación según la cual *Fred* se halla en la condición de “fuga disociativa”, condición cuya característica principal, según el “DSM IV”, es “*alejarse repentinamente de casa sin ser capaz de recordar el pasado*”. (Lynch y Gifford afirman que no habían oído la expresión hasta que un publicista les llamó la atención sobre ella.) La inexplicable reencarnación de *Fred* en *Pete* da a entender que padece también un “trastorno de personalidad múltiple”, que en los años noventa fue usándose cada vez más como defensa legal en casos criminales. **CARRETERA PERDIDA** fue para Lynch como volver del desierto, pero fue una vuelta *sui generis*, con una película que no hacía concesiones al gusto del público ni a las expectativas de la industria. No se estrenó en el escaparate de Cannes, sino en el festival de cine de Sundance en enero de 1997, donde la apuesta era menos arriesgada, y se exhibió en sala los meses siguientes. La crítica estuvo dividida, en el mejor de los casos – “Variety” la descalificó tachándola de ejemplo de “*cine negro de diseño*” y “Los Angeles Times” lamentó su “*ostentoso nihilismo*”-, pero no fue tan corrosiva como la que recibió **Fuego, camina conmigo**. Vista retrospectivamente, supone un antes y un después. **CARRETERA PERDIDA**, por emplear la descripción que hace Maya

Deren de **Meshes of the afternoon**, “*exterioriza un estado interior hasta el punto de que se confunde con el estado exterior*”.

Con esta película empieza el radical expresionismo de la última etapa de Lynch. Si hay un tema que domina la segunda parte de su filmografía, es el poder que tiene el pensamiento de dar forma al mundo. En “Tótem y tabú” (1913), Freud describe a un paciente al que llama el “Hombre Rata” que cree en la “*omnipotencia del pensamiento*” y en que es capaz de alterar la realidad mediante procesos mentales. Esta clase de pensamiento mágico encaja en el mundo de Lynch, donde el simple hecho de existir y de ser consciente puede causar terror. El peligro de pensar es un motivo recurrente en su arte visual. Una fotografía de 1988 de una estatuilla que tiene por cabeza una bola de chicle masticado, se titula “Man Thinking” (Hombre que piensa). El cuadro de 2000 “Mister Redman” representa un violento encuentro -entre el personaje del título y Bob, suponemos que el de **Twin Peaks**- que una leyenda atribuye a la “*desordenada actividad basada en el pensamiento improductivo*”. En el cuadro de 2013, “I am Running Home from Your House” (Corro a mi casa desde la tuya), un personaje masculino corre presa del pánico, perseguido literalmente por una nubecilla de negatividad, señalada como “*malos pensamientos*”. Algunos de los horrores de **Cabeza borradora**, **Terciopelo azul** y **Twin Peaks** pueden ser perfectamente emanaciones de la mente trastornada de sus personajes. De **CARRETERA PERDIDA** en adelante, los malos pensamientos son más omnipotentes. El mundo mismo se convierte en la proyección angustiada de una conciencia descontrolada (...).

Texto (extractos):

Dennis Lim, **David Lynch, el hombre de otro lugar**, Alpha Decay, 2017







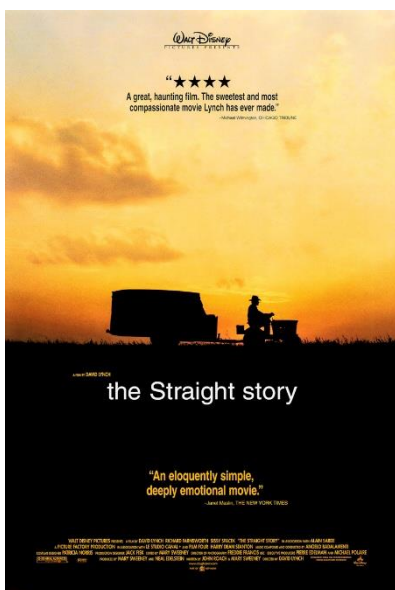
Viernes 20

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

UNA HISTORIA VERDADERA • 1999 • EE.UU. • 112'



Título orig.- The Straight story.

Director.- David Lynch. **Guion.-**

Mary Sweeney & John Roach.

Fotografía.- Freddie Francis (2.35:1 – Kodak). **Montaje.-** Mary Sweeney.

Música.- Angelo Badalamenti.

Canciones.- “The most requested son” de John Neff; “Solo spin out” & “Y’Ready” de The Radio Ranch Shooters; “Happy times” de Jo Stafford.

Productor.- Mary Sweeney, Neal Edelstein y Pierre Edelman.

Producción.- CIBY 2000 – Asymmetrical Productions – Canal + – Channel Four – Les Film Alain Sarde – StudioCanal – Walt Disney para Buena Vista Pictures. **Intérpretes.-** Sissy Spacek (Rose), Jane Galloway Heitz

(Dorothy), Richard Farnsworth (Alvin), Everett McGill (Tom), Barbara Robertson (la señora de los ciervos), John Lordan (párroco), James Cada (Danny Riordan), Sally Wingert (Darla Riordan), Barbara Kingsley (Janet Johnson), Jim Haun (Johnny Johnson), John Farley (Thorvald), Kevin Farley (Harald), Harry Dean Stanton (Lyle). **Estreno.-** (EE.UU.) octubre 1999 / (Francia) mayo 1999 / (España) febrero 2000.

versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 10 de la filmografía de David Lynch (de 12 películas)

1 candidatura a los Óscars: Actor principal.

Música de sala:

Una historia verdadera (1999)

Banda sonora original de **Angelo Badalamenti**



(...) No escribí **UNA HISTORIA VERDADERA**. Para mí significó un cambio con respecto a lo habitual porque es completamente lineal. Pero, por otra parte, me enamoré de la emoción que transmitía el guion. De modo que también puedes enamorarte de algo que ya existe y es igual que enamorarse de una idea (...).

Texto (extractos):

David Lynch, **Catching the big fish**, Bodkind, 2006

(**Atrapa el pez dorado**, Reservoir Books, 2022

(...) David Lynch sigue cultivando la extrañeza. El tratamiento de **UNA HISTORIA VERDADERA** no anda lejos de los dominios de **Twin Peaks**. Quizá no llegue al estadio de **Terciopelo azul**, pero **UNA HISTORIA VERDADERA** tiene todos los números para convertirse en una nueva obra de culto³, pese a que se ha dicho en repetidas ocasiones que Lynch solo pretendió realizar una película de encargo en la que su participación acreditada se limita a la dirección y el diseño de sonido, sin intervenir en el argumento, guion, producción, montaje o la escritura de algunas canciones para la banda sonora, tareas en él acostumbradas. Muy discutible resulta la apreciación de obra de encargo. Pudo serlo cuando aparecieron las primeras noticias sobre la película. Se trataba, con todo, de un encargo más sentimental que industrial: Mary Sweeny, actual compañera de Lynch y montadora de **Twin Peaks: Fuego camina conmigo**, **Carretera perdida**, la serie **On the Air** y uno de los tres episodios de **Hotel Room**, le propuso dirigir una película en la que ella asumiría la producción, escritura del guion y montaje. Como la política de los autores, o lo que queda de ella, sigue siendo mal entendida, se dio por sentado que al no participar Lynch en la elaboración del guion ni en la elección del tema, **UNA HISTORIA VERDADERA** se convertiría en la simple ilustración de una idea ajena. No hace falta recordar que Lang, Ford y Hitchcock, por citar solamente a tres autores reconocidos como tales, fueron acreditados en muy pocas ocasiones como guionistas de las películas que dirigieron. En todo caso, Lynch ha seguido el ejemplo del tercero de ellos, que durante años tuvo en su esposa, Alma Reville, a la mejor guionista.

Debe aceptarse la notable cuota de responsabilidad de Mary Sweeny, para quien la peripecia de *Alvin Straight* (Richard Farnsworth) y su pequeño cortador de césped motorizado, con el que recorre los 418 km. que separan la ciudad de Laurens, Iowa, de Mount

³ En Estados Unidos ya tiene esta consideración: se ha visto poco y mal pero la mayoría de la crítica la cataloga de obra maestra. En Francia corre camino de ser el film de la temporada y las revistas la apoyan masivamente: "Cahiers du Cinéma" ofreció el pasado noviembre (número 540) un dossier sobre el film de... ¡43 páginas! "Positif" le dedicó el mismo mes un estudio y entrevista (número 465) y "Les inrockuptibles" editó un suplemento especial (con su número 218).

Zion, en Wisconsin, para reencontrar al hermano con el que hace diez años que no se habla, *Lyle* (Harry Dean Stanton), es a la vez singular, obstinada y muy independiente. ¿Y acaso no son esas mismas características, la singularidad, obstinación y marcada independencia, las que definen perfectamente el trazado cinematográfico de Lynch? Sweeny agradece al director que no haya realizado un film nostálgico, *“un himno a la América blanca”*, pero en el tratamiento de la película hay algo más que la renuncia a ese posicionamiento político. Otra cosa atraía profundamente a Lynch: *“Me gusta mucho, y lo he hecho de vez en cuando, especialmente en **El hombre elefante**, crear emociones puras con las imágenes y el sonido. Este guion me permitía hacer algo similar”*.

Antes de adentrarnos por el mundo del viejo *Alvin Straight*, conviene pues defender la absoluta coherencia de **UNA HISTORIA VERDADERA** en relación al resto de la filmografía de Lynch, de la que no es un apéndice, un paréntesis o incluso una salida de tono, sino un jalón más -substituyendo las pequeñas y excéntricas comunidades de **Terciopelo azul** y **Twin Peaks** por los espacios abiertos de las carreteras estadounidenses, el cine fantástico por el género “Americana”- en la búsqueda de ese punto intermedio e indeterminado en el que lo cotidiano se da de bruces con lo extraño, cuando las cosas más sencillas adquieren, en manos de un realizador creativo, una dimensión ciertamente distinta e inquietante. En este sentido, además, me atrevería a considerar **UNA HISTORIA VERDADERA** como la propuesta más radicalizada de Lynch, ya que a partir de un material argumental y dramáticamente escueto –**Terciopelo azul**, **Corazón salvaje** y **Carretera perdida** ofrecen más vericuetos temáticos, mayores alternancias expresivas y opciones disconformes-, el realizador teje de nuevo una peculiar madeja de sentimientos, sensaciones, sonidos e imágenes. Parte de la realidad más directa, cierto, ya que el personaje y la historia resultan verdaderos, como indica el doble sentido del título original del film⁴. También opera

⁴ **The Straight Story** se traduciría literalmente como **La historia de Straight**, el nombre de su protagonista, pero también juega con los muchos sentidos de la palabra “straight”, del que los distribuidores españoles han escogido la acepción



Lynch en los márgenes de un género estable, el melodrama rural y el relato de viajes. Pero su tratamiento, como ya ocurriera en películas aparentemente tan distintas entre sí como **El hombre elefante** y **Terciopelo azul**, provoca un apasionante cortocircuito entre lo que muestran las imágenes y lo que subyace, desde la perspectiva de Lynch y de lo que el espectador sabe de su cine, detrás de ellas.

El inicio de la película muestra un cielo estrellado con un estilo irreal como el de **El hombre elefante**, el cielo que, según se nos dice, contemplaban *Alvin* y *Lyle* de pequeños. La música de Angelo Badalamenti, que en esta ocasión bascula entre sus arreglos característicos y una curiosa reinvención del sonido bluegrass y country, provoca un sentimiento de reconocimiento inmediato. La cámara se acerca en travelling a una gruesa mujer que toma el sol en el pequeño jardín de su casa y se oye fuera de campo la caída al suelo del enfermo *Alvin Straight*: la estética es idéntica a la de **Terciopelo**

más aparente: “fidedigno” o “verdadero”. “Straight” puede traducirse también como “honrado” (lo es el personaje), “recto” (así es su conducta) o en “línea recta” (más o menos como el sentido de su desplazamiento y de la puesta en escena).



azul, que comenzaba también con el ataque al corazón de un anciano, el padre de Kyle MacLachlan, en una casa con césped y vallas pintadas de blanco filmada en similar movimiento y parecida iluminación, aunque aquí el operador Frederick Elmes (**Cabeza borradora**, **Terciopelo azul**, **The Cowboy and the Frenchman** y **Corazón salvaje**) deje su sitio de nuevo al veterano Freddie Francis (**El hombre elefante** y **Dune**).

Sigamos. Hay también en esta secuencia de apertura una manguera de agua que no cesa de manar, como en la escena de **Terciopelo azul**, símbolo del tiempo que no se detiene pese a la tragedia cotidiana; y un sonido casi inexistente, muy diegético – cuando los personajes están en plano general muy abierto se respeta el punto de vista lejano de la cámara y apenas se oyen los diálogos⁵– como si, en contraposición, Lynch detuviera el tiempo inventado. En su viaje, *Straight* topa con una mujer histérica cuyas características la hacen digna de aliarse con algunos de los protagonistas de **Twin Peaks**, ya que atropella cada semana un ciervo en la misma carretera. Algunos kilómetros y escenas después, el anciano no puede controlar su precario vehículo y baja acelerado por una pendiente mientras un

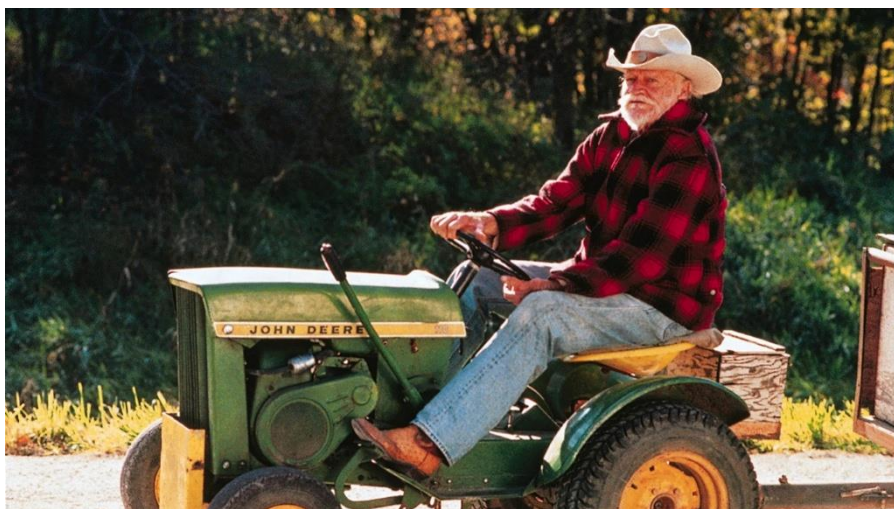
⁵ Recuérdese, en este sentido, otros experimentos similares de Lynch, como utilizar los subtítulos en la escena de la discoteca de **Twin Peaks: Fuego camina conmigo**, ya que el volumen de la música es realista y no se oyen las conversaciones.



grupo de hombres y mujeres, que también debieron vivir una temporada en Lumberton o en Twin Peaks, contemplan sentados en sus tumbonas como se quema una vieja casa. La extrañeza de las situaciones remite siempre al mundo imaginario de Lynch, solo que aquí el sentido y la composición no tienen la coartada del género fantástico.

Un grupo de ciclistas pasan veloces junto a *Straight*: la extrañeza es sugerida por la situación en sí misma (algunos de los corredores van sentados en el sillín de forma muy poco ortodoxa) y por la puesta en escena (planos cortos y muy rápidos, corte posterior a plano general en picado). Lynch equipara así el punto de vista del protagonista con el del espectador: ambos tienen elementos más que justificados, *Straight* en la historia y el público frente al inusual montaje y planificación, para sentirse extrañados ante lo que están viendo.

Como hiciera Werner Herzog, cuando recorrió a pie una distancia considerable convencido de que llegaría a tiempo para ver viva a la moribunda Lotte Eisner, *Alvin Straight*, a quien la película está dedicada -falleció en 1996, dos años después de los hechos que narra el film-, emprende el largo viaje hasta Wisconsin con la esperanza de encontrar vivo a su hermano, que ha sufrido un ataque al corazón. Esta historia verdadera le sirve a Lynch para fundir su retrato



de la América contemporánea con el que en tiempos pretéritos realizaran algunos clásicos de Hollywood. La película posee una sensación indeterminada, como lo es casi todo en el relato, que acerca las posturas visuales de Lynch a las de Ford y Vidor. **UNA HISTORIA VERDADERA** procura un retrato norteamericano no tan alejado del que evocaron los directores de **Las uvas de la ira** y **El pan nuestro de cada día**: el maíz, la ira, la guerra -rememorada aquí en una de las escenas más bellas del film, la de la conversación con el párroco-, el fuego, la carretera, el viaje, las raíces.

Straight no empieza bien su recorrido. La segadora falla a las primeras de cambio. Pero su decisión es irrevocable. No soporta depender de nadie. Tiene que llegar por sí mismo. Compra otro cortador de césped (el vendedor es Everett McGill, uno de los pocos actores habituales de Lynch, además de Harry Dean Stanton, que aparecen en el film). Se trata de un "John Deere" modelo de 1966, que no supera la velocidad de 8 km por hora. Él debe recorrer 418. Así las cosas, el viaje se antoja pausado. Lynch y Badalamenti balancean a su personaje. La relación música e imagen es similar a la de **Terciopelo azul**: la cámara y las orquestaciones se mueven en la misma dirección buscando contrapuntos mutuos mientras el sonido de la guitarra se adapta al ritmo del personaje. Lo deslizan por carreteras de un color



grisáceo y maizales que se funden con el cielo, refugiándose en edificios a medio construir cuando la lluvia arrecia, cortando en línea recta campos de amarillo, contemplando la naturaleza cambiante que nada tiene que ver con su forma imperturbable de viajar y, lo que es más importante, de encarar los últimos días de su existencia.

Cada parada en el camino perfila un poco mejor la personalidad de *Straight*, del que antes del viaje apenas sabemos nada, salvo que está enfermo, que tiene un hermano en peor estado de salud y que vive con su hija *Rose* (Sissy Spacek), una mujer de frágil estado mental de la que intuimos un pasado reciente ciertamente doloroso. La primera noche es de quietud, compartida en el improvisado campamento con una muchacha embarazada. Precisamente aquí se desvelan los fantasmas de la tristeza perenne de *Rose*. Precisamente aquí, al rememorar esos hechos del pasado, consigue Lynch uno de los mejores momentos no tan sólo de **UNA HISTORIA VERDADERA**, sino de todo su cine. *Straight* cuenta a la joven el incendio que se produjo en la casa donde vivían *Rose* y sus cuatro hijos. Ella había salido y otra persona estaba al cuidado de los pequeños. Una niña sufrió graves quemaduras. Culparon a *Rose* por negligencia y, dado su estado mental, le quitaron los hijos. Lynch filma la hoguera ante la que se encuentran conversando *Straight* y la muchacha mientras el anciano sigue con su relato. A continuación efectúa un travelling sobre un indefinido espacio blanco, encadena con el plano de una manguera en el jardín y una pelota para jugar los niños que entra en el encuadre



(antes, al inicio, ya había insertado el mismo plano de la pelota) y muestra un plano medio y después un primer plano de *Rose* mirando triste hacia un lugar inconcreto: la asociación entre lo narrado y el sentimiento que dejó en la mujer es impecable, conectando además a dos personajes en lugares muy alejados, *Straight* y su hija, a través del relato oral y de la imagen de los objetos individuales que fraguaron ese pasado trágico (el fuego, el agua, la pelota).

La segunda parada transcurre en el campamento de los ciclistas. *Straight* empieza a mostrarse tal como es. “*Lo peor de ser viejo es recordar cuando eras joven*”, comenta. Los deportistas callan. Amanece, vuelta a la carretera. La mujer que no puede dejar de atropellar ciervos sumerge a *Straight* en un mundo tan inesperado como humorísticamente grotesco. Pero Lynch apela como pocas veces a una forma de narrar clásica: travelling de aproximación al protagonista cuando oye el ruido del coche al chocar con el ciervo, fragmentado en tres rápidos planos cada vez más cortos, lo que refuerza en *off* el impacto (Chaplin utilizó en **Una mujer de París** el mismo sistema de aproximación a un personaje, aunque encadenando las tres imágenes de plano general a primer plano sin recurrir al movimiento de cámara).

La larga escena en casa de uno de los matrimonios que asistía, lata de cerveza en mano, a la destrucción por el fuego de una vieja casa mientras *Straight* bajaba atropelladamente por una pendiente, acaricia un descanso obligatorio, aunque no se aleja la extrañeza. El anciano



acampa en el jardín, apenas habla con los que le acogen, realiza una llamada telefónica y mantiene una surrealista conversación con dos mecánicos gemelos, también exportados de la comunidad de los Picos Gemelos, que pretenden cobrarle demasiado dinero por la exigua reparación del cortacésped. La última parada en el camino antecede al reencuentro con el hermano. Junto a un cementerio, *Straight* charla con un cura baptista y allí afloran con una sencillez impresionante las más duras experiencias del pasado.

Bajo la oscuridad del cielo y el débil reflejo de la lumbre, como si se tratara de la acampada nocturna de un western⁶, *Straight* evoca recuerdos de la guerra, ya presentes, aunque de manera anecdótica – “*Estuve en las trincheras durante la Segunda Guerra Mundial. ¿Cómo voy a tener miedo de los campos de maíz?*”, contesta a alguien preocupado por su forma de viajar de noche- a lo largo del relato. El espectador nota cómo se alumbra la personalidad callada y distante

⁶ Farnsworth, un cowboy experto en rodeos que llegó a Hollywood como especialista en escenas de acción (en **Gunga Din**, **Lo que el viento se llevó**, **Río Rojo** o **Fort Apache**, donde dobló a Henry Fonda) y después se convirtió en actor secundario (**Llega un jinete libre y salvaje**, **The Two Jakes**, **Misery**) con la excepción de **El zorro gris** (1985), en la que hizo su único papel protagonista, define **UNA HISTORIA VERDADERA** como un western moderno por su captación de los grandes espacios, los cambios climáticos, la relación con el paisaje y, sobre todo, porque la manera extremadamente lenta que tiene el protagonista de viajar es parecida a la forma en que lo hacían los pioneros, en unos carromatos no mucho más veloces que la segadora de *Straight*.



del anciano *Alvin*: en plena lucha en las trincheras, mató a uno de los suyos creyendo que era un soldado alemán. Uno tiene la sensación de que el protagonista nunca antes había explicado esta aciaga experiencia. *Straight*, liberándose de toda atadura, está llegando por fin al final de su itinerario.

