

***Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico del M.R.I.***

***Mulholland Drive and Inland Empire in David Lynch. The uncanny as the subject's resistance to the hegemonic construct of the M.R.I.***



***Máster Universitario en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación.***

**Modalidad Nº4: Iniciación a la investigación  
Director: José Antonio Palao Errando  
Autor: Marcos Ferrer García**

**30-10-2014**



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

## Resumen

El presente trabajo de investigación estudia la hipótesis de que *lo siniestro* pueda surgir desde la ruptura narrativa en la representación hegemónica cinematográfica. Para ello parte del análisis fílmico de las dos últimas películas de David Lynch: *Mulholland Drive* e *Inland Empire*. El objetivo es relacionarlas con el concepto de *lo siniestro* desarrollado por el psicoanálisis, así como sus interrelaciones con una parte de la filosofía existencialista, y los estudios de la imagen en diferentes ámbitos que hacen especial hincapié en el encuentro de esta con el sujeto. Todos ellos tienen en común encargarse de esa parte del ser que no puede articularse en lo concreto de la palabra ni se aviene a ser integrado en un orden simbólico, *lo real*.

La comparación con otros conceptos próximos a la experimentación de *lo siniestro* como el terror, lo fantástico o incluso la melancolía nos muestra sus lugares comunes, pero también destaca su particularidad diferenciadora: la caída simbólica de la realidad sobre la que se sustenta el sujeto, estableciendo un corte en el *flujo* de su continuidad. Basándose en todo lo anterior la hipótesis pone especial énfasis en el papel nuclear del sujeto a la hora de suturar la representación fílmica y hacerse cargo de la interpretación, teniendo presente la implantación de las características y códigos del M.R.I. como adaptación de la narración literaria al “lenguaje” cinematográfico, todo ello sin olvidar su constante maleabilidad a lo largo de los tiempos. En este tipo de cine, la percepción o reconstrucción de la linealidad deviene fundamental. Frente a ella David Lynch propone una reivindicación del sujeto/espectador activo y, en consecuencia, hace surgir lo siniestro desde la materialidad de ambas películas que evidencian y quiebran la representación hegemónica, mostrando las costuras narrativas que no pueden contener *lo real* y que en su cine adoptan la manifestación de *lo siniestro*.

**-Palabras clave:** siniestro, Lynch, sujeto, análisis, cinematográfico, representación.

## Abstract

This research paper studies the hypothesis stating that *the uncanny* might arise from a narrative break in the hegemonic cinematographic representation. It builds on the filmic analysis of David Lynch's two latest films: *Mulholland Drive* and *Inland Empire*. The aim is to link them with the concept of *the uncanny* as developed by psychoanalysis, as well as establish their interrelations with a part of existentialist philosophy and the study of image in various disciplines which delves on the interface between image and subject. Their common feature is that they deal with the part of the being which cannot be articulated by the precise nature of words or integrated into a symbolic order – *the real*.

The comparison to other concepts analogous to the experience of *the uncanny*, such as terror, fantasy or even melancholy, reveals some parallelisms, but it also emphasizes its divergent specificity: the symbolic fall of the reality on which the subject relies, which introduces a break into its continuum. Based on all of the above, the hypothesis particularly highlights the nuclear role of the subject when it comes to suturing the filmic representation and assuming the responsibility of interpreting its sense, taking into account the pervasive characteristics and codes of the M.R.I. as an adaptation of literary narrative to the language of cinematography, and bearing in mind their constant malleability through time. In this kind of cinema, the perception or reconstruction of linearity becomes essential. Opposite this, David Lynch advocates for a vindication of the active role of the subject/spectator and, thus, makes the uncanny arise from both films' materiality, which reveals and ruptures the hegemonic representation, exposing the narrative seams which cannot contain *the real*, causing it to become, in his films, a manifestation of *the uncanny*.

**-Keywords:** uncanny, Lynch, subject, analysis, cinematography, representation

**Título**

***Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico del M.R.I.***

***índice***

página

9	<b>1. Justificación e interés del tema</b>
9	1.1 A vueltas con David Lynch y lo siniestro
10	1.2 Lo siniestro en la torsión y la caída de la narración. (M.R.I)
12	1.3 ¿Por dónde empezar?
14	1.4 Posibles consecuencias
16	<b>2. Marco teórico de la investigación. Literatura clave en la investigación. Metodología y enfoques</b>
16	2.1 Lo siniestro, la narración y el sujeto
16	2.2 El análisis del texto fílmico
18	2.3 El <i>paradigma informativo</i> y el M.R.I
23	2.4 El contexto cinematográfico, la crisis de los grandes relatos
24	2.5 El thriller y el melodrama. las expectativas genéricas
29	2.6 El M.R.I como constructo y lo siniestro que desborda
30	2.7 Heidegger. La consciencia-mundo
31	2.8 Lo fantástico, lo sublime, la melancolía y el terror
34	2.9 Mind-game films frente a Mulholland Drive e Inland Empire (I)
35	2.10 Lo siniestro. Sontag, Barthes, Todorov
40	2.11 Acerca de este recorrido metodológico
41	2.12 Ideas básicas y conexiones: cine, narración, psicoanálisis e intervalo. Breve recapitulación del marco teórico.
46	<b>3. Objetivos de la investigación</b>
46	3.1 La hipótesis de lo siniestro en la caída del M.R.I.
47	3.2 La discontinuidad inhabitable. Intervalo frente a espacio-tiempo
49	3.3 Objetivos
49	3.4 El orden simbólico del “lenguaje” cinematográfico (MRI)
50	3.5 Mulholland Drive e Inland Empire frente a mind-game films(II).
53	3.6 ¿Emerge lo siniestro como síntoma de la exclusión del sujeto?
55	<b>4. Una breve anticipación a lo siniestro desde el análisis del texto fílmico Mulholland Drive e Inland Empire.</b>
55	4.1 Raccord contra Raccord. la mirada imposible. Mulholland Drive
62	4.2 El tiempo en el plano y el fuera de plano
65	4.3 El doble y la ruptura del espacio-tiempo. Inland Empire
69	4.4 La vacilación