El reencuentro con *Lyle*, sostenido en un absorbente primer plano de Harry Dean Stanton, fugaz y casi sin palabras, viene precedido de una imagen que define a la perfección el sentido de la película: *Straight* se detiene en un recodo del camino y le pregunta al conductor de un tractor la dirección exacta de su hermano. Ambos vehículos, el pequeño cortador de césped y el enorme tractor, son como dos dinosaurios que regresan al pasado, al lugar en el que nacieron sus propietarios. *Lyle*, como Lotte Eisner, aún está vivo. Pero mientras Herzog siguió con sus viajes y sus películas después de aquel encuentro casi místico, es muy posible que *Alvin Straight*, el protagonista de esta ficción verdadera, decidiera quedarse en la destartalada casa de *Lyle Straight*, mirando con paciencia el mismo cielo que le abrigó durante los casi dos meses que duró su viaje por una América de trigales, tormentas, fuegos de carretera y seres extraños adheridos y transformados, desde la realidad, al mundo imaginario de David Lynch (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, "Una historia verdadera: La América de Lynch", rev. Dirigido, enero 2000.

(...) Bajo el transparente relato lineal y bajo la historia de nítida naturaleza realista que sostienen a **UNA HISTORIA VERDADERA** palpitan, agazapadas, algunas de las señas de identidad más reconocibles de un cineasta tan aficionado a las turbulencias narrativas y que siente tanto apego por el universo fantástico como David Lynch. La capacidad para hacer casi visible una incalificable “extrañeza” subterránea bajo la fisonomía de lo cotidiano y para sugerir el aliento de una inquietud secretamente amenazante bajo el latir de la normalidad vuelve a preñar el diapasón de sus imágenes, es cierto, como también lo es que éstas vuelven a desvelar un raro palpito subyacente que alimenta y enriquece su discurrir. Es verdad que la aproximación inicial de la cámara a la casa donde viven el anciano *Alvin Straight* y su hija, el recorrido de aquella por el jardín, el encuentro en la carretera con la mujer que atropella a un ciervo cada semana, la pareja de mecánicos gemelos o el incendio que apagan los bomberos mientras el protagonista desciende acelerado y sin frenos por la pendiente nos remiten al mismo universo de **Terciopelo azul** o de los primeros capítulos de **Twin Peaks**. Esto resulta innegable y responde, evidentemente, al mismo pulso visual y a idéntico trazo narrativo (al mismo timbre de voz, a la misma personalidad creadora en definitiva) que configuraron aquellas emblemáticas imágenes.

Todo eso está muy bien. Podemos entonces respirar tranquilos: Lynch sigue siendo Lynch para todos y, en especial, para sus acólitos, aquellos que defienden con el mismo entusiasmo las originales y penetrantes indagaciones en el subsuelo de la realidad que ofrecen películas como las citadas en el párrafo anterior, o como **El hombre elefante** (inquietantes incursiones en el lado oscuro de la existencia), que su caricatura manierista y autocontemplativa en títulos como **Twin Peaks: Fuego camina conmigo** o **Carretera perdida**. Nada de todo ello nos sirve de gran ayuda, sin embargo, para averiguar qué es lo que convierte a **UNA HISTORIA VERDADERA** en una obra completamente diferente de todas las anteriores, qué misterio se esconde bajo unas imágenes que remiten, sí, al reconocible espacio imaginario y poético de su creador, pero cuyo sentido carece aquí de la coartada genérica del *fantastique*, territorio Lynch por excelencia.

¿De dónde sale, entonces, esta película que hunde sus raíces en la mejor tradición narrativa del cine clásico americano, que se alimenta mucho más de King Vidor y de John Ford que de Lautrémont, Bacon, Munch, Fellini, Hopper o Poe, habituales influencias que subyacen a las restantes obras de Lynch? ¿Cómo es posible que, en medio de la exuberante posmodernidad, entre las aguas turbulentas de un cine hecho de mestizajes y reciclajes de todo tipo, haya podido surgir una obra de semejante pureza y de tan cristalina depuración? ¿Qué razones de fondo impulsan a un creador de mundos oníricos y torturados, tentado siempre por la indagación en los abismos más infernales y oscuros, a colocarse silenciosamente y con tanta humildad al servicio de una historia lineal, realista y sencilla que solo pretende narrar un minúsculo episodio en la anónima y anodina vida privada de un viejecito de Iowa?

Las respuestas, que no son sencillas, deben estar en los fotogramas de esta insólita *road movie* que transcurre a 8 kilómetros por hora por las carreteras de la América profunda. Viaje de reconciliación fraternal, pero también de recapitulación crepuscular, el itinerario de *Alvin Straight* a lomos de una pequeña segadora y a lo largo de 400 kilómetros se formaliza sobre la pantalla en imágenes trazadas con exquisita limpieza y despojadas de toda retórica.

Imágenes que se adentran, con una sabia lupa puesta sobre una sencilla verdad individual, en algunos de los pliegues históricos, de las heridas emocionales y de los sentimientos colectivos más enraizados de una nación entera. Por eso este hermoso relato de transparente estirpe fordiana habla en el fondo, así como el que no quiere la cosa, de la América que cimentó sus valores en la lucha contra el fascismo durante la Segunda Guerra Mundial, del país que tiene necesidad de mirar hacia el pasado para reconciliarse con el presente y que se enfrenta al avance inexorable de la nueva civilización. Pero lo hace, y de ahí su grandeza, desde el silencio y sin subrayados discursivos, desde una mirada reflexiva y cercana a la vez, con un depurado, sin-



-cero y sobrecogedor aliento lírico que se abre paso, subrepticamente, bajo un relato de limpia prosa narrativa. Un relato que se descubre, para sorpresa de todos y a estas alturas, cuando el siglo llega a su fin, digno heredero de la gran tradición clásica (...).

Texto (extractos):

Carlos F. Heredero, "Una historia verdadera", rev. Dirigido, enero 2001.

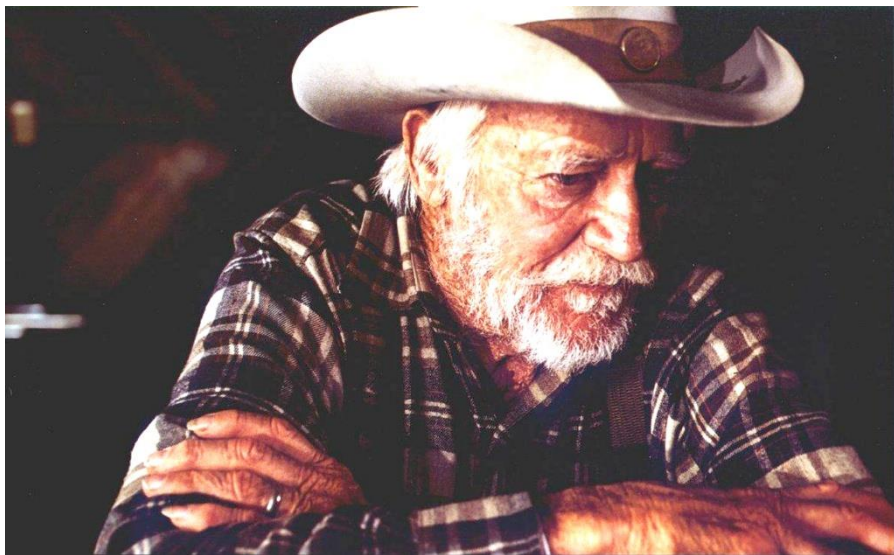
(...) Hablando de la vejez, *Alvin Straight* (Richard Farnworth) dice en una escena de **UNA HISTORIA VERDADERA**: "*lo peor de ella es cuando recuerdas tu juventud*". Es cierto que David Lynch carece aquí del apoyo temático del fantástico -con la libertad creativa que eso le proporcionaba-, pero también lo es que se sigue moviendo en el mismo terreno a pesar de que, en apariencia, se trate de un viaje rural en la que se funden de modo realista los maizales de Vidor y los caminos campesinos de Ford (o, si se prefiere, los caminos y los maizales de Steinbeck y de Caldwell); en el fondo del viaje de *Alvin Straight*, iniciado con imágenes que recuerdan el retrato comunitario del comienzo de **Terciopelo azul**, late una de las cuestiones más angustiosas de la existencia: la llegada de la vejez y, con ella, la de la muerte. Hay una actitud serena cuyo objetivo es mirar limpiamente desde la vejez, con sentimiento de despedida, un mundo que se descu-



-bre más extraño, y a la vez más simple, cuanto más se mira de frente.

Es decir: estamos ante el reverso de **Terciopelo azul**, donde el descubrimiento tenía un matiz juvenil, casi adolescente, que daba lugar a una extraña historia de deformación de la realidad; pero en la mirada del campesino de **UNA HISTORIA VERDADERA** no caben la extrañeza ni la deformación porque, a diferencia de los personajes de **Terciopelo azul**, no le esperan ni un futuro ni un enigma que resolver: solo trata de reconciliarse con su hermano enfermo, que es un modo de buscar la reconciliación con su pasado y con su presente, los cuales se manifiestan en forma de recuerdos superpuestos (en la mirada del actor y con el apoyo del sonido); cuando la cámara se eleva en grúa sobre caminos, campos y carreteras, o se mueve en travelling desde la perspectiva del viajero, muestra tanto la realidad como la impresión que produce en el hombre montado en la máquina cortacésped.

En **UNA HISTORIA VERDADERA**, que podría ser la mejor película rodada hasta ahora por David Lynch, las cosas más corrientes pueden llegar a constituir una invocación a la fantasmagoría: una cerveza fría mueve a la confidencia y hace evocar el pasado ante la barra de un bar; una fogata a un lado del camino o junto a un viejo cementerio de tramperos católicos franceses sumido en la oscuridad ayuda a despejar dudas; unos ciclistas representan visualmente un sentimiento de extrañeza; la quema de una casa cerca de la carretera



retrotrae el recuerdo de otro incendio; una mujer a la que le gustan los ciervos no puede evitar atropellar cada semana a uno en la carretera por la que su trabajo la obliga a circular... No creo necesario buscar las razones del excepcional logro de David Lynch en los atractivos pictóricos del film –Edward Hopper está presente en ciertos momentos a través de la luz y del contenido del plano- : **UNA HISTORIA VERDADERA** está tocada por ese hálito mágico, misterioso, que transmite esa indefinible sensación de calma que se percibe al leer obras como “Padres e hijos” y “Fausto”, de Turgueniev, “El músico ciego”, de Korolenko, “La visita maravillosa”, de Wells, “Una muerte en la familia”, de James Agee, o cualquier cuento o novela de Kawabata, y muestra una riqueza de matices que hace pensar en los *shino* japoneses (...).

Texto (extractos):

*José Mª Latorre, “Una historia verdadera: a la manera de Alvin”,
rev. Dirigido, julio-agosto 2001.*



(...) El principio y el final de la década de los años noventa son especialmente significativos para la carrera cinematográfica de David Lynch. Si bien este periodo da el pistoletazo de salida con la obtención de la Palma de Oro del Festival de Cannes por **Corazón salvaje** (1990), así como el inicio de su popularidad por el éxito internacional de la serie de televisión **Twin Peaks**, el final de la década viene marcado, por un lado, por la tentativa fallida de crear una nueva serie de televisión y, del otro, por esa incursión en un proyecto que, en realidad, había interesado a su esposa Mary Sweeney, también productora y montadora. Del deseo de dirigir un nuevo proyecto para la pequeña pantalla surgió el film **Mulholland Drive** (2001), a partir del episodio piloto que no convenció a la cadena ABC, y del interés de su mujer por llevar a la gran pantalla la enternecedora historia de *Alvin Straight* surgió **UNA HISTORIA VERDADERA** pues Lynch, que solamente debía ser asesor del proyecto, acabó dejándose seducir por las luces y las sombras de la excéntrica epopeya llevada a cabo por *Straight*.

Lo primero que sobresale de la película es la confirmación de que Lynch es un cineasta con una habilidad extraordinaria para observar las capas profundas de la realidad. Y no solamente eso, sino con una capacidad de descifrar lo que se obstina a no ser mostrado o revelado. Si bien en sus películas más “lynchianas” esta habilidad se traduce en una exploración de la oscuridad a través de la simbología y de una narrativa que cae rendida al onirismo, en **UNA HISTORIA**



VERDADERA Lynch traslada con gran maestría esta habilidad a un historia que pide a gritos un relato diurno, alejado de las turbulencias y las confusiones de la noche. Es por ello que la singularidad de la fuerza creadora de Lynch sigue confirmándose con contundencia en esa aparente “desviación” de su universo creativo. Sin embargo, y a pesar de todo, va a tratarse de un film que va a constituir un punto de inflexión en su carrera puesto que a partir del nuevo milenio Lynch va a dejar de centrarse en el cine para la gran pantalla para adentrarse en la exploración de otros formatos, entre ellos sus conocidas piezas para internet.

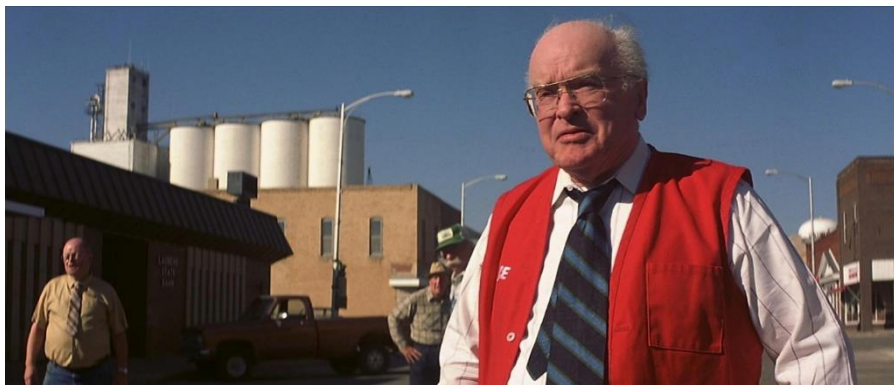
UNA HISTORIA VERDADERA narra la historia de *Alvin Straight*, interpretado por un magnífico Richard Farnsworth, un anciano que vive en Iowa con su hija discapacitada (Sissy Spacek) y que hace diez años que no se habla con su hermano que vive en Wisconsin. Al enterarse de que este ha sufrido una embolia, *Straight* decide recorrer los 400 kilómetros que los separan con su único medio de transporte: su cortacésped. Bajo esta sencillísima premisa, Lynch construye una de sus más impactantes *road movies*, junto a **Corazón salvaje** y **Carretera perdida** (1997) y a pesar de la distancia formal, simbólica y conceptual que aparentemente la separa de estas. En primer lugar, porque Lynch se muestra interesado en seguir el trayecto visible del personaje principal entendiendo que la importancia de su periplo pasa precisamente por el hecho de haber recorrido esos



400 kilómetros. El paisaje, la carretera y los escollos del camino son, pues, la fuerza nodal de una película que, finalmente, celebra un logro extraordinario de un personaje también fuera de lo común, a pesar de su sencillez.

Y, en segundo lugar, porque Lynch solamente extiende su mirada hacia la oscuridad a través de los distintos episodios que el camino depara al protagonista, dado que los personajes con los que se topa le devuelven una imagen clara y nítida de todo aquello que los sueños siniestros de la filmografía “lynchiana” se esmeran en representar desde lo simbólico: la anormalidad en la que vive sumido el pueblo americano, enfermo en sus relaciones humanas más elementales. Como la que, de hecho, carga consigo el propio protagonista en relación a su hermano. “*¿Qué pasó entre ustedes?*”, pregunta el párroco con el que se encuentra la noche antes de llegar a casa de su hermano después de seis semanas de viaje por la América profunda. “*Caín y Abel*”, responde *Straight*. “*Envidia, rabia y alcohol. Un cóctel explosivo*”.

Es de hecho esta conversación, la última antes de que *Straight* consiga llegar a la casa de su hermano, la que abre la película al universo perverso y amenazador que caracteriza el cine de Lynch y la que juega con él aún sin atreverse a inmiscuirse más de lo que la singularidad y la moral del personaje le permiten. En este caso, pues, el cineasta se queda precisamente al borde del abismo, observándolo, sin adentrarse en la espesura de sus múltiples rincones. Sin embargo,



la película queda irremediablemente impregnada de ese halo destructor que tan bien resume la tragedia de la historia entre dos hermanos que llevan más de diez años sin hablarse. De este modo, Lynch deja a nuestra imaginación cuáles deben haber sido sus peores pesadillas durante todo este tiempo.

UNA HISTORIA VERDADERA es una película en la que podemos encontrar rastros iconográficos que nos remiten al corpus fílmico de su director de una forma inequívoca. Como ejemplo valga la imagen de la carretera con una línea discontinua, la misma que atraviesa el relato de **Carretera perdida**, y que aparece de forma insistente a lo largo del metraje solamente que aquí a una velocidad mucho menor, lo que no deja de ser significativo en una película que, finalmente, habla de la proximidad de la muerte y de su efecto renovador en las personas. Al mismo tiempo, y por este mismo motivo, Lynch crea algunas de las epifanías más emocionantes de su carrera. Una de ellas, cuando la hija de *Straight* observa desde la ventana cómo un chaval recoge su pelota perdida. Se trata de un instante en el cual el cineasta dota de un sentido narrativo lógico el deseo de revivir la infancia o, más aún, de tomar como propia una infancia que nunca existió, algo que conecta, de una forma casi invisible, con el relato que explica *Alvin Straight* al párroco sobre los primeros años de vida, pobres aunque llenos de felicidad, que tuvieron los dos hermanos en el momento más álgido de su amor fraternal. De ahí, que junto al borde del abismo, solamente intuido por sus palabras acerca de los motivos



que los separaron, **UNA HISTORIA VERDADERA** también viaja por los espacios míticos de la infancia y las huellas imborrables que estos dejan en la memoria. En este sentido, el plano de las estrellas, que abre y cierra la película, constituye también uno de los motores vitales de la película y de su personaje principal quien, de hecho, vive atrapado en las felices noches de verano en las cuales se dedicaba a observar el cielo estrellado con su hermano.

Toda la película, pues, se balancea entre esos dos polos: la constatación de un abismo siniestro que se obstina en mostrarse de forma explícita en un contexto diurno como el que propone el propio film, y la huellas de una felicidad perdida una vez superada la infancia. Lo que queda en medio son los escollos de la edad adulta, la imposibilidad de escapar de las dificultades de saberse solo e indefenso en el mundo y tener que luchar por la supervivencia. Sin embargo, y ahí radica el mensaje final de la película, el acecho de la muerte es capaz de hacernos volver los ojos hacia lo que perdimos, incluso nos empuja de una forma arrebatadora hacia la inocencia de la infancia olvidada. En por ello que la secuencia final, en la que los dos hermanos finalmente se reencuentran, es clarificadora. Sin atisbo de los excesos propios del melodrama y con una contención propia de quien ha trabajado desde el instinto y la simbología, los dos hermanos se emocionan sin saber expresarlo claramente y, aun en silencio, parecen ser capaces de decirse todo lo que se perdieron en los últimos diez años. Súbitamente, aparece una luz que es difícil encontrar en



alguna otra película de Lynch y con la que, finalmente, ofrece una lección de maestría puesto que sabe manejarla en su justa medida. Ni histriónica ni demasiado débil. Inesperada pero ciertamente gratificante (...).

Texto (extractos):

Anna Petrus, “Una historia verdadera: inesperada luz”, rev. Dirigido, marzo 2016.

(...) La siguiente película de Lynch, **UNA HISTORIA VERDADERA**, destaca en su filmografía por varias razones. Es la única película que él no escribió ni coescribió, y la única también clasificada para todos los públicos. También presenta el sorprendente crédito de “*Walt Disney Pictures presenta una película de David Lynch*”. Basada en hechos reales y escrita por Mary Sweeney y su amigo de infancia John Roach, la película cuenta el viaje que *Alvin Straight*, de setenta y tres años, hace desde Laurens, Iowa, hasta Mount Zion, Wisconsin, para visitar a su hermano, con el que no se habla y que ha sufrido un infarto. Como tiene problemas de vista que le impiden conducir un coche y es tan terco que se niega a que lo lleven, hace el viaje en un tractor cortacésped “John Deere”, al que engancha un remolque. En recorrer los 400 kilómetros del viaje, con altos para hacer reparaciones, tardó un mes y medio.

Sweeney, que se crio en Wisconsin, supo de este lento viaje por carretera cuando leyó una noticia que la agencia Associated Press



difundió en agosto de 1994, al poco de llegar *Straight* a su destino. (Apareció en “The New York Times” con el titular “*El amor fraternal mueve un tractor*”). A Lynch le gustó la sencillez e inmediatez del guion, que Sweeny y Roach escribieron haciendo la misma ruta y entrevistando a los parientes de *Straight* (quien murió en 1996). Aunque Lynch no era la mejor opción para dirigir una historia tan para toda la familia, aceptó dirigirla. Dio el papel de *Alvin* a Richard Farnsworth, un actor de setenta y ocho años que había empezado haciendo trabajos de doble en escenas peligrosas; condujo un carro en **Los diez mandamientos** y dobló a Kirk Douglas en **Espartaco**. Para esta empresa casera, que había que rodar en orden cronológico y a lo largo de la ruta real de *Alvin*, Lynch contó con algunos viejos amigos: Jack Fisk se encargó del diseño de producción, y la mujer de Fisk, Sissy Spacek, interpretó a la hija levemente discapacitada, *Rose*. También llamó al director de fotografía que creía que más convenía al ritmo del viaje, Freddie Francis, colaborador de **El hombre elefante**, que tenía entonces ochenta y un años.

El doble significado del título, **The Straight Story**, una historia “verdadera” y “directa”, fue el tema de conversación dominante cuando se estrenó en Cannes en mayo de 1999: ¡qué extraño, se decía, ver una película de Lynch que no sea extraña! Pero Lynch tiene también un lado lacrimógeno y sentimental que apenas había mostrado desde **EL HOMBRE ELEFANTE**. Y no es difícil ver que podía vincular a *Alvin Straight* - y a Richard Farnsworth, que casi

siempre aparecía en películas del Oeste- con sus raíces de Montana, con su abuelo ranchero y con su padre guarda forestal, que se iba a trabajar todos los días tocado con un sombrero vaquero. “*Creo que es mi película más experimental*”, declaró Lynch al “New York Times” en Cannes. “*La ternura puede ser tan abstracta como la locura*”. Las críticas fueron casi invariablemente positivas. Farnsworth, cuya salud decayó durante el rodaje, fue nominado al Óscar al mejor actor. Sería su última película. Víctima de un cáncer terminal, se suicidó en su rancho seis meses después.