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

74	<b>5. Análisis fílmico. La representación de Lo Siniestro. Mulholland Drive/Inland Empire</b>
75	5.1. Análisis fílmico. La representación de lo siniestro. Mulholland Drive
77	5.1.1 La Pesadilla. Winkie´s Sunset Blvd.
80	5.1.2 Los ancianos
81	5.1.3 La llave azul, el acceso cómplice a través de la mirada
83	5.1.4 Lo siniestro se atisba a través de lo simbólico
86	5.1.5 Un encuentro con lo siniestro. Una visita en la noche
89	5.1.6 “This is the girl”. Camilla Rhodes, el nombre del deseo
91	5.1.7 El Cadáver. Apartamento de Diane Selwyn
97	5.1.8 El Teatro Silencio
101	5.1.9 El fuera de campo. La abertura de la caja azul y el salto representacional
102	5.1.10 Abertura de la caja azul
105	5.1.11 FINAL. Preámbulo y desenlace
111	5.2. Análisis fílmico. La representación de lo siniestro. Inland Empire
111	5.2.1 La visita. Secuencia-Tipo
116	5.2.2 El set de rodaje. El reflejo del doble a través del hipernúcleo
123	5.2.3 Lo siniestro irrumpe en la identidad de Nikki
127	5.2.4 Seda y tiempo
129	5.2.5 Desenlace y liberación
140	Mapa
143	<b>6. Conclusiones sobre la representación de lo siniestro en Mulholland Drive e Inland Empire. Aspectos relevantes.</b>
147	<b>BIBLIOGRAFIA</b>

Research paper.

Marcos Ferrer García.

**Title**

***Mulholland Drive and Inland Empire in David Lynch. The uncanny as the subject's resistance to the hegemonic construct of the M.R.I.***

**Table of contents**

Page

9	<b>1. Justification and relevance of the subject</b>
9	1.1 About David Lynch and the uncanny
10	1.2 The uncanny in the bending and fall of narration. (M.R.I)
12	1.3 ¿Where to start?
14	1.4 Possible consequences
16	<b>2. Theoretical framework for the research. Key literature for the research. Methodology and approach</b>
16	2.1 The uncanny, the narration and the subject
16	2.2 Analysis of the filmic text
18	2.3 The <i>informative paradigm</i> and the M.R.I
23	2.4 The cinematographic context, the crisis of the great stories
24	2.5 Thriller and melodrama. Generic expectations
29	2.6 The M.R.I as a construct and the overflow of the uncanny
30	2.7 Heidegger. Conscience-world
31	2.8 The fantastic, the sublime, melancholy and terror
34	2.9 Mind-game films against Mulholland Drive and Inland Empire (I)
35	2.10 The uncanny. Sontag, Barthes, Todorov
40	2.11 About this methodological itinerary
41	2.12 Basic ideas and connections: cinema, narration, psychoanalysis and interval. Brief sum-up of the theoretical framework.
46	<b>3. Aims of the research</b>
46	3.1 The hypothesis of the uncanny in the fall of the M.R.I.
47	3.2 The uninhabitable discontinuity. Interval against space-time
49	3.3 Aims
49	3.4 The symbolic order of film "language" (MRI)
50	3.5 Mulholland Drive and Inland Empire against mind-game films (II)
53	3.6 ¿Does the uncanny emerge as a symptom of the subject's exclusion?
55	<b>4. A brief anticipation to the uncanny through the analysis of the filmic text in Mulholland Drive e Inland Empire.</b>
55	4.1 Raccord vs Raccord. The impossible look. Mulholland Drive
62	4.2 Time on-screen and off-screen.
65	4.3 Doppelgangers and the rupture of space-time. Inland Empire
69	4.4 Vacillation