Aunque parece normal, **UNA HISTORIA VERDADERA** es una película de carretera mucho más rara que **Corazón salvaje**, amable y geriátrica como es, cuando la mayoría de las películas del género idolatran la juventud y la velocidad. El paisaje se presenta muy distinto a ocho kilómetros por hora, la velocidad máxima del tractor de *Alvin*. Si la mayoría de las películas de carretera propenden al espasmo violento y a las visiones apocalípticas, en **UNA HISTORIA VERDADERA** no hay más que bondad y luz. Puede que *Alvin* tenga un pasado oscuro, pero el viaje da sobrada ocasión para que se pronuncien sermones campechanos y los extraños se muestren amables. Como el pulido arranque de **Terciopelo azul**, esta película es una utopía, una fantasía, que retrata una América profunda no necesariamente como es sino como Lynch querría que fuera. Tan lineal y directa como su título promete, **UNA HISTORIA VERDADERA** se define también por oposición a **Carretera perdida**, la película más narrativamente compleja de Lynch hasta ese momento. Algunos creyeron que Lynch se había ablandado; otros aplaudieron porque consideraron la película una señal de la madurez que por fin alcanzaba el cineasta. Ambas conclusiones eran prematuras. Se avecinaba otro giro de ciento ochenta grados, en forma de la enrevesada **Mulholland Drive** (...).

Texto (extractos):

Dennis Lim, **David Lynch, el hombre de otro lugar**, Alpha Decay, 2017.







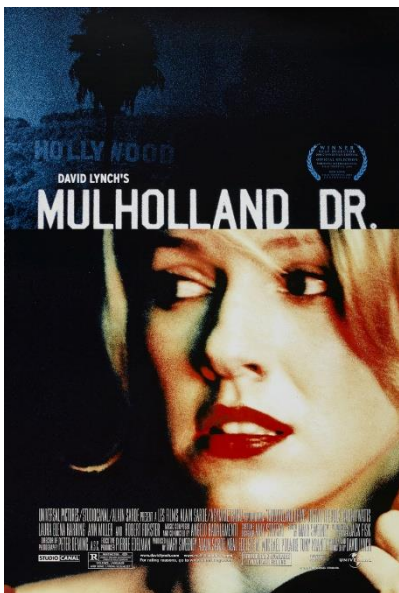
Martes 24

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

MULHOLLAND DRIVE • 2001 • EE.UU. • 147'



Título orig.- Mulholland Dr. **Director y**

Guion.- David Lynch. **Fotografía.-**

Peter Deming (1.85:1 – Kodak).

Montaje.- Mary Sweeney. **Música.-**

Angelo Badalamenti. **Canciones.-** “Go

get home”, “Pretty 50’s”, Mountains

falling” de David Lynch & John Neff;

“Sixteen reasons” de Connie Stevens;

“Crying” de Roy Orbison, interpretada por

Rebekah Del Rio; “The beast” de Dave

Cavanaugh, interpretada por Milt Buckner.

Productor.- Mary Sweeney, Neal

Edelstein, Alain Sarde, Tony Krantz y

Michael Polaire **Producción.-**

Asymmetrical Productions – Canal + - Les

Film Alain Sarde para Universal.

Intérpretes.- Naomi Watts (*Betty*

Elms/Diane Selwyn), Laura Elena Harring

(*Rita/Camilla Rhodes*), Robert Forster

(*detective McKnight*), Michael J. Anderson

(*sr. Roque*), Ann Miller (*Coco*), Angelo Badalamenti (*Luigi Castigliane*), Dan

Hedaya (*Vincenzo Castigliane*), Justin Theroux (*Adam*), Lee Grant (*Louise Bonner*),

Monty Montgomery (*Cowboy*), Patrick Fischler (*Dan*), Michael Cooke (*Herb*).

Estreno.- (EE.UU.) octubre 2001 / (Francia) mayo 2001 / (España) marzo 2002.

versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 11 de la filmografía de David Lynch (de 12 películas)

1 candidatura a los Óscars: Director.

Mejor Director. Festival de Cannes

Música de sala:

Mulholland Drive (2001)

Banda sonora original de **Angelo Badalamenti**



(...) En principio, **MULHOLLAND DRIVE** iba a ser una serie para televisión. La rodamos como piloto: con un final abierto que diera ganas de seguir viendo más. Tengo entendido que el hombre de la ABC encargado de decidir si aceptaban el piloto lo vio a la seis de la madrugada. Y no le gustó nada lo que vio; le aburrió. De modo que rechazó el proyecto. Luego, afortunadamente, tuve la ocasión de convertir el piloto en película. Pero me faltaban ideas (...). Cuando se me ocurrieron las nuevas ideas, empezamos a trabajar como si fuera también algo nuevo (...). Pero como había empezado de una determinada manera, fue como esos juegos que engañan la mente. Como los surrealistas, que lanzaban palabras al aire y dejaban que acciones al azar dictaran algo (...).

(...) Cuando vi por vez primera la mítica luz de Los Ángeles me fascinó. Me sentí afortunado de vivir con esa luz. Fue la cosa más brillante que he visto en mi vida. Fue casi un amor a primera vista que dura desde entonces. (...) Fue como si me invadiera la felicidad. Fue muy bonito. (...) Siento una especie de libertad aquí. Amo la luz y aquí es donde siento que hay más posibilidades (...).



(...) Sinuosa columna vertebral de Los Ángeles, la carretera de Mulholland Drive discurre a lo largo de unos ochenta kilómetros por una cresta de las montañas de Santa Mónica, desde el paso de montaña de Cahuenga Pass al este hasta el océano Pacífico al oeste, separando las llanuras del sur, del valle de San Francisco al norte. Terminada en 1924, debe su nombre al ingeniero civil William Mulholland, que construyó los canales y organizó el tristemente célebre sistema de abastecimiento de agua⁷ que, según el mito fundacional de Los Ángeles, permitió que naciera un espejismo urbano en lo que popular, aunque incorrectamente, se tenía por un desierto. Mulholland Drive constituye una atalaya ideal – está a unos 426 metros sobre el nivel del mar- para contemplar toda la extensión de la ciudad. Desde alguno de sus numerosos miradores, la metrópoli puede parecer mágica o agorera. Sobre todo de noche, la ausencia de farolas y el mar de luces lejanas se conjugan para hacer que la ciudad que se extiende a sus pies parezca más misteriosa y fantasmal. La tierra de oportunidades que ha atraído a tantos soñadores es también el “*vertedero de sueños*” que

⁷ Tristemente célebre porque dio lugar a las conocidas como “guerras del agua” entre la ciudad de Los Ángeles y los rancheros y granjeros del valle de Owens y del este del estado de California.



Nathanael West describió en su novela de 1939 “El día de la langosta”, uno de los primeros, y a día de hoy uno de los más cáusticos, relatos con moraleja sobre Hollywood.

El gran lienzo panorámico de David Hockney “Mulholland Drive: The Road to the Studio” (1980), inspirado en el trayecto que el pintor hace a diario para ir al trabajo, capta algo de lo que Hockney llama el “*vértigo espacial*” de esta carretera, la desorientación que producen las múltiples perspectivas que se tienen al recorrerla. Sus curvas cerradas, que ofrecen vistas espectaculares, son también muy peligrosas: cerca de Laurel Canyon, al pie de una curva traicionera conocida como “la Curva del Muerto”, hay un cementerio de coches lleno de chatarra oxidada. Punto de encuentro durante mucho tiempo de parejas y de aficionados a las carreras, entre ellos famosos amantes de la velocidad como Gary Cooper, James Dean y Steve McQueen, la carretera ha sido inmortalizada en muchas persecuciones de película (una de ellas en **Carretera perdida**). En un ensayo titulado



“Beneath Mulholland”, el escritor David Thomson se imagina que la carretera es una Marilyn Monroe del tamaño de *Gulliver*, “*con carrascas, flores y serpientes que se retuercen sobre su cuerpo, y nieblas, humos o sueños que se condensan en cada una de sus curvas*”. Lynch mismo ha dicho: “*Uno siente la historia de Hollywood en esa carretera*”. (...) La luz impulsó a la industria del cine a emigrar al oeste a principios del siglo XX, porque permitía rodar todo el año con poca o ninguna luz eléctrica. El clima benigno, el terreno variado y la mano de obra barata fueron otras causas concomitantes. Hollywood convirtió esta tierra de sol eterno en un mar de señales. La imagen más reconocible de la ciudad es la más curiosa de estas señales: el letrero puesto en una colina que originalmente rezaba HOLLYWOODLAND y anunciaba una urbanización que ya no existe. Los Ángeles, como Lynch demuestra tan vívidamente en **MULHOLLAND DRIVE**, es una ciudad en la que lo más importante es muchas veces lo que más se ve (...).

(...) La novena película de Lynch, considerada por muchos como la obra maestra de su última etapa, toma su nombre de esta ca-



-rretera con historia y arranca con la imagen de una limusina recorriendo de noche sus serpenteantes curvas: la primera de las muchas señales de que la historia distará mucho de ser “directa”. Hasta **Carretera perdida**, Lynch tardó un cuarto de siglo desde su traslado a Los Ángeles en ambientar una película en California, y hasta **MULHOLLAND DRIVE**, que empezó como una serie de televisión, no hizo una película que tratara explícitamente de esta capital mundial de la invención de uno mismo y de su industria característica: el cine. **MULHOLLAND DRIVE** arranca en la oscuridad, pero la primera vez que vemos a su protagonista, una joven ingenua y llena de vida llamada *Betty* (Naomi Watts), esta está saliendo, maravillada, del aeropuerto internacional de Los Ángeles un día de pleno sol californiano. Recién llegada de su ciudad natal canadiense de Deep River (el mismo nombre del bloque de apartamentos en el que vive la *Dorothy* de **Terciopelo azul**), *Betty* es un personaje corriente en las historias sobre Hollywood. Los Ángeles es un lugar mítico en la imaginación de los norteamericanos como meta última de esta tierra

prometida; como la cultura popular sabe bien, hay algo conmovedor y a menudo desesperado en la figura del aspirante que llega a Los Ángeles, del buscador que alcanza la última frontera del país. Resulta que las dos heroínas de **MULHOLLAND DRIVE** no recuerdan quiénes son. No es sino lógico que la película de Lynch que más se identifica con Los Ángeles trate de la amnesia (un recurso frecuente del cine negro). Suele decirse que esta ciudad carece de historia, aunque más correcto sería decir que es una ciudad en la que la Historia se confunde con el Mito (...).

(...) Antes de **MULHOLLAND DRIVE**, Lynch había intentado varias veces hacer una película sobre Hollywood. Lo primero que escribió en colaboración con Mark Frost, “Goddess”, se basaba en una muy especulativa biografía de Marilyn Monroe que se centra en las circunstancias del aparente suicidio de la actriz. Cuando trabajaban en **Twin Peaks**, Lynch y Frost también barajaron la posibilidad de hacer otra serie que protagonizaría el personaje de Sherilyn Fenn, *Audrey Horne*, y con la que trasladarían a la *femme fatale* provinciana a Hollywood. Pensaban titularla “Mulholland Drive”. Lynch retomó la idea un tiempo para escribir el guion de un largometraje, pero lo dejó para rodar **Carretera perdida** (...). “*Me gustan las historias que continúan, por eso volví, conociendo la parte negativa*” dijo. “*Quería quedarme más tiempo en un mundo*”. El cineasta francés Jacques Rivette dijo una vez que, para todos los narradores, “*Sherezade es nuestra santa Patrona*”. Cuando Lynch dice: “*Los finales son terribles*”, también evoca -quizá sin quererlo- a la mítica reina de “Las mil y una noches”, que perfeccionó el arte del final con suspense hasta convertirlo en una forma de supervivencia. A su manera, la circular **Carretera perdida** fue un intento de hacer una película que no concluyera, y la serie televisiva, con sus riesgos y limitaciones, le permitía diferir, al menos por una vez, esos “terribles” finales (...).

(...) El resumen de dos páginas de **MULHOLLAND DRIVE** que Lynch expuso a ABC terminó convirtiéndose en los primeros minutos del episodio piloto y luego del largometraje. (...) Los ejecutivos quedaron enganchados al instante y Lynch les dijo que tendrían que comprar la idea para saber lo que ocurría después. La

mayoría de los episodios piloto duran una hora, y por entonces los más caros no pasaban de los dos millones de dólares. En señal de su entusiasmo por el proyecto - o de su confianza en la “marca Lynch” -, la cadena ofreció un presupuesto de siete millones de dólares para un episodio piloto de dos horas: cuatro millones y medio de ABC y dos y medio de Touchstone, que estipuló que Lynch rodara material adicional para hacer del episodio piloto un largometraje que pudiera distribuirse, con la debida publicidad, en el extranjero, como había ocurrido con el episodio piloto de **Twin Peaks**. En enero de 1999, Lynch envió a ABC un guion de noventa y dos páginas que daba cuerpo a la idea que había vendido. Si **Twin Peaks** dependía de un misterio central que dejaba un vacío una vez resuelto, esta vez se aseguró de poner en marcha suficientes motores narrativos. En primer lugar está la relación entre *Betty* y la misteriosa amnésica, que dice llamarse *Rita* (nombre que decide adoptar al ver un cartel de **Gilda**, la película de 1946 protagonizada por Rita Hayworth). Una trama secundaria importante, es la de un petulante y exitoso director de cine llamado *Adam* al que unos siniestros financieros presionan para que contrate a la actriz que ellos quieren para su nueva película. A los pocos días de dar luz verde a **MULHOLLAND DRIVE**, el presidente de ABC Entertainment anunciaba a bombo y platillo la serie llamándola “Twin Peaks II”... y apresurándose a añadir que, esta vez, Lynch lo tenía todo “*muy bien pensado*”.

Varios de los asiduos y socios de Lynch tuvieron actuaciones especiales: Michael J. Anderson, que interpretó al enano bailarín en **Twin Peaks**, interpreta al jefe de unos estudios de cine que va en silla de ruedas; el productor de **Corazón salvaje**, Monty Montgomery, hace de figura oracular amenazante con un sombrero vaquero; Angelo Badalamenti encarna a un financiero de cine mafioso. Para los papeles protagonistas, y obligado como estaba a elegir a actores que pudieran comprometerse para largo, Lynch contrató a actores poco conocidos que, como siempre, escogió basándose en fotos y conversaciones informales. El papel de *Betty* se lo dio a la actriz australiana Naomi Watts, que solo había hecho pequeños papeles desde que se mudó a Los Ángeles a principios de la década de los noventa. A *Rita* la inter-



-pretó Laura Elena Harring, una ex Miss Estados Unidos de origen mexicano que había trabajado sobre todo en televisión. Para el papel de *Adam* escogió a Justin Theroux, entonces un actor de reparto en películas independientes que, como Kyle MacLachlan, tenía la capacidad de parecer a la vez bobo y afable. Lynch no quiso hablar del desarrollo de la trama ni aun con sus colaboradores, que se preguntaban cómo avanzaría la serie. El episodio piloto probó a las claras que las cosas no eran como parecían. En una cafetería de Sunset Boulevard tiene lugar un episodio de *déjà vu*: un hombre le cuenta a otro una pesadilla recurrente, en la que siente que en aquel lugar hay un ser maligno (“*Lo hace él...*”) solo para ver cómo esa pesadilla se hace realidad. (El mugriento indigente que aparece detrás de los contenedores es una de las creaciones más terroríficas de Lynch, una manifestación demoníaca de los miedos urbanos que han estado presentes desde **Cabeza borradora**.) Hay también sutiles disonancias en toda la película. Los fantasmas de Hollywood abundan -Ann Miller, la bailarina de claqué de los musicales de la MGM clásicos, interpreta a la casera de *Betty*-, como también persistentes anacronismos. La película dentro de la película que *Adam* dirige parece un musical pop de los años cincuenta. *Betty*, cuyo gran logro fue ganar un concurso de “jitterbug” en su ciudad natal, tiene el candor

de una Doris Day, por no hablar de la capacidad de asombro del mismo Lynch. (...) En una entrevista para la revista “Village Voice”, Watts contó cuál fue su primera reacción al conocer al personaje incansablemente optimista de Betty: *“¡Ay, Dios!, sí es un personaje unidimensional ¡Esta chica no debería estar en una película, sino en una caja de cereales de 1952!”*. Pero los miembros del equipo que habían trabajado con Lynch notaban que algo iba a cambiar. Deming recuerda: *“Mirábamos a David y decíamos: Algo malo va a pasar, ¿verdad? Y él, sentado allí, daba una calada a su cigarrillo, bebía un poco de café y no decía una sola palabra”*. Aunque los actores y el equipo confiaban en él, los jefes de la cadena de televisión no las tenían todas consigo. Lynch entregó una primera versión que duraba un poco más de dos horas, confiando en que la cadena le concediera más tiempo de emisión. (Un episodio piloto para un tiempo de emisión de dos horas debe durar menos de noventa minutos, porque ha de dar cabida a los anuncios.) Los ejecutivos respondieron con un pliego de treinta puntos en el que proponían cortes y cambios. Indignados pero resueltos a sacar el proyecto adelante, Lynch y Mary Sweeney se pasaron toda una noche editando la película, quitando escenas enteras y reduciendo el metraje a unos ochenta y ocho minutos: *“hicimos como esos aparatos que compactan la basura... fue una carnicería”*, dijo luego Lynch. Aunque afirma que no miró el pliego de condiciones, cumplió con casi todo lo que le pedían. La espeluznante escena de la cafetería fue suprimida, y los pasajes más lentos y atmosféricos también se eliminaron. Pese a los problemas que tenían con ABC, él y Krantz confiaban en que **MULHOLLAND DRIVE** se programara, si no para ese otoño, en la primera mitad de la temporada televisiva, al menos para la segunda mitad, entre enero y mayo. Cinco días antes de esta presentación, el vicepresidente de programación de ficción de la cadena le dijo a Krantz que aplazaban **MULHOLLAND DRIVE**. (...) Para Lynch, lo primero era recuperarla de manos de ABC, que pensaba emitirla como película de televisión en la primavera de 2000. Lo que le dolía era que había cientos de copias piratas del episodio piloto de ochenta y ocho minutos y la idea de que lo vieran millones de personas le resultaba intolerable. Empezó por recurrir al



Sindicato de Directores de Estados Unidos para que retiraran su nombre del proyecto. Apareció un salvador financiero en la figura de la empresa francesa Studio Canal, que había coproducido **Una historia verdadera**. Pierre Edelman, de Studio Canal, visitó a Lynch en Los Ángeles en el verano de 1999, y, después de ver el episodio piloto, se ofreció a comprar los derechos a la cadena ABC y aportar otros siete millones de dólares para que Lynch continuara el rodaje e hiciera un largometraje independiente (...) lo que requeriría, como mucho, darle cierta apariencia de final poético, aunque no fuera un desenlace lógico. El problema era que no sabía cómo terminar el episodio piloto. La solución se le ocurrió en una sesión de meditación trascendental de media hora que le llenó la mente de ideas que *“cambiaron mi manera de ver lo que había rodado”*.

La experiencia de ver **MULHOLLAND DRIVE** en formato de largometraje conlleva un cambio igualmente vertiginoso de perspectiva. Los dos primeros tercios de sus 147 minutos se desarrollan más o menos como lo haría el episodio piloto (en la versión preferida de Lynch). Pero el último tercio sabotea la narración principal porque lo cambia todo. Watts, que hasta ese momento ha interpretado a una modesta e ingenua *Betty*, se vuelve de pronto irreconocible en el papel de una actriz llamada *Diane Selwyn* que lucha

amargamente por abrirse camino. *Rita* es ahora la glamorosa *Camilla Rhodes*, la amante y musa de *Adam*, y la ex pareja de *Diane*. (*Camilla Rhodes*, en la primera parte, es el nombre de una actriz principiante rubia a la que *Adam* se ve obligado a contratar por presión de los mafiosos, que repetida y amenazadoramente le dicen: “*Ella es la chica*”. En la segunda parte, es lo que *Diana* le dice a un asesino a sueldo cuando le ordena que mate a *Camilla*.) La mayoría de los actores reaparecen, interpretando a otros personajes: Ann Miller ya no es la fisgona casera de *Betty* sino la malvada madre de *Adam*; una mujer que creíamos que podía ser una vecina de *Rita* resulta ser la ex amante de *Diane*; la vieja pareja que acompaña a la maravillada *Betty* a la salida del aeropuerto de Los Ángeles son figuras burlonas y menguadas de la imaginación de *Diane* que al final la llevan a pegarse un tiro (...).

Lynch cree que la serie de televisión no habría evolucionado así. “*Las ideas que se me ocurrieron no se me habrían ocurrido si la serie se hubiera hecho de una manera normal, así que ABC me hizo un gran favor al permitir que se hiciera así y luego cargársela*”. Pero todo parece indicar que Lynch estaba pensando en introducir un gran punto de inflexión en la narración, como había hecho en **Carretera perdida**. Aunque en sus reuniones con los responsables de la cadena no había hablado de mundos paralelos ni de *doppelgangers*, sí les había dicho que habría, por decirlo en la jerga de los guionistas de Hollywood, “*desarrollo de los personajes*”, y que *Betty* y *Rita* seguirían trayectorias opuestas, la primera perdiendo la inocencia y la segunda consiguiendo redimirse. La señal más evidente de que Lynch tenía pensado introducir grandes cambios fue su decisión de rodar una secuencia en un barroco local nocturno llamado “Silencio”, que es a **MULHOLLAND DRIVE** lo que la “Habitación Roja” a **Twin Peaks**, un espacio de subversión y transgresión cósmicas en el que las identidades se difuminan y las realidades se multiplican. “Silencio” no aparece en el guion del episodio piloto, pero Lynch pensaba usar las escenas rodadas ahí -como en el caso de la “Habitación Roja”- para el final de la versión cinematográfica del episodio piloto, y a la postre de



la serie misma. La secuencia del “Club Silencio” es, esencialmente, una larga actuación -una especie de espectáculo de cabaré metafísico con un maestro de ceremonias mago y una mujer de pelo azul que observa entre bastidores- que conmueve profundamente a *Rita* y (sobre todo) a *Betty*. Las mujeres miran mientras el presentador repite una y otra vez, en castellano: “*No hay banda [...], y aun así, se oye una banda*”. Se oye una banda pero los músicos no tocan.

(...) **MULHOLLAND DRIVE** es una película sobre la frágil identidad de la protagonista. Las primeras señales serias de esta crisis -de una ilusión que se desvanece- llegan unas escenas antes de la del club, en un contexto menos lynchiano: una audición que la tía de *Betty* le ha conseguido. La escena resulta tan desconcertante en parte porque Lynch la monta para que se vea que es una burda sátira. *Betty* demuestra que tiene poco de actriz: su idea de la intensidad (la escena representa una pelea que se recrudece hasta llegar a la amenaza de muerte) consiste simplemente en enfatizar su animada manera de hablar habitual. Y la escena que lee es impresentable: un melodrama histérico que incluso nuestra cursi actriz reconoce que “*cojea*”. Al día siguiente, en los estudios de la Paramount, cuando *Betty* se ve en medio de una sala llena de profesionales de la industria con aire hastiado, el fracaso parece inevitable. Contra todo pronóstico,

personaje y actriz salvan el “cojo” melodrama del papel que se les ha asignado, infundiéndole auténtico dolor e incluso peligro. Al final de la escena, *Betty* ha alcanzado un convincente estado de odio y horror (...). Los presentes en la sala reaccionan aplaudiendo con asombro y la película regresa al puerto seguro del humor: nos reímos de la pura improbabilidad del triunfo de *Betty*. Pero sospechamos también que algo perturbador ha ocurrido, que la película ha dado un vuelco crucial. ¿De dónde ha salido esta pícara y ardiente vampiresa? ¿De dónde saca esa seguridad en sí misma? Quizá es que ya no es la misma, quizá ha sido poseída por “otro yo”. Esta escena fundamental y la posterior en el “Club Silencio”, hacen posible interpretar **MULHOLLAND DRIVE** como una reflexión sobre los placeres y los peligros de creer en una ilusión, sea cinematográfica o amorosa (...): ¿mediante qué extraña alquimia engendra sentimiento lo que es artificio? ¿Cómo puede algo de plástico ser tan profundo? ¿Cuándo se hace verdadero lo falso? (...)

Texto (extractos):

*David Lynch, **Catching the big fish**, Bodkind, 2006*

*(**Atrapa el pez dorado**, Reservoir Books, 2022)*

*Dennis Lim, **David Lynch, el hombre de otro lugar**, Alpha Decay, 2017*

(...) Dejando aparte **Una historia verdadera**, David Lynch se las había apañado hasta ahora para convertir en una pesadilla nocturna y amenazadora su visión de la América profunda, del país supuestamente pacífico y familiar que anida en el interior de los Estados Unidos. Y ahí están **Terciopelo azul**, **Twin Peaks** y **Carretera perdida** para corroborarlo. Ahora da un paso más en esa dirección y convierte en una pesadilla llena de demonios y amenazas a la ciudad de Los Ángeles y el mismísimo Hollywood, lo que convierte a **MULHOLLAND DRIVE** en una extensión coherente -y bastante audaz- de su particular radiografía de la sociedad americana. Lo más insólito de la propuesta es que esta obra, inscrita con nitidez en la corriente que señalan los títulos anteriores, haya sido concebida inicialmente como episodio piloto de una futura serie televisiva. Y lo más natural del resultado es que, teniendo en cuenta cómo están las



cosas en el campo de la políticamente correcta televisión americana, la película fuera rechazada de plano para su emisión por la pequeña pantalla, ya que -ciertamente- no cabe imaginar mayor revulsivo ni más furioso atentado contra la imagen tópica de Hollywood que este turbio, inquietante híbrido de cine negro y cine fantástico que vuelve a bucear por aguas turbulentas, enfermizas y llenas de monstruosidades.

La historia comienza con formato de thriller y acaba por adentrarse en los oscuros laberintos del fantástico, allí donde toda certidumbre deja de serlo, donde la lógica pierde su razón de ser y donde reina lo inexplicable. Tanto, incluso, que la última media hora de la narración se hace literalmente incomprensible, puesto que Lynch acumula a partir de entonces una sucesión de acontecimientos encadenados sin ningún tipo de lógica aparente, lo que termina por convertir la ficción en un viaje oscuro y desasosegante hacia el abismo. La película no es más de un cóctel-síntesis de las anteriores, su planificación desvela la servidumbre propia de su originario destino televisivo y su coherencia narrativa puede cuestionarse por la deriva caprichosa de su parte final, pero la visión que Lynch transmite de Hollywood (un lugar despiadado, lleno de seres deformes, negocios sucios, crímenes inexplicables, productores mafiosos y sucesos

misteriosos) ofrece una metáfora de considerable carga perturbadora (...).

Texto (extractos):

Carlos F. Heredero, “Mulholland Drive en Cannes 2001”, rev. Dirigido, junio 2001

(...) Hurtada felizmente de la cadena de televisión que se negó a emitirla, **MULHOLLAND DRIVE** sintetiza la práctica y teoría del cine de David Lynch. “*No hay imágenes bellas, solo imágenes útiles*”, decía Roberto Rossellini y se ha encargado de recordar José Luis Guerín en alguna de las presentaciones de su película **En construcción**. Este axioma, pocas veces respetado en el cine contemporáneo, entra como un guante de seda en la estética insultantemente simple y efectiva, pese a sus múltiples recovecos, del último trabajo de Lynch, una de las experiencias cinematográficas más inquietantes y, a la vez, conmovedoras de los últimos años. El director recupera los espacios temáticos y las maquinaciones narrativas más clásicas de su repertorio tras la fuga que supuso, en términos estrictamente argumentales, su anterior película, **Una historia verdadera**. Pero lo hace con una capacidad para fascinar al espectador, llevándolo por territorios aparentemente explorados, de la que carecía en cierta forma la más hermética **Carretera perdida**. La banda sonora de Angelo Badalamenti, concretamente en piezas como “Mr. Roque/Betty’s theme” restituye los ambientes entre evanescentes, románticos y misteriosos de **Terciopelo azul**, aunque la cronología de los acontecimientos vividos por las dos protagonistas del film tenga más que ver con la serie **Twin Peaks**; no en vano **MULHOLLAND DRIVE** fue concebida inicialmente como el episodio piloto de una serie televisiva. (...)

(...) La historia de su gestación es bastante conocida y los orígenes televisivos del producto marcan su concepción final. (...) **MULHOLLAND DRIVE**, ya como largometraje con rumbo a las pantallas cinematográficas, no debe verse como el episodio televisivo original con el añadido de un nuevo desenlace que clausure en cierta manera la historia, pensando en espectadores de sala en vez de telespectadores caseros. Una vez entraron en el proyecto Studio Canal y el productor Alain Sarde, Lynch escribió nuevas situaciones, rodó



material adicional, suprimió varias escenas que había montado en la primera versión y remodeló completamente el conjunto. **MULHOLLAND DRIVE**, su noveno largometraje en veinticinco años, volvía a nacer. Y adquiriendo la forma de una *vendetta* hacia los responsables de su cancelación en ABC, el film concursó en Cannes y ganó el premio al mejor realizador.

Betty (Naomi Watts), una muchacha de provincias que quiere convertirse en actriz, llega a Hollywood y ocupa la casa de su tía, ausente durante unas semanas, en unos apartamentos estilo **Melrose Place**. *Betty* prefiere ser una gran actriz que una estrella, y lo demuestra en una prueba que realiza para un productor teniendo como compañero a un galán maduro, tostado y arrugado (el televisivo Chad Everett). La secuencia, de intensidad y planteamiento similar a aquella de **Corazón salvaje** en la que Willem Dafoe acosaba sexualmente a Laura Dern, impresiona tanto al espectador como al resto de personajes que intervienen en ella, ya que muestra una entereza y decisión inimaginables hasta entonces en el personaje de *Betty*; esa entereza resultará fundamental para la espiral de extraños acontecimientos que acontecerán poco después en el relato. *Betty* encuentra en el apartamento a una mujer amnésica que ha sobrevivido a un accidente en una de las curvas de Mulholland Drive, otra carretera

perdida en la obra de Lynch, situada esta vez entre Los Ángeles y las colinas de Hollywood. Adopta el nombre de *Rita*, por el cartel publicitario de la película **Gilda** clavado en la pared del dormitorio, aunque después aparecerá bajo el nombre vampirizado de *Camilla*, una actriz fantasma. Es morena y de facciones duras, por contraste con la rubia y más angelical *Betty*, cuya transformación en la parte final del film invita a la comparación con la vida quebrada de *Laura Palmer*. *Betty* ayuda a *Rita* a esclarecer su propia identidad. La relación lésbica de las dos amigas se esboza con extrema delicadeza hasta cristalizar en una sensual escena de sexo, más tierna que excitante: la forma en la que *Betty*, maravillada, toca suavemente la parte inferior de un seno de *Rita*, tanto tiempo deseado: “*Estoy enamorada de ti*” (hacia mucho tiempo que esta frase, fuera en una relación hetero u homosexual, no aparecía cargada de tanto significado y tan bien expresada en imágenes). Las dos muchachas van introduciéndose casi sin darse cuenta en una de esas tramas tan bien dibujadas por Lynch desde el sinsentido, con piezas que encajan y otras que se tambalean voluntariamente.

Hollywood, el viejo Hollywood, esa industria castrada en su glamour, esa colección de rarezas que pasean del plató de rodaje a las fiestas en las colinas maltrechas de su propio imperio, aparece en la línea del horizonte del relato metamorfoseado en multitud de referencias que nunca llegan a hacerse explícitas: la peluca rubia con la que se transforma *Rita* podría evocar el sueño enfermizo de **Vértigo**; la llegada de *Betty* a la ciudad de las fantasías recordaría a la inocencia de Audrey Hepburn en **Desayuno con diamantes**; algunos de los escenarios transitados adquirirían la misma decadencia de **El crepúsculo de los dioses**. Otro de los personajes fundamentales del film, el egocéntrico cineasta que encarna Justin Theroux, *Adam Kesher*, vive una experiencia similar a la que puede haber padecido Lynch frente a los productores y los estudios. Algunos han querido ver a *Adam* como una proyección deformada del propio cineasta, teniendo en cuenta, además, la elección del actor: Theroux recuerda a Kyle MacLachlan (**Terciopelo azul**) y Bill Pullman (**Carretera perdida**), actores de cierto parecido físico con Lynch.

Pero el cine, o el sueño oscuro de un Hollywood barrido de la pantalla por Lynch, aunque preservando su innato carácter de fábrica de sueños, no es más que uno de los elementos constituyentes de **MULHOLLAND DRIVE**, cuya acumulación de sensaciones y situaciones, aunque algunas de ellas queden abortadas y otras carezcan de solución de continuidad, le confieren su hipnótico poder de comunicación. Al principio, por ejemplo, cuando el espectador está muy lejos aún de situarse en la trama, Lynch rueda una escena en una cafetería. Los protagonistas de esta escena, de los que no sabremos nada más hasta el final, son un hombre que asegura soñar siempre con este mismo lugar, la cafetería, y un psiquiatra. Lynch emplea un plano/contraplano nada convencional: la cámara se mueve poco y suavemente, de izquierda a derecha, de arriba a abajo, tanto en el plano de uno hablando como en el contraplano de su interlocutor escuchando. Esa es una de las muchas formas de desequilibrio dramático, de sugestión de la tensión, que emplea Lynch. No faltan los detalles misteriosos, acumulados como las capas de una cebolla, ni las situaciones humorísticas. Todas, de un modo u otro, hacen avanzar la acción hacia la dirección que quiere Lynch. Tomemos algunos ejemplos. Como contrapunto a los sueños casi edénicos de *Betty* como actriz, Lynch inserta dos escenas muy significativas de su visión del negocio cinematográfico. En una, los hermanos *Castiglione* (Dan Hedaya y Angelo Badalamenti), inversores mafiosos del film que prepara *Kesher*, a quien quieren imponer una joven y desconocida actriz llamada *Camilla Rhodes*, se reúnen con el director y otros personajes involucrados en la película. Badalamenti, en un típico toque Lynch, pide una servilleta para vomitar el café espresso que le han servido. El disgusto provoca la ruptura de las negociaciones y el chillido encolerizado del otro hermano *Castiglione*. La tensión del cineasta frente a los escollos que debe superar para realizar su película con libertad queda perfectamente mostrada recurriendo a una situación que, por momentos, se asemeja a la de una comedia bufa (la elección de Badalamenti no puede ser más apropiada). En una secuencia posterior, *Kesher*, cansado de las injerencias de los *Castiglione* y de las sibilinas presiones sufridas por parte del misterioso *cowboy* que



parece perdido tras el casting de **Twin Peaks**, sorprende a su esposa en la cama con el encargado del mantenimiento de la piscina (situación y escenario muy típicos, de **El dentista a Dioses y monstruos**: otra exploración realista en los dominios de Hollywood). *Kesher*, airado, se limita a coger el joyero de la mujer y embadurnar con pintura rosa todas las joyas. En otra secuencia del rompecabezas, un asesino a sueldo dispara contra la cabeza de su víctima y un mechón de éste queda erguido debido a la masa encefálica que se ha adherido al cabello. Podríamos estar en el territorio de **Terciopelo azul**, pero el pistolero es tan torpe que acaba matando también a la vecina de su víctima y al empleado de la limpieza, hace explotar una aspiradora y provoca un incendio, lo que da al traste con sus intenciones iniciales de que pareciera un suicidio. Estamos ahora en el terreno humorístico de **On the Air** y **Twin Peaks**, o en la reconversión de los estilemas propios de los géneros que dan cobertura al cine de Lynch, sea el thriller, el melodrama negro o el fantástico.

No faltan en **MULHOLLAND DRIVE** las citas perversas a la edad de la inocencia estadounidense, a la década de los cincuenta, época que Lynch contempla con una mezcla de nostalgia y perversión: los títulos de crédito con siluetas de una fiesta pop; la carrera de coches de un grupo de adolescentes que provocan el accidente en el que *Rita*

pierde la memoria; el rodaje de la prueba para el film de *Kesher*, con las aspirantes interpretando estándares de la época; la música instrumental de los cincuenta en las escenas de la casa de *Kesher*. Nada como el efecto conmovedor que la canción de Roy Orbison “Crying”, cantada en español por Rebekah del Rio, causa en las dos chicas en el fascinante decorado del club de ilusionismo llamado “Silencio”, allí donde la historia inicia su trueque definitivo. Esta secuencia es un completo ejercicio de metalenguaje lynchiano. El efecto de la canción en *Betty* y *Rita*, que lloran y estrechan sus manos como solo pueden hacerlo los frágiles personajes de Lynch, es similar al obtenido con la interpretación que de “Blue Velvet” hacia Isabella Rossellini ante Dennis Hopper, también lloroso, y Kyle MacLachlan. La elección de “Crying”, con todo, remite a otro momento bien distinto de **Terciopelo azul**, cuando Dean Stockwell simulaba cantar “In Dreams”, otro tema de Orbison. Y el extraño y vetusto teatro remite al local de **Cabeza borradora** donde la mujer deforme cantaba “In Heaven”, el club de **Terciopelo azul** y el bar fronterizo en el que actuaba Julee Cruise en **Twin Peaks**. Al respecto de la secuencia de “Crying”, conviene aclarar que Lynch la incorporó al film haciendo gala de su habilidad para cazar y hacer suyas todas las cosas que pasan a su alrededor (*“Las ideas me hablan y yo las sigo”*, rezaba el titular de la crónica de un rotativo barcelonés acerca de la proyección del film en Cannes): *“El agente de Rebekah del Rio nos contactó y ella vino a vernos a la hora del desayuno. Se instaló en el estudio y cantó a capella, en español, “Crying”, una canción de Roy Orbison. Le pedí entonces que interviniera en la película, y canta exactamente lo mismo (...)”*.

El giro que da **MULHOLLAND DRIVE** en su parte final no es tan brusco como aparenta. Es un cambio de orientación aparentemente explicativo que aparece a las dos horas de metraje: el cubo azul, como la caja de *Pandora*, revela sorpresas y aclara conceptos cuando la cámara se introduce literalmente en su interior, funde en negro y en el nuevo despertar nos topamos con los mismos personajes en una realidad distinta. En contraste con la escena de amor entre las dos protagonistas, ahora *Rita* le dice a *Betty* que la excita mucho para, acto

seguido, asegurar que sus relaciones deben terminar. Empieza entonces otro concepto de la pesadilla. “*Puedes ser una persona completamente nueva, la que elijas*”, asegura Lynch. El director rubricó personalmente la siguiente y particular sinopsis de **MULHOLLAND DRIVE**: “*Primera parte: se encontró dentro de un misterio perfecto. Segunda parte: una triste ilusión. Tercera parte: amor*”. Presentación, nudo y desenlace y vuelta a empezar. El autor de **Cabeza borradora** continua reconstruyendo los signos de la narración cinematográfica. **MULHOLLAND DRIVE** es una de sus piezas más valiosas. (...).

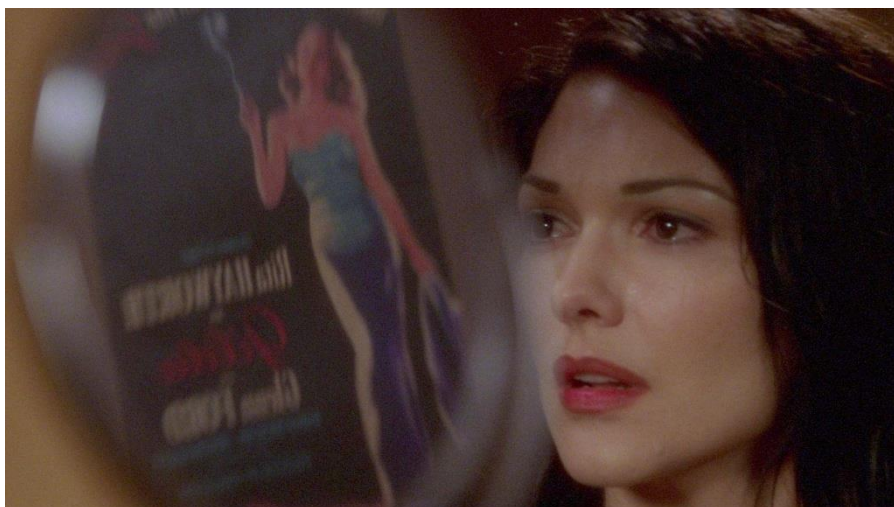
Texto (extractos):

Quim Casas, “Mulholland Drive: un film de Lynch misterioso y conmovedor”, rev. Dirigido, enero 2002.

(...) La ciudad de Los Ángeles que aparece en **MULHOLLAND DRIVE** empieza siendo para su principal protagonista, *Betty* (el papel que supuso la revelación de la estupenda Naomi Watts), un lugar de ensueño: *Betty*, recién llegada a L.A., sueña, precisamente, con ganarse la vida como actriz y trabajar en el cine. Pero, para la coprotagonista del relato, a la que inicialmente conoceremos como *Rita* (la bella Laura Harring), y luego también para *Betty* bajo la influencia de la anterior, L.A. es como una gigantesca pesadilla de la que es imposible escapar. De hecho, en la primera secuencia, *Rita* viaja de noche en una limusina y, a la altura de Mulholland Drive, sufre un aparatoso accidente automovilístico del cual ella es la única superviviente. Pero, y aquí entramos en el terreno de la especulación porque el film se presta a ello, ¿y si *Rita* no sobrevivió a esa colisión? ¿Y si es un alma en pena que, libre de las ataduras del tiempo y del espacio, va a parar al apartamento que *Betty* acaba de alquilar, y la seduce, aprovechando la compasión que inspira en la ingenua *Betty* porque el accidente la ha dejado amnésica -*Rita* improvisa su nombre tras ver a Rita Hayworth en un póster de **Gilda**-, y luego despertando un fuerte deseo hacia ella?



Desde este punto de vista, podemos ver a *Rita* como una especie de espíritu o de súcubo que absorbe a *Betty* y la introduce en una densa intriga criminal que culmina -como en **Carretera perdida**- en un mágico intercambio de identidades, con *Betty* convirtiéndose en *Diane Selwyn*, la joven actriz cuyo cadáver putrefacto descubren ella y *Rita*, y con *Rita* transformándose a su vez en *Camilla Rhodes*, personaje que antes hemos visto bajo los rasgos de la actriz Melissa George. ¿Puede ser, por tanto, que el grito de terror de *Rita* al ver el cadáver de *Diane* no sea sino la manifestación del horror de reconocer, desde otra dimensión, el cadáver de su examante, a la que acabó reemplazando por *Betty*? ¿Acaso no es *Rita* un personaje que, con su vestuario impoluto y sexy y su maquillaje recargado, tiene mucho de irreal, como si formara parte de una fantasía que no parece de este mundo pese a su ambientación en la ciudad angelina, o porque, también, es la representación de una fantasía para *Betty*, con la que protagonizará la que sin duda es la historia de amor más bella jamás rodada por David Lynch? El guiño a **Vértigo** (Alfred Hitchcock, 1958), con *Betty* colocándole a *Rita* una peluca rubia, parece sugerir, asimismo, ese amor que tiene algo como de ultratumba, de sobrenatural.



El hecho de que buena parte de la trama de **MULHOLLAND DRIVE** gire alrededor del mundo del cine -lo cual en su momento se vio, simplemente, como un mero (y facilón) ajuste de cuentas de Lynch con Hollywood- contribuye a esa misma atmósfera de irrealidad. *Adam* (Justin Theroux) es un director de cine al que un par de productores de apariencia mafiosa -a cargo de Dan Hedaya y el compositor habitual de Lynch Angelo Badalamenti- le imponen amenazadoramente a la actriz protagonista de su nueva película: *Camilla Rhodes*. Tras el intercambio de identidades entre *Betty-Diane* y *Rita-Camilla*, descubrimos que esta última no es sino la futura esposa de *Adam*, quien acabó uniéndose a la actriz que le impusieron a la fuerza. Pasado y presente quiebran sus frágiles fronteras, en un ejercicio narrativo que hace pensar en **El año pasado en Marienbad** (Alain Resnais, 1961). Por otro lado, el artificio inherente al mundo del cine es aquí el marco propicio para romper muchos de los esquemas tradicionales del cine de género convencional: un asesino a sueldo -*Joe*: Mark Pellegrino- que se ve obligado a matar a dos testigos no previstos, en una secuencia genial que haría palidecer de envidia a Quentin Tarantino; un sicario que se hace llamar *El Cowboy* (Monty Montgomery), y que se cita de noche con *Adam* en un corral (sic).

MULHOLLAND DRIVE es un film extraordinario e inclasificable, susceptible de lecturas de toda índole, probablemente todas ellas válidas dada la inagotable capacidad de sugerencia de sus imágenes, muchas de las cuales se encuentran entre lo más logrado del autor de **Terciopelo azul**. Por ejemplo, el sentido no-narrativo de los movimientos de cámara, que a ratos parecen reproducir el punto de vista subjetivo de los personajes pero que, en ocasiones, lo que hacen es introducir un punto de vista alternativo: el de una cámara que parece partícipe, invisible pero directa, de la acción, como si fuera un personaje más. La soberbia secuencia onírica en el club “Silencio”, donde “*no hay banda*” -como dice, en español, el maestro de ceremonias (Richard Green)-, y donde Rebekah Del Río canta en playback “Llorando”, tiene una cualidad poética a la altura del mejor Fellini (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Mulholland Drive”
en sección “El film reencontrado”, rev. Dirigido, junio 2021.

(...) Quizás la escena más importante de **MULHOLLAND DRIVE** y -si nos fiamos de los *tops*- del cine del siglo XXI sea la visita de Rita y Betty, las dos protagonistas del maravilloso y fascinante film de David Lynch, al club “Silencio”. Por una parte, por la indudable belleza estética e interpretativa de unas imágenes que nos muestran lo que parece ser el clímax de la historia -inolvidable versión playback de Rebekah del Río de “Crying” de Roy Orbison-. Por la otra, por todo ese juego entre ilusión y realidad, verdad y mentira, imaginación y objetividad que aparece en el escenario. Y, por último, porque la película se encuentra, en ese preciso instante, en el equilibrio exacto entre posmodernidad y clasicismo, sueño y vigilia, sentido y glosa, pasado y presente, locura y razón, todas esas dicotomías que el film pretende justamente sublimar. “Silencio” es ese punto de inflexión, ese eje invisible en el que pasamos de una narración clásica, una metafísica tradicional, a un pensamiento fragmentario e inconcluso tan representativo de nuestros tiempos.



Olivier Assayas decía que la desaparición de *Anna* en **La aventura** era el momento en el que se consumía la disolución del cine clásico, en el sentido hollywoodiense del término. Lo mismo pasa con la “desaparición” de *Betty*, en la segunda parte de la escena. Un vacío, una nada encerrada en una caja azul que no puede sino recordarnos la misteriosa cajita que miraba Catherine Deneuve en **Belle de Jour** o esa otra tenebrosa de **El beso mortal**. Hay algo en esos misteriosos y fructíferos planos que nos remite al salto del proyector en **Persona** o a la mirada a cámara de *Pierrot* en el film homónimo de Godard. Una ausencia, una cesura, un blanco –en este caso un negro que subvierte la narración y libera el sentido hermenéutico-. “Silencio” es curiosamente (o no tanto...) también la última palabra de **El desprecio**, otra historia de amor que es a la vez una Historia de(l) Cine. El silencio también de la protagonista (¿doble, desdoblada?) de **Persona** -a la que Lych hace un guiño en una escena delante de un espejo- de Ingmar Bergman, cineasta del teatro y del escenario donde los haya. Esa misma estructura de mostración que tanta importancia ha tenido en el séptimo arte, ya sea para dinamitar la diégesis -**La rosa púrpura de El Cairo**-, revelar la intimidad -**Hable con ella** o **Tacones Lejanos**-, desatar la catarsis –



Cinema Paradiso o **Malditos bastardos**- o simbolizar las fantasías inalcanzables -**París, Texas** o **Eyes Wide Shut**-.

Y es que **MULHOLLAND DRIVE** es ante todo una película sobre el lenguaje, sobre la representación, sobre la ficción, como demuestran las innumerables referencias escondidas y los discretos guiños. Porque la película se puede resumir, a la manera de Godard, en la historia de un amor roto y de unas aspiraciones frustradas: una joven llega a Hollywood en busca del éxito y pronto ve cómo su sueño se esfuma. El resto es “puro teatro”, como dice la canción, puro juego narrativo que nos lleva por los senderos hitchcockianos del doble -las cambiantes protagonistas rubias que remiten a **Vértigo**- y las paradojas de lo polifónico (“*that’s the girl*” que vale tanto para elegir una estrella como para decretar un asesinato). Podremos debatir *ad infinitum* sobre el sentido de todo eso. Pero lo cierto es que aquí la forma es el fondo. La dimensión neoclásica del film sintetiza las huellas del pasado al tiempo que abre nuevas vías de narración.

No he contado nada. Los que ya la han visto saben por qué. No hay nada que contar; simplemente un sinfín de teorías, glosas, interpretaciones divergentes y análisis. Una hermenéutica inacabable, un *entretien infini*, producto de la diseminación derridiana. Quizás por eso **MULHOLLAND DRIVE** sea la película más paradigmática de lo

que va de siglo, de nuestra época de explicaciones abiertas y referencias legitimadoras, de incesantes comentarios y opiniones definitivas, de discursos ambiguos y verdades a media. *“Si no hay nada que ver detrás del telón es que todo lo visible está a lo largo del telón, que basta con seguir lo bastante lejos y lo bastante estrechamente, lo bastante superficialmente para invertir lo derecho, para hacer que la derecha se vuelva izquierda e inversamente”*, decía Gilles Deleuze. Hablaba de “Alicia en el País de las maravillas”, que tan bien se adapta al arte de David Lynch, hecho de recovecos y giros, nudos e impasses, rizomas hermenéuticos y piruetas conceptuales. Hablaba de *“entrar en la madriguera”*, *“levantar el velo”*, abrir la famosa caja azul para vislumbrar otra realidad, inventar otro lenguaje, imaginar otro pensamiento. Quizás hablaba de **Matrix**. Pero sobre todo de lo que esconden las ya famosas curvas nocturnas de **Mulholland Drive** (...).

Texto (extractos):

Aurélien Le Genissel, “Mulholland Drive”, rev. Dirigido, junio 2019.

(...) ¿Debe ser coherente la arquitectura narrativa de una película? ¿Estamos condenados al inmutable esquema de presentación/ nudo/ desenlace? David Lynch -no es el único ni el primero en hacerlo- ha jugado a cuestionar no ya la linealidad sino a derruir los más aparentes asideros de la lógica conductista en toda su filmografía. Por un lado, plantea un relato, unos personajes que devendrán otros, tal vez dobles de sí mismos (¿o tal vez no?), aunque bien pudiera ser que el infierno sean los otros (¿sus otros?). Y no hablamos de evolución: se muda el punto de vista en la parte final, pero nunca la forma de mirar. De otro lado, nos presenta una realidad semejante a la nuestra, pero diferente. De nuevo, un tropo recurrente, planteado en algún caso casi como un chiste (cf. la presentación de los dos productores/ mafiosos cual vampiros), explorando en ocasiones los límites de la percepción, aceptando –o descartando- lo imposible. En ese sentido, resulta emblemático el personaje de *Rita* (Laura Elena Harring), que ha perdido la memoria y en algún momento no está segura de querer recuperarla (ambigüedad en sintonía con la disyuntiva entre lo que expresan los personajes y cuanto sienten), al



tiempo que el viaje -nada iniciático- emprendido con *Betty* (Naomi Watts) se desarrolla en un estado parecido a la duermevela, algo natural, si se quiere, teniendo presente que un buen tramo de película no deja de ser eso, un sueño... sobre la realidad.

En Lynch, lo luminoso siempre dispone de su cara B, es decir, la insurgencia del inconsciente, un sustrato de acechante oscuridad e intangible horror, la mostración del lado anómalo de la sociedad contemporánea. Total, los sueños cimentan su realidad, aunque, evidentemente, eso no va a convertirle en un surrealista, máxime cuando en algún otro punto sus imágenes acarician tintes lisérgicos, transitando de lo onírico a la sugerencia extrasensorial. Como ocurre en otras películas suyas, de **Twin Peaks: Fuego camina conmigo** a **Carretera perdida**, Lynch propone variaciones sobre las apariencias y su falsedad, la realidad y su sabotaje, de igual modo que recurre (para agujinearlas) a convenciones de diferentes géneros, del thriller al melodrama pasando por el fantástico. En este caso combina una intriga de poderoso aire *noir* pivotando sobre una amnésica *femme fatale*, donde lo crucial radica en mostrar cómo el deseo se transforma en relación fractal. Ello le sirve para declinar su enésima visión sobre América, determinante en **Terciopelo azul**, **Twin Peaks: Fuego camina conmigo** o en **Carretera**

perdida. Una pesadilla nocturna, absorbente, intrigante, creadora de una atmósfera amenazadora presidida por el horror en sus más señeras apariciones. De nuevo incide en el decenio de los 50, época de unos EE.UU. prósperos, autosatisfechos y reprimidos, sesgadamente retratados por Lynch. El film formula un corrosivo tratamiento sobre Hollywood, prontamente convertido en un lugar despiadado, sostenido sobre el uso de arquetipos convenidos, la *starlette*, los villanos “a tiro sucio”, el joven realizador engreído y estúpido, más una fauna de seres que no tardan en revelarse auténticos monstruos, lo cual facilita al cineasta navegar por las aguas turbias de un relato poblado de imágenes y resonancias perturbadores, bucear en esos mundos oscuros y tortuosos que le son tan propios.

La narración propone diversas lecturas de su entramado. Una de las más plausibles se anuda en la reconstrucción de la existencia de *Diane* (de nuevo Naomi Watts) como le gustaría ser, no como es en realidad, construyendo un *alter ego*, la encantadora y exitosa *Betty*, opuesta a la fracasada y humillada *Diane*, lo cual se amplía a personajes como el de su examante *Camilla* (de nuevo Laura Elena Harring), que la abandona pero es recordada en su fantasía como la *Rita* cómplice y complaciente. Todo ello enlaza con un asunto que fascina a Lynch, el desdoblamiento de personalidad, la dualidad femenina, la desposesión del Yo, tema ya visualizado en **Cabeza borradora**, a partir de la relación entre la mujer atada al radiador y su vecina o en **Terciopelo azul**, anclada en la dupla *Sandy* (Laura Dern) y *Dorothy* (Isabella Rossellini). Ahora bien, en sentido estricto no cabe hablar de dobles físicos sino del motivo del *doppelganger*, vinculado a la problemática de la escisión interior, al temor a la propia identidad e individualidad, enfrentada a una parte inexplorada del propio ser.

Según Román Gubern, “*el mito del Doppelganger postula que el individuo no es una unidad o un ser único, sino que su personalidad está habitada por una duplicidad de entes o de seres*”. En **MULHOLLAND DRIVE** el punto álgido de esa emocionante fusión entre *Rita* y *Betty*, se concreta en el club “Silencio” donde escuchan el tema “Llorando” cantado por Rebekah del Rio... previo a la aparición



del cubo azul y al momento en que, tras introducir la llave, la cámara se sumerge en su interior, produciéndose la famosa “ruptura” argumental. El objeto comunica la (una) realidad con el “otro lado del Espejo”, acoplando ambos relatos, donde se proyecta el fantasma de un deseo no expresado, donde late el pulso de la amenaza, capaz de desdoblar el tiempo, dislocar las identidades.

En ese universo sombrío, de apariencia frágil, los personajes, indudablemente esquinados, se definen también en razón de su sexo: no existe ningún varón interesante. Son egoístas, primarios, estultos cuando no mentecatos. La complejidad –y eso incluye la sensibilidad–, solo arraiga en ellas, y por eso, en una pirueta no necesariamente sutil, resulta inevitable el recurso a una relación sáfica entre las protagonistas, si bien su despedida nada tenga que ver con el “Adiós a Atthis”.

David Lynch crea una incisiva telaraña narrativa a través de un sinfín de indicios, de pistas, iluminadoras o no, que confieren una impresión de irrealidad a lo cotidiano, capaz de trascender su trivialidad. Una distorsión vehiculada mediante el poder hipnótico de



sus imágenes, cumpliendo así el sueño de abrir una puerta al otro lado. Gusta de sembrar desazones, de plantear interrogantes, de intranquilizar al espectador, abismándole en ocasiones en el desconcierto, hasta en la perplejidad. Una sensación activada por su planificación: cf. esos planos/ contraplanos en inquietante movimiento durante la conversación en la cafetería entre un individuo y su psiquiatra, o los travellings que recorren la casa, alianza de seducción y angustia⁸. Y presente no ya en el hecho de dar la vuelta a los personajes, también en el plano en el taxi de los dos viejos que acompañan a *Betty* en su aterrizaje en Los Ángeles, seráficos pero con una perturbadora sonrisa de oreja a oreja, por preguntarnos qué se esconde tras la afable casera *Coco* (Ann Miller) u otras aviesas reflexiones como esa impotencia (al parecer no es la primera vez) a la hora de servir un buen café espresso a uno de los hermanos *Castigliane* (Angelo Badalamenti), reivindicación del paraíso perdido (o de las raíces): la visión del líquido de la taza, poco espeso y demasiado largo, anuncia la reacción asqueada de su consumidor, acaso un guiño al

⁸ El control mostrado por David Lynch en todos los aspectos de la puesta en escena, de texturas visuales a síntomas sonoros, se manifiesta, por ejemplo, en su cuidado diseño del sonido, visible en la desasosegadora escena de la furiosa masturbación de *Diane* en la soledad de su sórdido apartamento.

protagonista de **Uno de los nuestros** (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990), cuando al pedir unos spaghetti a la bolognesa le sirven “*noodles with ketchup*”.

Tal y como aseveró Miguel Marías a propósito de **La mujer pantera** (*Cat people*, 1942) y **Yo anduve con un zombie** (*I walked with a zombie*, 1943), ambas de Jacques Tourneur, tan lejos solamente en el tiempo, “*la pérdida del sentido de orientación que provoca el suave, sinuoso y aparentemente errático o aleatorio flujo del relato, sembrando dudas contradictorias, obligándonos a descartar las relaciones de causalidad que se nos ha enseñado a tratar de establecer entre los hechos (...) Somos nosotros, los espectadores, los verdaderamente desarraigados, quienes nos encontramos en una deslizante e insegura tierra de nadie*”. Un bizarro laberinto -el de Lynch, a él regresamos sin haberle abandonado-, donde la lógica pierde su razón de ser y domina lo inextricable, ese despertar de un sueño, sí, pero tal vez en otro sueño, un universo, en fin, que, sin pertenecer a nuestro mundo se ha incrustado en él (...).

Texto (extractos):

Ramón Freixas & Joan Bassa, “Mulholland Drive: viaje al fondo de la noche”,
rev. Dirigido, marzo 2016.

(...) En su momento la crítica estuvo muy dividida con **MULHOLLAND DRIVE**, una película no lineal que requiere la activa participación del espectador y que no era una propuesta fácil en el ambiente circense del festival de Cannes. La mayoría de los críticos admiraron la película pero se sintieron engañados (“Variety” proclamó que era “*muy interesante pero deliberadamente incomprensible*”). El jurado, presidido por la actriz y directora Liv Ullmann, otorgó el premio al mejor director a Lynch junto con Joel Coen (por **El hombre que nunca estuvo allí**). La línea crítica de Cannes era **MULHOLLAND DRIVE** era una buena película pero desconcertante. (...).

(...) Algunos espectadores no entendían los bruscos giros de la película -en su histérica reseña de “The New York Observer” Rex Reed decía que era “*un montón de necia e incoherente basura*”-, pero



muchos otros no dudaron en hacer un examen más detenido. Los espectadores a los que gustó la película alabaron precisamente su estructura en forma de rompecabezas que requería que el público lo recompusiera de alguna manera. La revista digital “Salon” publicó un artículo titulado “Everything you were afraid to ask about **MULHOLLAND DRIVE**” (“Todo lo que no te atrevías a preguntar sobre **MULHOLLAND DRIVE**”), en el que desenredaba los hilos narrativos de la película y explicaba su cosmología; varias webs, algunas todavía activas, fueron incluso más allá y analizaron la importancia de personajes menores y el simbolismo de determinados objetos. El culto que se creó en torno a **MULHOLLAND DRIVE** puso de manifiesto una voluntad de participación del espectador -unas ganas de resolver, descifrar, desentrañar historias- que Lynch había utilizado en **Twin Peaks**. Las historias fragmentadas y elípticas no eran nuevas en el cine -eran de hecho parte del repertorio de grandes directores modernos como Alain Resnais y Michelangelo Antonioni-, pero **MULHOLLAND DRIVE** coincidió con un momento de creciente apetito por la complejidad narrativa. El público estaba ya acostumbra-



-do a los saltos temporales característicos de las películas de Quentin Tarantino o a las fisuras más moderadas de las películas del director polaco Krzysztof Kieslowski, que exploró la dimensión cósmica de vidas conectadas en **La doble vida de Verónica** (1991) y la trilogía **Tres colores** (1993-1994). Los trucos de prestidigitación de éxitos como **Sospechosos habituales** (1995) y **El sexto sentido** (1999) popularizaron la idea de la narración como juego; la retrocronológica **Memento**, otra película de suspense sobre el tema de la amnesia, se estrenó unos meses antes que **MULHOLLAND DRIVE**, y los bucles temporales empezaron a ser un recurso cada más frecuente en películas como **Donnie Darko** (2001), **Primer** (2004) y **Déja vu** (2006).

Película de su época, **MULHOLLAND DRIVE** fue la que mejor críticas tuvo desde **Terciopelo azul**. Lynch fue nominado al Oscar al mejor director, su tercera nominación; como en el caso de **Terciopelo azul**, fue la única nominación que consiguió la película. Este reconocimiento indica que Lynch era un veterano de Hollywood respetado, aunque muchas veces trabajara al margen, y que



MULHOLLAND DRIVE constituía una poderosa fábula sobre la industria del cine... y la última expresión de la profunda relación de amor y odio que Lynch tenía con Hollywood.

Como su querida **El crepúsculo de los dioses**, **MULHOLLAND DRIVE** la narra un protagonista que resulta estar muerto. Lynch rinde un claro homenaje a aquella película rodando un plano de las icónicas puertas de los estudios Paramount que aparecen en **El crepúsculo de los dioses**; aparcado en estos estudios, se ve un “Isotta Fraschini” de 1929, el coche que el personaje de William Holden conduce en la película de Wilder. La mayor deuda estructural de **MULHOLLAND DRIVE** es con **Vértigo** de Hitchcock, que fue una especie de guía para Lynch y es la versión más famosa de la historia del cine de un cuento que se repite. Como **Carretera perdida**, **MULHOLLAND DRIVE** adopta la forma de “una repetición libre” (“a free replay”), por citar el título de un ensayo de Chris Marker sobre **Vértigo**: “*Eres mi segunda oportunidad, Judy*”.

Según la interpretación más popular del rompecabezas que es **MULHOLLAND DRIVE**, el tercio final redefine el resto de la película como una fantasía tenida en el lecho de muerte, producto de una mente que se desintegra, la mente de una *Diane* destrozada cuya amante, *Camilla* (o *Rita*, como la conocemos), ha muerto y que está ella misma



a punto de morir. *Betty* es el alter ego pleno de *Diane*, nacido de una volátil combinación de culpa, pena, celos y lujuria. Quizá porque llegó a la película acabada trabajando hacia atrás, o quizá porque tiende por naturaleza a complicar la relación entre realidad y fantasía, Lynch presenta la llamada fantasía (que era la del episodio piloto) de una manera más o menos realista; la realidad nominal (la del material rodado después) adopta una forma fragmentaria e inconexa y se desarrolla con la lógica de una pesadilla.

Si la película sigue pareciéndonos interesante mucho después de que estas cuestiones hayan sido resueltas, es porque hasta cierto punto son superfluas. Más que un enigma que hay que resolver, la clave de **MULHOLLAND DRIVE** reside en el acto mismo de buscar una solución: en el proceso arduo y gozoso, esencial y absurdo, de dar sentido narrativo, de necesitar y crear significado. Planteen o no la cuestión explícitamente, las últimas películas de Lynch son una reflexión sobre el papel de la narración en momentos en los que la realidad parece trastocada. Los espíritus más afines a Lynch comparten todos la misma fijación, y no solo pertenecen al mundo del

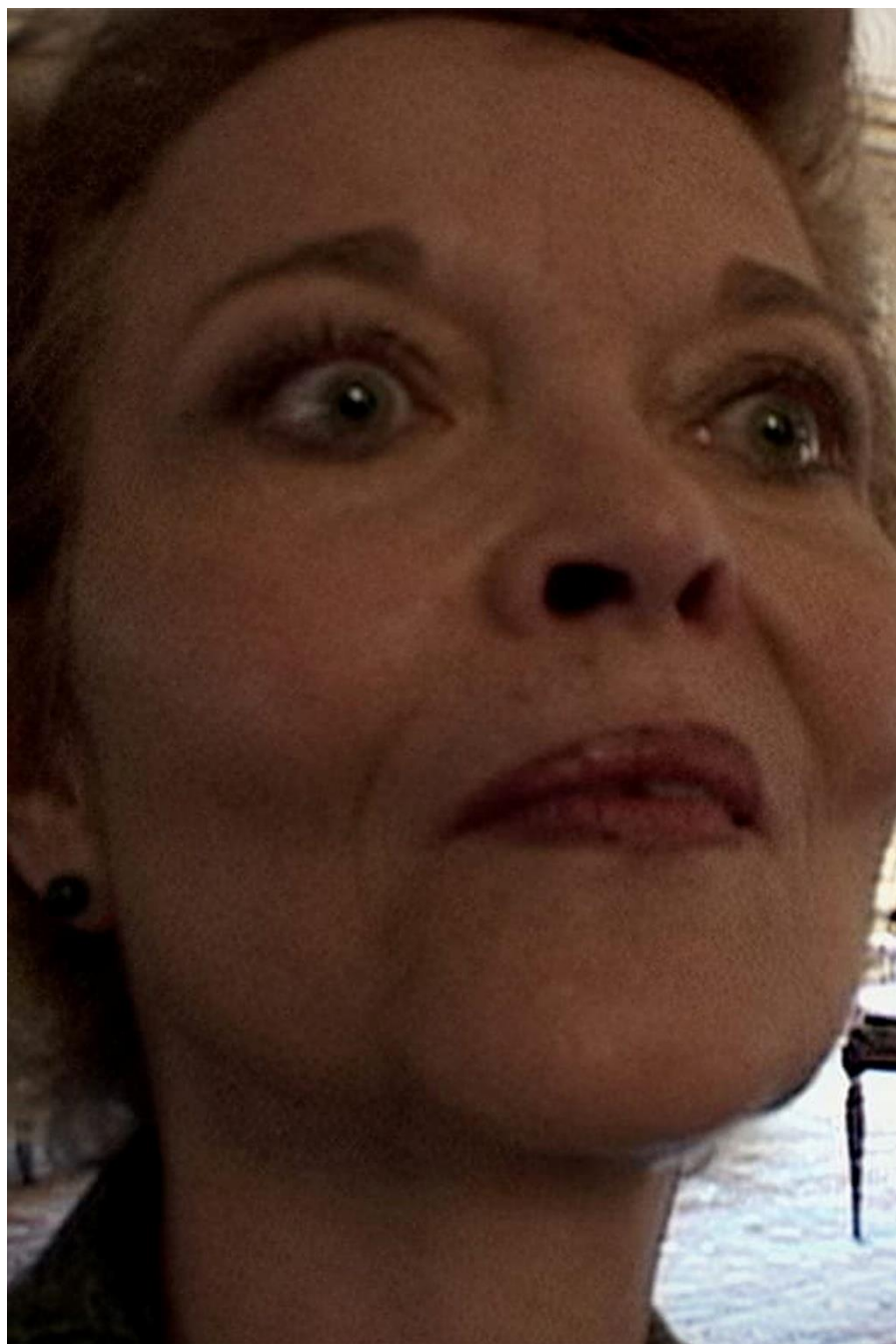


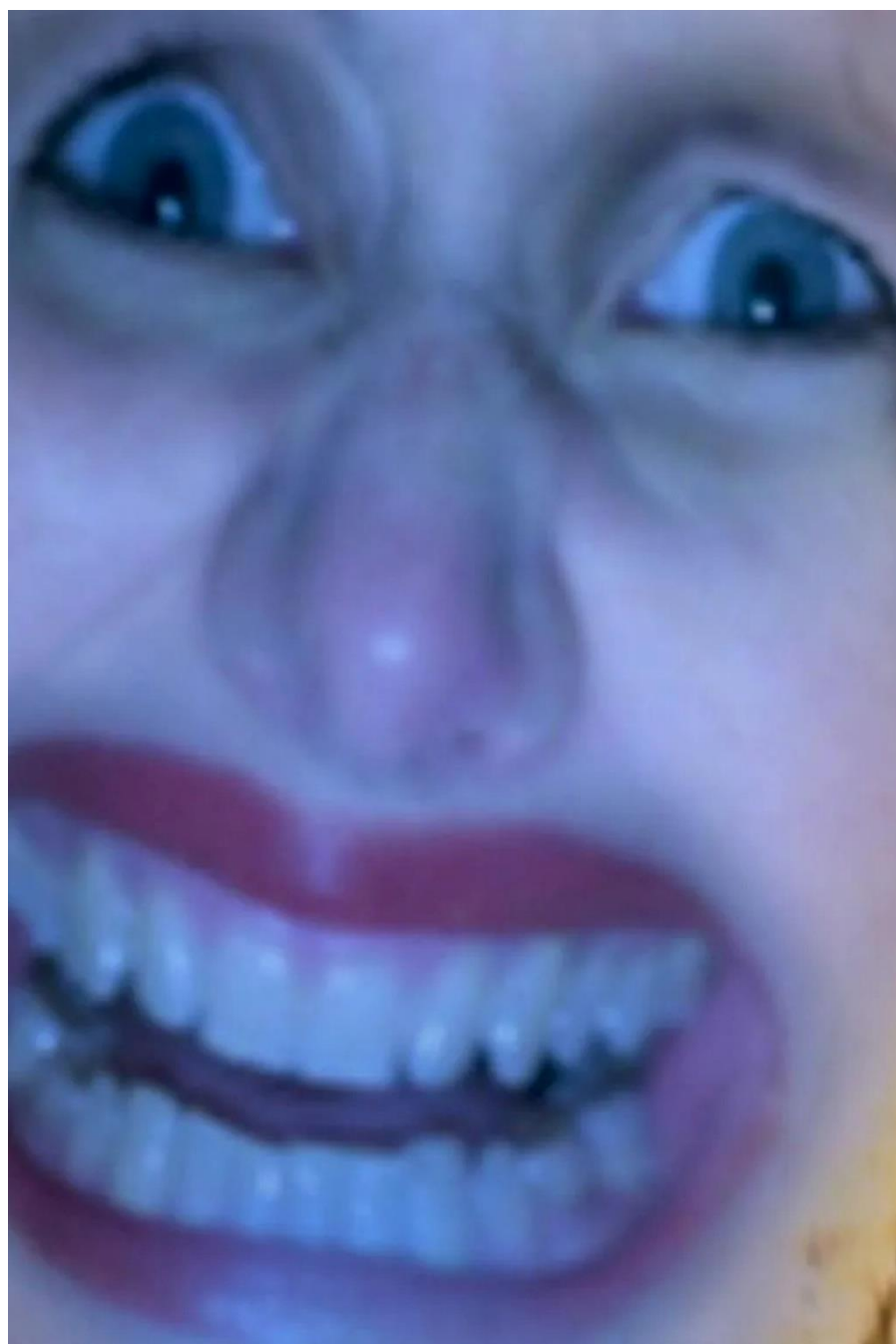
cine (el veterano de la Nueva Ola francesa Jacques Rivette, el aclamado joven director tailandés Apichatpong Weerasethakul), sino también al de la literatura. Al igual que Lynch, Haruki Murakami intenta desentrañar en sus libros enigmas abstractos como la forma del tiempo y la vaguedad del Yo, y entiende que cuando más efectivo es el surrealismo es cuando se confunde con la vida cotidiana. Tom McCarthy, cuya obra borra los límites que separan el arte conceptual de la novela vanguardista, ha hablado de la “*lógica perfectamente literaria*” de las películas de Lynch, comparando **Inland Empire** con “Finnegan’s Wake” y con las novelas de Alain Robbe-Grillet. Roberto Bolaño nos invita directamente a que lo comparemos con Lynch en su última novela, la visionaria obra magna “2666”, publicada en 2004: hay un cibercafé llamado “Fuego, camina conmigo” y una conversación sobre películas favoritas de Lynch. “2666” es una obra sobre literatura igual que **MULHOLLAND DRIVE** es una película sobre cine (...).

Texto (extractos):

Dennis Lim, **David Lynch, el hombre de otro lugar**, Alpha Decay, 2017.









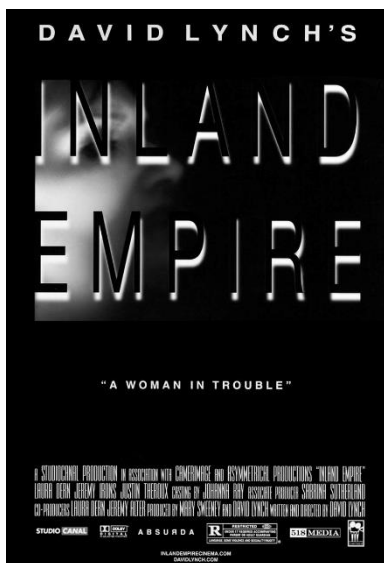
Viernes 27

20 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

INLAND EMPIRE • 2006 • EE.UU. • 180'



Título orig.- Inland Empire. **Director**

y Guion.- David Lynch. **Fotografía.-**

David Lynch (1.85:1 – Mini DV).

Montaje.- David Lynch. **Música.-**

David Lynch. **Canciones.-** “Sinner

man” de Nina Simone; “At last” de Etta

James; “Fluorescences for orchestra”,

“De Natura Sonoris I y II”,

“Polymorphia”, “Als Jakob Erwachte” de

Krzysztof Penderecki. **Productor.-**

Mary Sweeney, David Lynch, Jeremy

Alter, Laura Dern, Sabrina Sutherland y

Janusz Hetman. **Producción.-**

Asymmetrical Productions –

StudioCanal – Tumult Foundation –

Inland Empire Productions para

StudioCanal. **Interpretes.-** Laura Dern

(Nikki Grace/Susan Blue), Grace Zabriskie (*vecina*), Krzysztof Majchrzak

(*fantasma*), Amanda Foreman (*Tracy*), Jeremy Irons (*Kingsley Stewart*),

Justin Theroux (*Devon Berk / Billy Side*), Harry Dean Stanton (*Freddie*

Howard), Diane Ladd (*Marilyn Levens*), William H. Macy (*anunciante*),

Julia Ormond (*Doris Side*). **Estreno.-** (EE.UU.) diciembre 2006 / (Francia)

febrero 2007 / (España) febrero 2007.

versión original en inglés y polaco con subtítulos en español

Película nº 12 de la filmografía de David Lynch (de 12 películas)

Premio Film Digital Futuro. Festival de Venecia

Música de sala:

Obras de **Krzysztof Penderecki**



(...) Cuando empezamos no existía **INLAND EMPIRE**, no existía nada. Simplemente me topé con Laura Dern en la calle y me enteré de que era mi nueva vecina. Hacía tiempo que no la veía y me dijo: “David, tenemos que volver a hacer algo juntos”. Le contesté: “Por supuesto. Quizá escriba algo para ti. Y tal vez lo hagamos en forma de experimento para internet”. Le pareció bien. De manera que escribí un monólogo de catorce páginas y Laura se memorizó las catorce páginas, que equivalían a una toma de unos setenta minutos. Estuvo fantástica. No podía colgarlo en internet porque era demasiado bueno, y además estaba volviéndome loco porque intuía que escondía un secreto. Así que me puse a meditar. Y así se me ocurrió algo más. Y ese algo más me condujo a otra escena. Pero no tenía ni idea de lo que era y carecía de sentido. Pero entonces se me ocurría otra idea para otra escena. Y tal vez esta, la tercera, estaba muy alejada de las dos primeras, incluso a pesar de que la segunda ya representaba un gran salto desde la primera. Un día estábamos preparándonos para una escena titulada “La casita”, en la que aparecían Laura Dern y un amigo mío llamado Krzysztof Majchrzak,

un actor polaco. Krzysztof acababa de llegar a Los Ángeles procedente de Polonia y los chicos de CamerImage lo habían llevado directamente a mi casa. Cuando se bajó del coche, llevaba unas gafas de memo y sonrió señalando a las gafas. Comprendí que pensaba lucir aquella cosa en la escena y le dije que no, que de ninguna manera. “Necesito algo de atrezzo. Alguna cosa”, me contestó él. Así que corrí al despacho y abrí un cajón y encontré un trocito de baldosa, una piedra y una bombilla roja muy transparente, como de adorno navideño. Saqué las cosas fuera y se las ofrecí para que eligiera. “Coge una de estas” y eligió la bombilla. Guardé las otras cosas. No pensaba volver a ofrecérselas. Le di la bombilla. De modo que fuimos todos hasta la casita y Krzysztof salió de detrás de un árbol con la bombilla roja en la boca y así es como rodamos la escena. Pero no fue hasta mediado el proyecto cuando, de pronto, vislumbré una forma que uniría al resto, a todo lo que lo había precedido. Fue un gran día (...).

(...) Un día todavía al principio del proceso, hablando con Laura Dern, me enteré de que su actual marido, Ben Harper, es de Inland Empire, en Los Ángeles. Estábamos charlando y Laura lo mencionó de casualidad. No sé cuándo surgió, pero se lo dije: “Ese es el título de la película”. Por entonces yo todavía no sabía nada sobre la película. Pero quería titularla **INLAND EMPIRE** (...). Trabajar en **INLAND EMPIRE** fue muy diferente. La rodamos entera en vídeo digital, por lo que disfrutamos de un grado de flexibilidad y control sorprendentes. Además, no tenía guion. La escribí escena a escena, sin una pista clara de cómo acabaría. Me arriesgué, pero tenía la impresión de que, como todas las cosas están unificadas, de algún modo una idea acabaría relacionándose con otra” (...).

Texto (extractos):

David Lynch, **Catching the big fish**, Bodkind, 2006
(**Atrapa el pez dorado**, Reservoir Books, 2022)



(...) Cinco años después de **Mulholland Drive**, David Lynch regresa a sus dominios más reconocibles, pero aún más radicales en cuanto a formulación narrativa y textura audiovisual, con la fascinante **INLAND EMPIRE**. Con la excepción de **Una historia verdadera** -una película que gusta a los no lynchianos como **Corredor sin retorno** gusta a los no fullerianos-, y en menor medida **Carretera perdida**, toda la obra cinematográfica y televisiva realizada por Lynch después del éxito de **Twin Peaks** se ha visto cuestionada y sabotada desde dentro y desde fuera de las propias industrias del espectáculo.

De la serie **On the air** solo se emitieron en Estados Unidos tres de los siete episodios filmados. **Hotel Room** no pasó del piloto. **Twin Peaks: Fuego camina conmigo** fue vapuleada en Cannes y no llegó a estrenarse comercialmente en muchos países. **Mulholland Drive** nació como el piloto de una serie que la cadena ABC, la misma que había financiado **Twin Peaks** y **On the air**, canceló sin demasiado criterio, lo que dio origen, gracias al soporte económico y moral de Le Studio Canal, al largometraje con el mismo



título, que no es exactamente el reciclaje de aquel relato catódico sino una película pensada como tal. Ahora, con **INLAND EMPIRE**, los mismos productores que hicieron posible el **Mulholland Drive** cinematográfico se las tuvieron con Lynch antes de que el film fuera exhibido en la mostra de Venecia. Le Studio Canal quería que Lynch recortara considerablemente los 172 minutos que dura **INLAND EMPIRE**, a lo que el director se opuso tajantemente. Resultado: a través de su propia compañía, “Absurda”, con la que edita y distribuye los DVD’s de **Cabeza borradora**, de sus cortometrajes y varios trabajos para internet -cortos experimentales, documentos didácticos sobre sus esculturas domésticas y la serie de animación **Dumbland**, entre otras cosas-, Lynch adquirió los derechos para la distribución de la película en Estados Unidos, y logró también que Le Studio Canal no quitara ni un solo segundo de metraje a la película para el resto del mundo. **INLAND EMPIRE** llega a Europa en su forma original cuando parecía que iba a tardar una eternidad en hacerlo, y si lo hacía, sería con una duración considerablemente inferior a la establecida.

INLAND EMPIRE, además de un film fascinante, una exploración en las posibilidades de la imagen electrónica sin alta definición y una prolongación de lo expresado en el segundo bloque de **Mulholland Drive**, aunque llevado a un extremo donde se fun-



-den y confunden Lynch, Jean Cocteau y Lewis Carroll, representa, sobre todo, el triunfo del autor sobre la industria, encarnizada disputa que parece que no nos abandonará nunca. Lynch se encuentra ahora en un momento similar a la época en la que mejor pudo expresarse, cuando después del fracaso más o menos anunciado de **Dune** logró que el productor de aquella superproducción sobre la mesiánica obra de Frank Herbert, Dino De Laurentiis, siguiera confiando en él y le permitiera hacer **Terciopelo azul**, la antítesis, a nivel de producción, tema y lenguaje, de la odisea en Arrakis con los gusanos de arena y el Agua de la Vida. Entonces rebajó buena parte de su salario para hacer más viable el proyecto y obtener derecho al *final cut*. Ahora, con **INLAND EMPIRE**, ha ganado la batalla a Le Studio Canal y la película se estrena con el montaje ideado por el director. Si **Terciopelo azul** significó la confirmación de Lynch en el paisaje visual y sonoro de finales de los ochenta -realizó a continuación numerosos spots publicitarios, pergeñó la rupturista experiencia catódica en los Picos Gemelos, exhibió sus pinturas y fotografías, realizó diseños para la revista “Interview”, escribió y produjo un disco



de Julee Cruise, ideó con Angelo Badalamenti la ópera experimental “Industrial Symphony n°.1” y obtuvo la Palma de Oro en Cannes por **Corazón salvaje**-, no sería descabellado pensar, pese a las dos décadas transcurridas, que Lynch puede en cierto sentido reorganizar su trayectoria erigiéndose, una vez más, en pilar del futuro cinematográfico.

Cinco años han pasado entre **Mulholland Drive** e **INLAND EMPIRE**, pero eso no quiere decir que Lynch haya estado inactivo, víctima de una de sus prolongadas crisis creativas o deambulando arriba y abajo con proyectos que no encuentran financiación. Fiel a su método de trabajo -las ideas le llegan y él las sigue-, Lynch ha desarrollado desde finales de 2001 una serie de productos en internet a través de su propia web, davidlynch. com, además de firmar spots publicitarios que tienen mucho que ver con su cine, caso de “The Third Place”, el anuncio de PlayStation 2 para Europa, tan deudor de **Cabeza borradora**. Varios de los radicales trabajos para su web han sido reciclados, reordenados y expresados mediante otro soporte en **INLAND EMPIRE**: la sitcom surreal sobre dos mujeres y un hom-



-bre con cabezas de conejo (en realidad Scott Coffey y las dos protagonistas de **Mulholland Drive**, Naomi Watts y Laura Harring) que habitan una pequeña casa de colores verdosos, utilizada en varias escenas del film, fue una de las primeras series internáuticas lanzadas por Lynch, mientras que la palabra que origina el cambio del punto de vista en el relato, *AxxonN*, es el título de otro de sus proyectos para la web.

INLAND EMPIRE es de nuevo un espacio concreto que deviene un fondo irreal: el nombre está tomado de un barrio del este de Los Ángeles, como **Mulholland Drive** es una carretera en las colinas hollywoodienses. De igual modo a **Cabeza borradora**, **Carretera perdida** y parte de **Mulholland Drive**, **INLAND EMPIRE** vuelve a situarnos en la cabeza de su protagonista, *Nikki Grace*, una actriz de cine excelentemente interpretada por Laura Dern. Su historia deviene un hipnótico, subjetivo, mesmerizante y a la vez virulento ejercicio que sacaba toda regla en relación a la ficción, la realidad, el sueño, la pesadilla, la representación y la imaginación, rompiendo en dos la ecuación espacio-tiempo y dándole de nuevo la razón a Thierry Jouse, quien escribió en “Cahiers du Cinéma”, a propósito de la anterior película del director, que Lynch imponía una nueva etapa en la conquista de un espacio narrativo liberado casi por



completo de las normas de la estricta verosimilitud. Construida sobre diversas capas narrativas que escapan a un razonamiento articulado, **INLAND EMPIRE** fluye, como siempre en Lynch, de un argumento llamémosle convencional. Lo que acontece en los primeros veinte minutos de **INLAND EMPIRE** es absolutamente plausible, salvó la irrupción de una vecina de la protagonista (la habitual Grace Zabriskie), que se cuela en la lujosa casa de la actriz para relatarle, en angulosos primeros planos con un inquietante sentido de la profundidad de campo, la historia de un niño que provocó un reflejo del que surgió el Mal. Nikki es contratada por el director *Kingsley Stewart* (Jeremy Irons) para protagonizar su nueva película junto al popular y seductor *Devon Berk* (Justin Theroux, quien fuera cineasta superado por las circunstancias en **Mulholland Drive**). En una larga secuencia de ensayo entre los dos actores, en la que *Nikki* demuestra su implicación en el proyecto y termina interiorizando su personaje hasta el llanto, se establecen las nuevas pautas del relato.

La secuencia es casi un cruce, en intensidad, entre la famosa escena de Willem Dafoe y la misma Laura Dern en **Corazón salvaje**, y otra prueba cinematográfica en el cine de Lynch, la que supera con éxito el personaje de Naomi Watts en **Mulholland Drive**



Finalizado el ensayo, *Stewart* les cuenta la verdad. Su film, titulado “Flotando en mañanas tristes” (Julee Cruise había interpretado canciones de Lynch y Badalamenti tituladas “I float alone” y “Floating”), es en realidad el *remake* de una película inspirada en un cuento maldito gitano que no pudo terminarse porque sus dos protagonistas fueron asesinados. Unos días después, Nikki llega al estudio de rodaje y ve una indescifrable palabra, *AxxonN*, pintada en la puerta del plató. Entra en la gran nave, atraviesa una de las zonas de sombras habituales en Lynch, al estilo de las entradas y salidas de personajes sobre fondo negro de **Carretera perdida**, y de repente se encuentra contemplando la situación antes descrita del ensayo con *Stewart*, *Berk* y el ayudante del director, un tipo encarnado por Harry Dean Stanton que, mientras la película no ha iniciado su espasmódica espiral, se pasa el día sableando a los miembros del equipo.

Este es el momento crucial de **INLAND EMPIRE**, como lo era el descenso de la cámara hacia el cubo azul en **Mulholland Drive**, el dolor de cabeza de Bill Pullman antes de desaparecer de la celda en **Carretera perdida**, el encuadre de la oreja cercenada de **Tercio-**



pelo azul o el travelling que se pierde en la oscuridad exterior en **Cabeza borradora**, antes de que empiece a brotar el horror en la vida de su protagonista adquiriendo la forma de un prematuro mutante. *Nikki* se sitúa al otro lado del espejo y se ve a sí misma, o quizá sea ya *Susan Blue*, su personaje en el *remake* del film maldito. Sale corriendo cuando *Berk* se acerca -en una escena que antes habíamos visto desde el punto de vista del actor- y entra en un apartamento de saturados colores que aparece en medio de la nada, un espacio que tiene idéntico valor al teatrillo donde canta la dama del radiador en la *opera prima* de Lynch o el “club Silencio” de su anterior largometraje. A partir de entonces, un viaje en caída libre, cinético y estético, pesadillesco y liberador, fundamentado en el choque permanente de estilos visuales y sonoros. Las personalidades se confunden, algo que es habitual en Lynch, pero no lo es tanto el nuevo orden narrativo que esa mezcla de ficción-realidad-representación comporta. **INLAND EMPIRE** abunda en más espacios y personajes complementarios que conforman una suerte de puzzle diseñado a partir de lo que le dice la vecina a *Nikki* en la secuencia referida: “*Si fuese mañana, usted estaría sentada allí*”



Y Lynch filma ese allí, el tresillo del confortable salón, y Nikki se ve a sí misma con dos amigas. Frases como *“pensé que un día despertaría y sabría qué pasó ayer. No me gusta pensar en el mañana y el hoy se me está escapando”*, *“miradme y decidme si ya me conocíais”*, o, sobre todo, *“no sé qué estoy haciendo aquí”*, definen el estado de ánimo desazonante del personaje desdoblado que atraviesa varias veces el espejo, como la Alicia de Carroll y el Orfeo de Cocteau -como lo hacían Bill Pullman y Balthazar Getty en **Carretera perdida**-, a la vez que suministran pistas ingravidas, poco concretas, pero pistas al fin y al cabo, sobre lo que es la película en definitiva: un viaje interior, un sueño hecho carne, que va de los paisajes industriales de la ciudad polaca de Lódz a las calles llenas de putas de Hollywood Boulevard, sobre cuyas baldosas decadentes vomita sangre la protagonista hacia el final del film.

INLAND EMPIRE, cuya fractura con la realidad ortodoxa se beneficia de la textura diferencial -no de alta definición- que procuran las imágenes filmadas con una cámara digital Sony PO 150 –una oscuridad granulada e imágenes como dobladas por sí mismas- se desliza desde el subconsciente (¿de la cámara o del personaje de Laura Dern?) sobre contrastes oblicuos, cortocircuitos de la memoria, imágenes deseadas e imágenes soñadas, situaciones del pasado

entrevistas desde el inminente futuro, la oposición entre las piezas musicales ejecutadas por Penderecki y los *blues* abisales interpretados por el propio Lynch, la representación musical final entonada por Nina Simone (que recuerda un poco al número musical fuera del relato con el que Kitano cerraba **Zatoichi**), los planos que parecen reales pero están siendo filmados por la cámara de *Stewart* que aparece de repente en el encuadre de la ficción, metalenguaje del metalenguaje, conejos humanos enlatados en una *sitcom* con risas forzadas mientras una muchacha encerrada en una habitación mira hacia una pantalla y llora (como en el corto **The Darkened Room**, también perteneciente a los trabajos de Lynch para internet).

El cine de Lynch se parece cada vez más a una actividad íntima entre amigos y vecinos, a una experiencia lejos de lo común, entendiéndolo por común Hollywood, la representación cinematográfica tradicional o independiente, el calibre de los géneros, el relato con planteamiento, nudo y desenlace o incluso el que deconstruye todos estos valores, ya que Lynch siempre ha ido un paso por delante de Tarantino, Noé, Nolan o González Iñárritu en la elaboración de un sistema narrativo distinto. **INLAND EMPIRE** se fraguó a la inversa de lo que es común, escribiendo con la cámara. Si algunos guionistas redactan escenas sin tener claro el planteamiento general, Lynch aplicó el mismo concepto al inicio del proyecto, pero no escribiendo escenas sobre el papel, sino filmándolas. Y así, escena a escena, en estricta complicidad con Laura Dern y la cámara PO 150, la película fue adquiriendo su forma. Ni rastro de Badalamenti en el film, pero no es porque haya roto sus relaciones con el director. La razón es más simple, como explicó Lynch en Berlín el pasado mes: no son vecinos, y buena parte de la música y del sonido -podríamos hablar ya de la “fonogenia” godardiana, la fotogenia del sonido, en el cine de Lynch- la elaboró el cineasta en solitario en su estudio de grabación. Si hubiera tenido cerca de su casa a Badalamenti, le habría pedido colaboración. Así hace ahora las películas el autor de **Terciopelo azul**. Y así, con estilo *lo fi* por sistema de financiación, rodaje, soporte y vecindad, reinventa una vez más el cine (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, “Inland Empire: al otro lado del espejo”, rev. Dirigido, marzo 2007.

(...) La peculiar idiosincrasia del cine de Lynch provoca que, especialmente en sus obras más complejas como **INLAND EMPIRE**, este sea abordado a través de lugares comunes, en los que no puede faltar referencias a una supuesta opacidad narrativa, el carácter onírico de su cine o su revisión irónica de las convenciones de Hollywood. Todo eso está ahí, pero dichas generalidades pueden hacernos olvidar que su cine es tremendamente material y concreto, tanto en lo visual como en lo auditivo. Si tan abstractas resultan sus películas es por la colisión entre su capacidad de concreción y detallismo y su libertad narrativa, conjugadas en un manejo del lenguaje cinematográfico muy cercano a la sensibilidad pictórica. El culmen de ello probablemente sea **INLAND EMPIRE**, su último largometraje hasta la fecha y el único desde los tiempos de **Cabeza borradora**, por no decir desde sus primeros cortometrajes, que justifica su fama como genial creador de formas. Como **Mulholland Drive**, se trata de una película sobre el cine como creador de pesadillas y sueños, pero a diferencia de esta, no hay en sus imágenes nada del candoroso brillo del glamour -salvo en la secuencia del programa de televisión presentado por Diane Ladd-, sino una textura de baja calidad, llena de colores saturados y ruido, proporcionada por la cámara Sony DSR PD-150, ya obsoleta en 2006 y operada con casi todos los controles en automático por las temblorosas manos del propio Lynch. Una decisión tanto pragmática, puesto que facilita un rodaje al margen de las convenciones de los planes de rodaje, como expresiva: en el albor del cine digital, el director vuelve su mirada hacia los básicos recursos expresivos de los inicios de la ficción, con George Méliès a la cabeza, en una película neo-primitivista llena de recovecos pero que no resulta tan impenetrable como parece.

INLAND EMPIRE está plagada de digresiones, pero su hilo conductor es relativamente lineal: se trata de la historia de una actriz casada, *Nikki* (Laura Dern), que es contratada para participar en una película, “On High in Blue Tomorrows”, junto a *Devon Berk* (Justin Theroux), con fama de conquistador. La manifiesta preocupación de su marido (Peter J. Lucas) por los precedentes de *Devon* y su inconsciente atracción hacia el actor terminan provocando su descenso



a un purgatorio en el que devendrá en *Sue*, la mujer enamorada del personaje interpretado por *Devon* en la película. No cabe duda de que si en **Mulholland Drive** la fama era el motor que ponía en marcha la disolución de la realidad, en este caso lo es la culpa asociada al deseo sexual, que se transforma, como tantas veces en Lynch, en violencia real: la maldición polaca que rodea la película ficticia y ese demonio de tintes casi caricaturescos (la mejor representación del concepto de *“ridículo sublime”* que Zizek utilizaba para referirse a los momentos del cine de su autor *“ridículos pero cuyo brillo y efectividad reposan en el hecho de que deben ser tomados completamente en serio”*) y que habita en el *“imperio dentro de la tierra”* del título, no son más que una externalización en términos absolutos de la pulsión interior (el Mal). Con un peculiar matiz sociológico en apariencia poco Lynch y que, por lo tanto, suele olvidarse en las exégesis de **INLAND EMPIRE**: la caída de *Nikki* la convierte primero en ama de casa esclava de su marido y más tarde en prostituta, perdiendo su privilegiada posición como actriz de éxito. Un peculiar paralelismo (con ánimo universalizador; ¿son todas las historias de las mujeres la

misma? ¿Estamos ante un arquetipo femenino íntimo, oprimido, culpable y otro masculino, viril, violento y controlador) entre las distintas clases sociales y los estratos psicológicos.

Pero esta caída y combate contra el demonio interno no puede entenderse como una metáfora (puesto que, de serlo, provocaría que cada signo pudiese ser desentrañado y traducido dentro de un código), sino más bien, como un itinerario de sensaciones que se expresan a través de los diferentes niveles de la forma cinematográfica, del más básico al más complejo y que sirven para producir un turbador efecto de extrañamiento de lo aparentemente convencional. La película está plagada de ejemplos del que quizá sea el rasgo definitivo del cine de su autor, su capacidad para discurrir sin solución de continuidad de lo visible y banal a lo interno y tortuoso, generalmente a través de recursos que podrían decirse exclusivamente cinematográficos. Por ejemplo, la interpretación, como ocurre en la escena en la que *Nikki* y *Devon* ensayan un diálogo, y en la que una simple lectura de guión se convierte en una premonición de lo que vendrá. También, la mera disposición de los elementos arquitectónicos, como la habitación de la casa *white trash* en la que vive *Sue* y cuya construcción provoca que para entrar en ella se deba ver primero la fálica lámpara que ilumina la estancia y, posteriormente, dar la vuelta a la esquina para observar la cama matrimonial, en quizá una de las mejores representaciones cinematográficas de la escena originaria freudiana (a ese respecto, resulta revelador el documental incluido en la edición especial de la película en el que se puede ver a Lynch construyendo las paredes del decorado con sus propias manos). En otras ocasiones, se trata de algo tan básico como flashes o linternas que iluminan los rostros de los actores desde abajo, como harían niños contando historias de terror en un campamento; de los supuestos alivios cómicos proporcionados por el personaje interpretado por Harry Dean Stanton, en realidad un elemento más de extrañamiento; de decisiones escenográficas tan simples como la colocación de focos o una cámara cinematográfica, convertida en un monstruoso *voyeur* de los deseos íntimos de los personajes; de sutiles rimas de color o composición, como la transición de la bata azul de *Nikki* al azul de la luz del pasillo del plano siguiente;



en definitiva, de la larga sinfonía de puertas y corredores por los que transitan los personajes, y que abarcan de la habitación en la que viven esos conejos protagonistas de una *sitcom* beckettiana a la puerta del plató con el mensaje *Axxon N* en ella pasando por la habitación en la que *la Niña Perdida* llora ante la pantalla del televisor. Un elemento tan sencillo como un pañuelo quemado con un cigarrillo se convierte, así, en un umbral entre universos, entre imperios.

Pero la gran audacia de Lynch en **INLAND EMPIRE** va aún más allá, a través de la recuperación de elementos de lenguaje cinematográfico que muy raramente se utilizan hoy en día, no digamos ya con tanto peso. Es el caso de los constantes fundidos encadenados y las sobreimpresiones, que no solo sirven para hacer desaparecer fantasmas o ligar conceptos, sino también para unir en largas transiciones dos imágenes -ya de por sí altamente abstractas por las constantes pérdidas de foco- que, como casi todas las de la película, son más feístas que estéticas; o los ralentizados o repentinos acelerados de la imagen, impensables en una producción convencional. Pero, sobre todo, de su utilización del corte de plano y del *raccord* de mirada como el más sencillo medio de transporte entre mundos (al fin y al cabo, se trata de un elemento cinematográfico ajeno a la percepción humana): es lo que ocurre en el arranque del largome-



-traje, cuando la vecina de *Nikki* (Grace Zabriskie), después de *decirle* “*si hoy fuera mañana, usted estaría sentada allí*”, señala al sofá y, cuando la actriz gira la cabeza, por corte, vemos un plano de ella misma con sus amigas al día siguiente, del que no hay vuelta atrás. Esta última secuencia resume bien aquello que hace **INLAND EMPIRE** tan atractiva: su innegociable recuerdo de la performatividad tanto de la imagen cinematográfica como de la narración oral, que por el mero hecho de ser expresadas, son realizadas. ¿*Quieres ver?*, pregunta la voz femenina con la que se abre la última película de Lynch. Y esta nos muestra, tanto ante nuestros ojos como en nuestra cabeza (¿no son las imágenes mentales también imágenes?). Después de que la vecina de *Nikki* cuente la historia de la niña perdida en el mercado, cuando finalmente la vemos con nuestros ojos con *Dern* como protagonista, sentimos que estamos dentro de una de esas pesadillas en las que una premonición se convierte en real: la imagen mental da paso a la real. Cuando en la secuencia de créditos vemos a personajes (como la prostituta yonki que tiene un mono de mascota) que no parecían ser más que un desvarío de uno de los secundarios, sabemos que no estamos simplemente ante una broma: es un guiño final que nos recuerda que, en el relato cinematográfico, nada es verdadero ni falso, no pertenece a la realidad o a la ficción, no hay una

frontera entre lo real o lo imaginado, simplemente es. Y Lynch se encargó de recordarlo en la que seguramente sea su película más caprichosa, pero también, la que hace gala de una libertad más contagiosa (...).

Texto (extractos):

Héctor G. Barnes, “Inland Empire: ¿quieres ver?”, rev. Dirigido, marzo 2016.

(...) David Lynch rodó **INLAND EMPIRE** su última película, en vídeo digital: *“Con lo digital el cielo es el límite. La película es como un dinosaurio en un pozo de alquitrán. La gente puede enfadarse al oír esto porque aman la película, igual que aman la cinta magnética. Y yo también la amo. ¡Y mucho! Es maravillosa. Pero me moriría si tuviera que volver a trabajar con ella”*.

La práctica de rodar largometrajes en vídeo no se extendió hasta mediados de la década de los noventa, con el paso del vídeo analógico al digital y la introducción del barato y compacto formato MiniDV. El movimiento Dogma 95, liderado por el agitador danés Lars van Trier, inició la revolución digital, y no mucho después el vídeo digital era el medio preferido del cine independiente en todo el mundo. El vídeo de alta definición, que muchas veces se parece al celuloide, no tardó tampoco en convertirse en el formato habitual de las producciones de estudio. Pero la primera oleada de películas en MiniDV se divide en dos grandes categorías: la de aquellos que consideran el vídeo como un lenguaje en sí mismo, con su propio potencial expresivo (la primera película de Dogma, **Celebración**, por ejemplo, o **El proyecto de la bruja de Blair**), y la de aquellos que intentan disimular, o pasar por alto, el carácter propio del vídeo y lo usan simplemente como un sustituto menos caro del celuloide. A Lynch no le interesaba rodar con una videocámara de última generación para que pareciera celuloide. Filmó **INLAND EMPIRE** con una cámara Sony DSR-PD1SO, un modelo relativamente primitivo y barato que empezó a venderse en el mercado minorista en 2001 al precio de 4.000 dólares. Había usado la misma cámara para filmar cortos experimentales como **Rabbits**, una serie en la que una familia de seres con cuerpo humano y cabeza de conejo dicen becke-



-ttianas incoherencias entre risas enlatadas, alguno de cuyos episodios publicó en su página web. Lynch vio pronto el potencial que tenía la tecnología digital y se aficionó a ella con más ganas que muchos cineastas a los que doblaba en edad.

El amor de Lynch por el vídeo tiene mucho que ver con la libertad que este medio ofrece: así como pintar requiere poco equipo más allá de un lienzo y pintura, rodar con una cámara digital elimina las constricciones que impone la producción tradicional y permite que haya menos personal, se pierda menos tiempo en montar la escena y no se rindan cuentas a los financieros. Escribió **INLAND EMPIRE** escena a escena y la rodó a trozos a lo largo de tres años, sin saber cómo acabaría ni (para empezar) tener una visión unitaria. La génesis fue un monólogo de catorce páginas que escribió para su vieja amiga y colaboradora Laura Dern, en el que esta interpreta a una adusta mujer sureña que, en un cuarto frío y húmedo, se confiesa ante una persona no identificada que la interroga, contando con todo lujo de detalles vulgares escenas de violencia sexual y de terrible venganza. Rodaron el monólogo de una vez, en una toma de setenta minutos, en un escenario montado en el estudio de pintura de Lynch. Lynch siguió un proceso de libre asociación: *“Se me ocurría una idea para una escena y la rodaba, luego otra y lo mismo. No sabía qué relación tendrían*



esas escenas entre sí”. Solo cuando el proyecto estaba muy avanzado se puso en contacto con Studio Canal, sus benefactores de **Mulholland Drive**. Los ejecutivos aceptaron aun cuando Lynch, como explicó él, les dijo *“dos cosas: no sé lo que estoy haciendo y estoy rodando con una cámara digital”*.

El título se le ocurrió cuando Dern, que acababa de mudarse cerca de Lynch, le dijo un día que su entonces marido, el músico Ben Harper, era del área de Inland Empire, al este de Los Ángeles. Otra pieza del rompecabezas encajó cuando Lynch decidió rodar en la ciudad polaca de Łódź, donde se celebraba un festival de cine que visitó por primera vez en el 2000. (El festival se trasladó luego a Bydgoszcz.) En otro tiempo una de las capitales mundiales de la producción textil y sede de uno de los mayores guetos judíos durante la Segunda Guerra Mundial, Łódź se convirtió en un centro de la industria cinematográfica después de la guerra y alberga una prestigiosa escuela de cine, donde estudiaron directores como Andrzej Wajda y Roman Polanski. A Lynch le gustaron las fábricas abandonadas de la ciudad -que inspiraron una serie de fotografías que expuso en 2013- e incluso anunció planes (desde entonces abandonados) de construir unos estudios de cine en ella.

Del mismo modo que la estructura de **Mulholland Drive** - con sus saltos narrativos y sus momentos de repentina comprensión- refleja su evolución desde episodio piloto de televisión con final abierto a largometraje independiente, también la forma de **INLAND EMPIRE** viene determinada por las condiciones en las que se creó. Es evidente que la película, que es lo más parecido que ha hecho Lynch a la escritura automática surrealista, no podría haberse hecho de otro modo. Es una experiencia de inmersión total y de deslizamiento constante, y parece el fruto de una idea sostenida y sin refinar. No hubo que buscar financiación ni esperar a tener la historia completa. Lo que Lynch ve “*bonito*” aquí es la pura libertad de ser capaz de trabajar con flexibilidad y espontaneidad. La película no es menos sorprendente por, como dice el título, lo “interior” [*inland*] que es, por la relativa ausencia de barreras entre el inconsciente del director y lo que vemos en la pantalla.

Los segmentos inconexos y mundos paralelos de **INLAND EMPIRE** convergen en la historia de una grave crisis de identidad. Los problemas empiezan cuando la actriz *Nikki Grace* (Laura Dern), que vive en una cavernosa mansión de Hollywood, recibe la visita de una nueva vecina (Grace Zabriskie). Con la cámara pegada al rostro y un fuerte acento del este de Europa, la vecina cuenta “*un viejo cuento*”, una versión lynchiana de la cristiana caída del hombre: “*Un niño salió a jugar. Cuando abrió la puerta vio el mundo. Al franquear la puerta causó un reflejo. El Mal había nacido*”. También da “una variante” de la historia, con “*una niña*” que está “*perdida en el mercado, como nacida a medias*”, y una clave: que “*en el callejón que hay detrás del mercado*” está “*el camino que lleva al palacio*”. (En una entrevista de 2008, Lynch explicó que “*el mercado*” y “*el palacio*” son términos que tomó del Maharishi: “*Cuando pasamos por el mercado, hay muchas posibilidades de que nos paren o incluso de que volvamos atrás y nos perdamos, y empiecen los problemas*”. El palacio, por su parte, representa la trascendencia.)

Como la vecina predice, *Nikki* consigue un codiciado papel en un melodrama sentimental sureño titulado “*On High in Blue Tomorrows*” junto al amable galán *Devon* (Justin Theroux). Pronto se

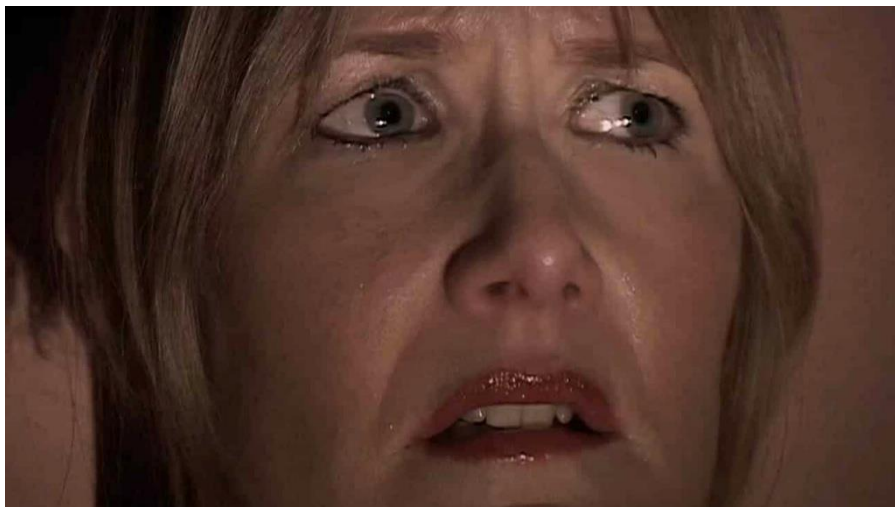


entera de que la película es un *remake* y de que la producción original polaca se suspendió porque los dos protagonistas fueron asesinados. Cuando la ficción y la realidad se cruzan violentamente, también el espacio y el tiempo empiezan a resquebrajarse. Tan pronto estamos en el soleado sur de California como en una nevada Polonia del viejo mundo. (El “imperio interior” se refiere también al centro de Europa.) *Nikki* empieza a fundirse con su personaje, *Sue*, y la historia de adulterio del guion salta a la realidad. Aunque ¿qué es real y quién está soñando con quién? Además de *Nikki* y de *Sue*, Dern interpreta al menos otras dos variantes del personaje: una es la vengativa mujer del monólogo inicial, que aparece como a trozos a lo largo de toda la película. La otra vive en una vieja casa suburbana, a veces en medio de un harén de mujeres jóvenes que mascan chicle y chasquean los dedos. Con la oscura y lynchiana serie de tratos que se hacen entre bastidores, la industria del cine acaba mezclándose sugestivamente con una red de prostitución.

A trechos vemos escenas aisladas de la serie **Rabbits**. Algunas frases, casi siempre relacionadas con la confusión de identi-



-dades (“*No soy quien crees que soy*”, “*Mírame y dime si me conoces*”), se repiten en distintos contextos y van adquiriendo un poder mágico. A todo esto, la película que estamos viendo se retransmite por televisión en la habitación de un hotel, y una mujer morena y misteriosa la ve con nosotros, llorando en silencio. En **INLAND EMPIRE** no hay una ruptura decisiva, como la hay en **Carretera perdida** y en **Mulholland Drive**. La sensación es más bien de caída libre permanente. Si Lynch ha preferido ambientar otras películas en escenarios autosuficientes -historias de vecindario-, **INLAND EMPIRE** se extiende, como si fuera una emanación, por continentes e incluso dimensiones. Este laberinto de pasillos espacio-temporales es altamente susceptible de alteración cósmica, y al poco de oír a Zabriskie hablar en tono brujesco, acompañada de un ruido de fondo sordo, comprendemos que el tejido espacio-temporal está plegándose. Como ocurre con la asombrosa audición de Naomi Watts en **Mulholland Drive**, el acontecimiento realmente catalizador es el ensayo en el que vemos por primera vez a *Nikki* actuar, con su coprotagonista y su director (Jeremy Irons). La escena es absurda y ella está sensacional. La actuación de *Nikki* es tan buena -¿tan real?- que provoca un misterioso ruido en las entrañas del estudio de rodaje,



cuyos oscuros rincones parecen aquí análogos a los recovecos más profundos del inconsciente.

INLAND EMPIRE forma parte de una tradición de sangrientas “historias de amor” con Hollywood que van desde **El crepúsculo de los dioses** a **Mulholland Drive**. En una escena, un personaje con un destornillador clavado en la tripa corre por el bulevar Hollywood dejando una estela de sangre por el Paseo de la Fama. La película es a la vez un tributo a los actores, sobre todo a aquellos que fueron masticados y escupidos por la industria -que estuvieron “*perdidos en el mercado*”- y un estudio sobre la metafísica de su oficio. Ahonda en la idea lynchiana, apuntada en la escena de la audición de **Mulholland Drive**, de la actuación como una experiencia extracorporal. Dern alcanza una casi alarmante intensidad en una actuación que le exige habitar tres (si no más) personajes que se solapan, usando y dejando de usar, según los casos, un acento lánguido del sur. “*Era como interpretar a una persona rota o descompuesta, de cuya mente salían los otros personajes*”; según Dern tenía en mente al personaje de Catherine Deneuve en **Repulsión** de Roman Polanski, encarnación de la psicosis. El rodaje intermitente tenía sus ventajas para un papel como el suyo: “*Me daba*

mucha libertad. Uno no sabía adónde iba ni de dónde venía. Solo podía pensar en el presente”.

Los truculentos guiones de Lynch se han visto en general moderados por la seductora riqueza de sus imágenes. A la opacidad del vídeo de **INLAND EMPIRE** tardamos un poco en acostumbrarnos, en buena medida por lo bien que la forma se adapta al contenido: los colores turbios, parduscos, casan perfectamente con la mentalidad turbada y fragmentada que la película refleja. Lynch se molestó poco en disimular los píxeles, parpadeos y sombras propias del medio, y el aceptar este incondicionalmente hace que las imágenes que consigue con el vídeo sean tan táctiles como las que consigue con el celuloide. Incluso hay momentos (en una calle nevada de Polonia) en los que esas imágenes se acercan a la belleza convencional, y otros – que experimentan con mucha oscuridad y con mucha luz- que recuerdan la paralela actividad pictórica de Lynch. Conforme la película abandona la lógica narrativa, la decisión de rodar en vídeo tiene más y más sentido. El vídeo digital parece a la vez más y menos “real” de lo que nuestros ojos, hechos al celuloide, están acostumbrados: el vídeo es a la película lo que los sueños, o las pesadillas, son a la realidad. Comparado con la película de celuloide, el vídeo siempre parece duro y casi hiperreal, su gama de colores es más reducida y tiene menor contraste, pero son precisamente estas cualidades las que gustan a Lynch. A diferencia de la película de celuloide de baja resolución, como el Super 8, que tiene una textura granulada y un aire romántico, el vídeo de baja resolución, con menos píxeles por pulgada, suele parecer simplemente borroso. *“Todo el mundo dice: ‘Pero la calidad no es buena, David’, y es verdad. Pero es una calidad diferente. Me recuerda a las primeras películas de 35 milímetros. Se ven otras cosas. Nos habla de otra manera”.* Que Lynch compare el vídeo de baja resolución con las primeras películas, antes de que el proceso de emulsión se perfeccionara, es revelador: cuanto más opaca sea la imagen, más espacio hay para soñar. No sorprende que este maestro de lo enigmático premie el vídeo por su literal falta de información. El vídeo de **INLAND EMPIRE** es el medio de las filmaciones caseras, de los vídeos virales y de la pornografía: la basura mediática cotidiana



que asociamos más con la televisión y las pantallas de ordenador que con las salas de cine, más con experiencias íntimas o privadas que con experiencias colectivas, lo que puede explicar por qué la película funciona mejor en pantallas pequeñas que en una pantalla grande. Esta fantasía espeluznante y sórdida parece salir de lo más profundo de las entrañas de YouTube tanto como del oscuro inconsciente de la protagonista. No solo parece muchas veces **INLAND EMPIRE** más propia de internet, sino que también avanza con la lógica asociativa y veloz de los hipervínculos. Los mundos discontinuos y mentes fragmentadas de **INLAND EMPIRE** no se deben solo al vídeo digital, sino también a la edición digital: fue la primera película que Lynch montó en ordenador -con programas de edición y según un proceso llamado “edición no lineal”-, en lugar de hacerlo manualmente en una mesa.

Lynch usa el vídeo con la curiosidad y la iniciativa de un verdadero artista visual. Le interesan sus parpadeos, sus sombras, la

posibilidad de distorsión que permite por la exposición baja o alta. Vemos cómo lentes o luces despiadadas vuelven abstractos los cuerpos y las caras, y cómo Dern se presta sin reservas una y otra vez a ser filmada en planos de gran angular. Los primerísimos planos son característicos de Lynch, y aquí, usando la cámara de vídeo como si fuera un nuevo juguete, escruta personas y cosas incluso más atentamente de lo habitual, como si hubiera hallado una manera de mirar completamente nueva. En **INLAND EMPIRE**, una verdadera película de terror de la era digital, no es que el fantasma esté en la máquina. El fantasma es la máquina (...).

“Variety” dijo que era “*aburrida como un lavavajillas e igualmente turbia*”. Aunque **INLAND EMPIRE** fue vista como una pieza complementaria de **Mulholland Drive** - en “The New York Times”, Manohla Dargis dijo que era su “*gemelo diabólico*”, carece de la pátina de “viejo Hollywood” y de las satisfacciones de resolver rompecabezas que tenían sus películas anteriores. Lo que hace es mantener y amplificar la sensación lynchiana de miedo hasta extremos nunca vistos. **INLAND EMPIRE** es, entre otras cosas, la película de terror de Lynch que más miedo infunde. Abundan las tácticas cinematográficas para producir miedo, como impresionantes travellings, cambios bruscos de plano y ruidos fuertes. Pero el efecto especial más perturbador de todos es el de persuadir al espectador de que las historias que la película cuenta -todas ellas- tienen una vida propia, de que son espacios que hay que habitar, fuerzas que acechan.

INLAND EMPIRE arranca con la luz de un foco y la aguja de un fonógrafo que traza surcos en una grabación, y constantemente llama la atención sobre sus propios medios de producción. Los instrumentos de transmisión llegan a parecer vehículos del Mal. (...) Pese al terror que transmite, **INLAND EMPIRE** puede tener el final feliz más auténtico de toda la obra de Lynch. **Mulholland Drive** es una película que se deja ver mejor, pero su realidad es más cruel: un sueño envuelto en una pesadilla. **INLAND EMPIRE** es casi una pesadilla, pero una pesadilla que, con considerable esfuerzo, consigue despertarse y entrar en un estado de gracia. Al final de la película, vemos a *Nikki* en un cuarto lleno de mujeres (entre ellas Nastassja

Kinski y la Laura Elena Harring de **Mulholland Drive**) y de figuras lynchianas (un leñador cortando un tronco, un mono que podría haber salido de la última escena de **Fuego camina conmigo**). La última palabra –“sweet”, pronunciada por una mujer con una pierna postizada –paso a los vivos acordes de la canción de Nina Simone “Sinner man”. Se tiran besos, empiezan a bailar. Hay quien ha visto en **INLAND EMPIRE** una obra culminante, y en los créditos del final una última reverencia, pero podría no ser más que una manifestación del júbilo desafiante de un artista que ha encontrado nuevas maneras de ser más libre (...).

Texto (extractos):

Dennis Lim, David Lynch, el hombre de otro lugar, Alpha Decay, 2017





DAVID LYNCH
David Keith Lynch

Missoula, Montana, EE.UU., 20 de enero de 1946
Los Ángeles, EE.UU., 15 de enero de 2025

FILMOGRAFÍA (como director)

- 1967 Seis hombres enfermos** (*Six men getting sick*) [corto]
Sailing with Bushnell Keeler [corto]
Fictitious Anacin Commercial [corto]
Absurd encounter with fear [corto]
- 1969 The alphabet** [corto]
- 1970 La abuela** (*The grandmother*) [corto]
- 1974 The amputee** [corto]
- 1977 CABEZA BORRADORA** (*Eraserhead*)
- 1980 EL HOMBRE ELEFANTE** (*The elephant man*)
- 1984 DUNE** (*Dune*)
- 1986 TERCIOPELO AZUL** (*Blue velvet*)
- 1988 The cowboy and the frenchman** [corto]
- 1989 TWIN PEAKS** [serie de tv]:
“Northwest passage” (1989) [T1/E1]
“ASESINATO EN TWIN PEAKS” (*Twin Peaks*, 1990)
[T1/E1, extendido y remontado para Europa]
“Zen, or the Skill to catch a killer” (1990) [T1/E3]

“May the Giant be with you” (1990) [T2/E1]

“Coma” (1990) [T2/E2]

“Lonely souls” (1990) [T2/E7]

“Beyond life and death” (1991) [T2/E22]

1990 CORAZÓN SALVAJE (*Wild at heart*)

1992 TWIN PEAKS: FUEGO, CAMINA CONMIGO
(*Twin Peaks: Fire walk with me*)

1993 Hotel Room [serie de tv]:

“Tricks” [T1/E1]

“Blackout” [T1/E3]

1995 Premonition following an evil deed
[episodio del film colectivo **Lumière & Co.**]

1996 CARRETERA PERDIDA (*Lost highway*)

1999 UNA HISTORIA VERDADERA (*The Straight story*)

2001 MULHOLLAND DRIVE

2002 Rabbits [corto]

2006 INLAND EMPIRE

2007 Absurda
[episodio del film colectivo **Chacun son cinéma**]



Para más información sobre **sus otros cortometrajes, videoclips, spots publicitarios y producciones para television e internet**, consultar

https://www.imdb.com/es-es/name/nm0000186/?ref_=fn_t_1



Selección y montaje de textos e imágenes:
Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine
“Eugenio Martín”. 2026

Agradecimientos:
Ramón Reina / Manderley
Imprenta Del Arco
Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario
(Antonio Ángel Ruiz Cabrera)
Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón,
Esperanza Gallardo y Melisa Tejero)
Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)
Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)
Redes Sociales (Isabel Rueda)
Ángel Felipe Garrido
Alejandro Roldán
M^a José Sánchez Carrascosa

In Memoriam
Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá, Juan Carlos Rodríguez,
José Linares, Francisco Fernández,
Mariano Maresca & Eugenio Martín

En anteriores ediciones del ciclo
MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO
han sido proyectadas

(I) MARTIN SCORSESE (enero 2009)

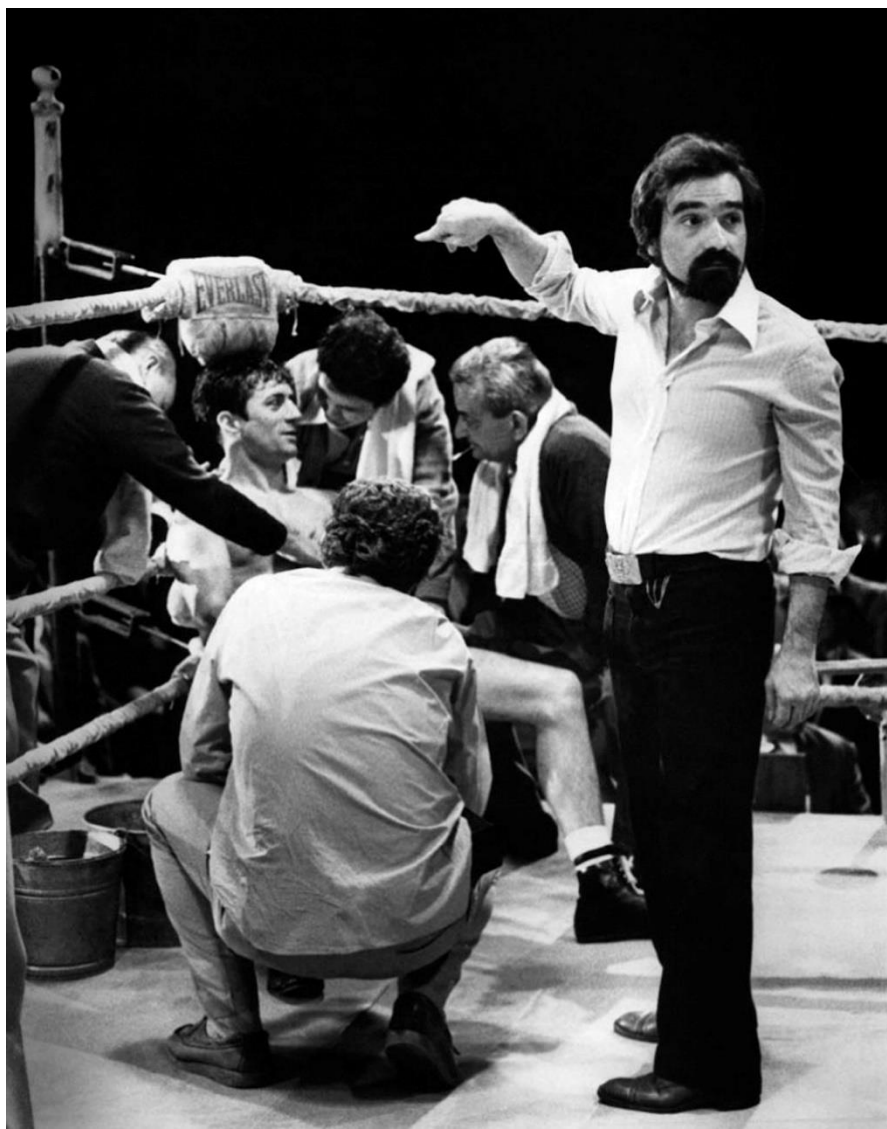
Taxi driver (*Taxi driver*, 1976)

El último vals (*The last waltz*, 1978)

Toro salvaje (*Raging bull*, 1980)

El color del dinero (*The color of money*, 1986)

La edad de la inocencia (*The age of innocence*, 1993)



(II) JOEL & ETHAN COEN (enero & febrero 2010)

Sangre fácil (*Blood simple*, 1984)

Muerte entre las flores (*Miller's crossing*, 1990)

Barton Fink (1991)

El gran salto (*The Hudsucker proxy*, 1994)

Fargo (1995)

El gran Lebowski (*The big Lebowski*, 1997)

El hombre que nunca estuvo allí

(*The man who wasn't there*, 2001)



(III) WOODY ALLEN (octubre, noviembre & diciembre 2010)

Toma el dinero y corre (*Take the money and run*, 1969)

Annie Hall (1977)

Manhattan (1979)

Zelig (1983)

Broadway Danny Rose (1984)

La Rosa Purpura de El Cairo

(*The Purple Rose of Cairo*, 1985)

Hannah y sus hermanas (*Hannah and her sisters*, 1986)

Días de radio (*Radio days*, 1987)

Otra mujer (*Another woman*, 1988)

Delitos y faltas (*Crimes and misdemeanors*, 1989)

Balas sobre Broadway (*Bullets over Broadway*, 1994)

Poderosa Afrodita (*Mighty Aphrodite*, 1995)

Desmontando a Harry (*Deconstructing Harry*, 1997)

Todo lo demás (*Anything else*, 2003)



(IV) MICHAEL HANEKE (noviembre 2013)

Funny games (*Funny games*, 1997)

La pianista (*La pianiste*, 2001)

El tiempo del lobo (*Le temps du loup*, 2003)

Escondido (*Caché*, 2005)

La cinta blanca

(*Das Weisse band, Eine Deutsche kindergeschichte*, 2009)

Amor (*Amour*, 2012)



(V) WONG KAR-WAI (noviembre & diciembre 2014)

Cuando pasen las lágrimas (*Wangiiiao kamen*, 1988)

Días salvajes (*A fei zhengzhuan*, 1991)

Las cenizas del tiempo (*Dongxie xidu*, 1994-2008)

Chungking Express (*Chongqing senlin*, 1994)

Ángeles caídos (*Duoluo tianshi*, 1995)

Happy together (*Chunguang zhaxie*, 1997)

Deseando amar (*Huayang nianhua*, 2000)

2046 (*2046*, 2004)

Eros (*Eros*, 2004)

Michelangelo Antonioni, Wong Kar-Wai y Steven Soderberg

My blueberry nights (*My blueberry nights*, 2007)



(VI) CLINT EASTWOOD

(noviembre & diciembre 2015 / marzo 2017 / abril 2018)

Escalofrío en la noche (*Play Misty for me*, 1971)

Infierno de cobardes (*High plains drifter*, 1973)

El fuera de la ley (*The outlaw Josey Wales*, 1976)

Ruta suicida (*The gauntlet*, 1977)

El aventurero de medianoche (*Honkytonk man*, 1982)

El jinete pálido (*Pale rider*, 1985)

Bird (1988)

Cazador blanco, corazón negro

(*White hunter, black heart*, 1990)

Sin perdón (*Unforgiven*, 1992)

Un mundo perfecto (*A perfect world*, 1993)

Los puentes de Madison

(*The bridges of Madison County*, 1995)

Poder absoluto (*Absolute power*, 1997)

Medianoche en el jardín del bien y del mal

(*Midnight in the garden of good and evil*, 1997)

Space cowboys (2000)

Mystic river (2003)

Million dollar baby (2004)

Banderas de nuestros padres (*Flags of our fathers*, 2006)

Cartas desde Iwo Jima (*Letters from Iwo Jima*, 2006)

Gran Torino (2008)

Más allá de la vida (*Hereafter*, 2010)

Jersey boys (2014)

El francotirador (*American sniper*, 2014)

Sully (2016)



(VII) STEVEN SPIELBERG

(marzo & octubre & noviembre 2016 / marzo 2017 /
marzo 2018 / enero 2019)

El diablo sobre ruedas (*Duel*, 1971)

Loca evasión (*The Sugarland express*, 1974)

Tiburón (*Jaws*, 1975)

Encuentros en la tercera fase

(*Close encounters of the third kind*, 1977/1980)

1941 (*1941*, 1979)

En busca del Arca Perdida (*Raiders of the Lost Ark*, 1981)

E.T. (*E.T. The extra-terrestrial*, 1982)

Indiana Jones y el Templo Maldito

(*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984)

El color púrpura (*The color purple*, 1985)

El imperio del sol (*Empire of the sun*, 1987)

Indiana Jones y la Última Cruzada

(*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989)

Para siempre (*Always*, 1989)

Hook (1991)

Parque Jurásico (*Jurassic Park*, 1993)

La lista de Schindler (*Schindler's list*, 1993)

Amistad (1997)

Salvar al soldado Ryan (*Saving private Ryan*, 1998)

Inteligencia Artificial (*Artificial Intelligence, A.I.*, 2001)

Minority Report (2002)

Atrápame si puedes (*Catch me if you can*, 2002)

La terminal (*The terminal*, 2004)

La guerra de los mundos (*War of the worlds*, 2005)

Munich (*Munich*, 2005)

Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal

(*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008)

Las aventuras de Tintín (*The adventures of Tintin*, 2011)

Caballo de batalla (*War horse*, 2011)

Lincoln (2012)

El puente de los espías (*Bridge of spies*, 2015)

Mi amigo el gigante (*The BFG*, 2016)

Los archivos del Pentágono (*The Post*, 2017)



(VIII) PETER WEIR (noviembre & diciembre 2017)

Picnic en Hanging Rock (*Picnic at Hanging Rock*, 1975)

La última ola (*The last wave*, 1977)

Gallipoli (*Gallipoli*, 1981)

El año que vivimos peligrosamente

(*The year of living dangerously*, 1982)

Único testigo (*Witness*, 1985)

La costa de los mosquitos (*The Mosquito coast*, 1986)

El club de los poetas muertos (*Dead Poet society*, 1989)

El show de Truman (*The Truman show*, 1998)

Master and Commander: Al otro lado del mundo

(*Master and Commander: The far side of the world*, 2003)

Camino a la libertad (*The way back*, 2010)



(IX) WERNER HERZOG

(marzo 2019 / enero 2020 / marzo 2024 / marzo 2025)



Heracles (*Herakles*, 1962)

Últimas palabras (*Letzte Worte*, 1968)

Signos de vida (*Lebenszeichen*, 1968)

También los enanos empezaron pequeños

(*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970)

Los médicos voladores de África Oriental

(*Die fliegenden Ärzte von Ostafrika*, 1970)

Fata Morgana (1971)

El país del silencio y la oscuridad

(*Land des Schweigens und der Dunkelheit*, 1971)

Futuro limitado (*Behinderte Zukunft*, 1971)

Aguirre, la cólera de Dios (*Aguirre, des Zorn Gottes*, 1972)

El gran éxtasis del escultor Steiner

(*Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, 1974)

El enigma de Gaspar Hauser

(*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974)

Cuánta madera podría roer una marmota...

(How much Wood would a Woodchuck chuck... -

Beobachtungen zu einer neuen Sprache, 1976)

Corazón de cristal *(Herz aus Glas, 1976)*

Stroszek (1977)

La Soufrière –

Warten auf eine unausweichliche Katastrophe (1977)

Nosferatu, vampiro de la noche

(Nosferatu: Phantom der Nacht, 1979)

Woyzeck (1979)

Fitzcarraldo *(Fitzcarraldo, 1982)*

Donde sueñan las verdes hormigas

(Wo die grünen Ameisen träumen, 1984)

La balada del pequeño soldado

(Ballade vom kleinen Soldaten, 1984)

Cobra Verde *(Cobra Verde, 1987)*

Ecos de un reino oscuro

(Echos aus einem düsteren Reich, 1990)

Campanas desde lo profundo: fe y superstición en Rusia

(Glocken aus der Tiefe – Glaube und Aberglaube in Russland)

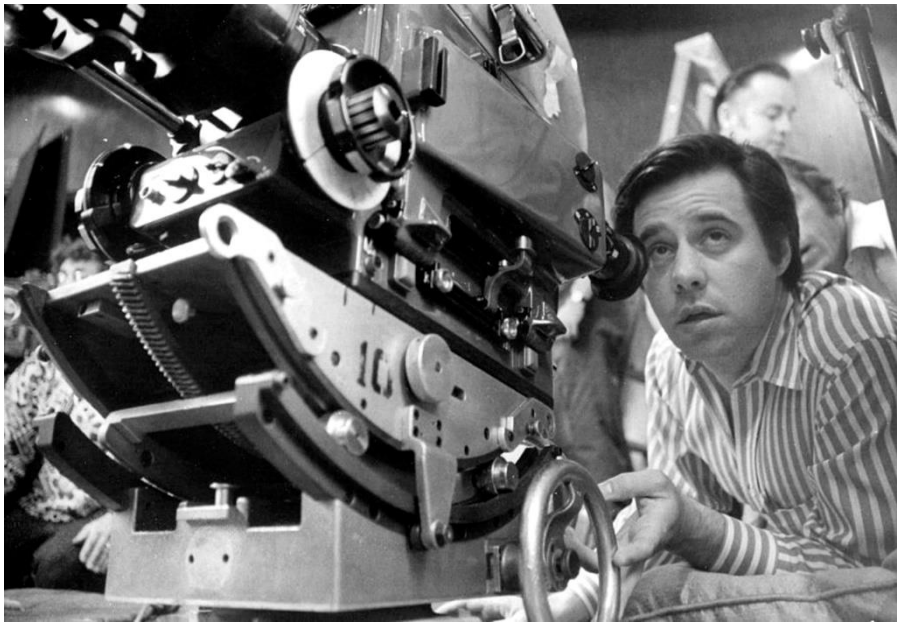
Lecciones de oscuridad *(Lektionen in Finsternis, 1992)*

El pequeño Dieter necesita volar

(Little Dieter needs to fly, 1997)

Mi enemigo íntimo *(Mein liebster Feind – Klaus Kinski, 1999)*

(X) PETER BOGDANOVICH (octubre 2022 / noviembre 2023)



El héroe anda suelto (*Targets*, 1968)

La última película (*The last picture show*, 1971)

Dirigido por John Ford (*Directed by John Ford*, 1971-2006)

¿Qué me pasa, doctor? (*What's up, doc?*, 1972)

Luna de papel (*Paper moon*, 1973)

Una señorita rebelde (*Daisy Miller*, 1974)

Por fin, el gran amor (*At long last love*, 1975)

Nickleodeon (*Nickleodeon*, 1976)

Saint Jack, el rey de Singapur (*Saint Jack*, 1979)

(XI) ROBERT ALTMAN (antología)
(septiembre & octubre 2025)



M.A.S.H. (*M.A.S.H.*, 1970)

El volar es para los pájaros (*Brewster McCloud*, 1970)

Los vividores (*McCabe & Mrs. Miller*, 1971)

Nashville (*Nashville*, 1975)

Vidas cruzadas (*Short cuts*, 1993)

(XII) DAVID LYNCH (in memoriam) (enero & febrero 2026)



Cabeza borradora (*Eraserhead*, 1977)

El hombre elefante (*The elephant man*, 1980)

Dune (*Dune*, 1984)

Terciopelo azul (*Blue velvet*, 1986)

Asesinato en Twin Peaks (*Twin Peaks-Tv Pilot*, 1990)

Corazón salvaje (*Wild at heart*, 1990)

Twin Peaks: Fuego, camina conmigo

(*Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992)

Carretera perdida (*Lost highway*, 1996)

Una historia verdadera (*The Straight story*, 1999)

Mulholland Drive (2001)

Inland empire (2006)



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

Organiza:

CineClub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín.

Síguenos en Facebook, X (Twitter) e Instagram

LAMADRAZA.UGR.ES