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

74	<b>5. Film analysis. The representation of The Uncanny. Mulholland Drive/Inland Empire</b>
75	5.1 Film analysis. The representation of the uncanny. Mulholland Drive.
75	5.1.1 The Nightmare. Winkie´s Sunset Blvd.
80	5.1.2 The elderly.
81	5.1.3 The blue key, the look as the complicit entry.
83	5.1.4 A glimpse of the uncanny through the symbolic.
86	5.1.5 An encounter with the uncanny. A visit in the night.
89	5.1.6 “This is the girl”. Camilla Rhodes, the name of desire.
91	5.1.7 The Body. Diane Selwyn’s apartment.
97	5.1.8 Silencio Theatre.
101	5.1.9 The out-of-field. The opening of the blue box and the representational leap.
102	5.1.10 Opening of the blue box.
105	5.1.11 END. Preamble and outcome.
111	5.2 Film analysis. The representation of the uncanny. Inland Empire.
111	5.2.1 The visit. Sequence-Type
116	5.2.2 The film set. The reflection of the doppelganger through the hypernucleus.
123	5.2.3 The uncanny bursts into Nikki’s identity.
127	5.2.4 Silk and time
129	5.2.5 Outcome and liberation
140	Map
143	<b>6. Conclusions about the representation of the uncanny in Mulholland Drive and Inland Empire. Relevant aspects.</b>
147	<b>BIBLIOGRAPHY</b>



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

## **1. Justificación e interés del tema.**

### **1.1 A vueltas con David Lynch y lo siniestro**

Este proyecto de investigación surge en torno al despertar de una inquietud latente que se prolonga y acrecienta en el tiempo y que no acaba de saciarse. Inquietud que tuvo su origen en el contacto personal ante lo siniestro y el particular vértigo de su irrupción, reencontrada en la representación cinematográfica como diáspora de sensaciones ligadas a las imágenes en movimiento, pero, ¿cómo se produce y desencadena esa particular sensación en el espectador con las herramientas filmicas de su representación?

Sabemos que, a priori, justificar el acercamiento a lo siniestro relacionándolo además con las últimas obras de David Lynch, *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) e *Inland Empire* (David Lynch, 2006), puede antojarse complicado y sonar a retorno de lo ya transitado.

Se han escrito ríos de tinta sobre ambos temas por separado desde multitud de perspectivas metodológicas diferentes. La obra de Lynch parece especialmente sugerente a la llamada inagotable; etiquetado, entre otras cosas, como director de “culto”, mantiene una curiosa relación con la industria, cerca y a la vez lejos de sus márgenes, sus obras poseen una especial pregnancia que parecen convocar y provocar a todas las miradas para que giren en torno suyo.

Entonces ¿por qué Lynch, otra vez, y por qué lo siniestro de nuevo? ¿qué podemos aportar?

Lo sorprendente en *Mulholland Drive* es que en ella encontramos un lugar inesperado para reinterpretar la irrupción de lo siniestro, Lynch relaciona las rupturas narrativas con su recurrente acercamiento a situaciones desasosegantes. Lo siniestro, además, se adhiere con naturalidad a esa quiebra narrativa como si fuera consustancial a ella misma, su semblante necesario.

Si lo siniestro brota del mismo esqueleto que sostenía la narración y no de lo accesorio de su atmósfera ¿Puede estar ligada la sensación que experimentamos en lo siniestro a una suspensión de la estructura narrativa? ¿Qué implicaciones podría tener? ¿Debe lo siniestro surgir de una suspensión del lenguaje cinematográfico hegemónico y de la narración?

*Mulholland Drive* expone y posteriormente destruye las convenciones del lenguaje cinematográfico desvelando el artificio de su narración. La crítica a Hollywood no era solo temática, sino que su acidez también supuraba consecuentemente en su forma filmica. Desde luego, la película construía su propios códigos y revelaba en Lynch a un perfecto conocedor de los entresijos y convenciones del modo de representación hegemónico de la industria de Hollywood.

La presencia de lo siniestro en *Mulholland Drive* tenía la particularidad diferenciadora de brotar de la ruptura de esas convenciones del cine hegemónico al enfrentarlo con otro tipo de cine, uno que no se atenía a sus normas de construcción narrativa; así traté de argumentarlo en el artículo que desarrollé sobre el film con el título: “*lo siniestro en Mulholland Drive*”<sup>1</sup>.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Pero el asunto no estaba ni mucho menos concluido, de hecho, mi breve investigación solo había alimentado y reavivado la inquietud alrededor de los mecanismos de representación de lo siniestro.

Esa fue la idea, esquemática y básica, que ronda en la génesis de este trabajo y que lleva inevitablemente inscrita la consideración de otras posibles consecuencias que rondan en torno a lo siniestro.

## **1.2 Lo siniestro en la torsión y caída de la narración (M.R.I)**

La justificación de volver sobre Lynch y lo siniestro está, pues, basada en un enfoque diferente a los que hemos encontrado y que pretende someter su materia de estudio a unas hipótesis de partida desde las consecuencias derivadas de la torsión del relato y la quiebra narrativa en las dos últimas obras de David Lynch, *Mulholland Drive* e *Inland Empire*.

Ambas películas tenían la particularidad de presentar esa ruptura con el M.R.I<sup>2</sup> que se asociaba con la emergencia de lo siniestro. Es decir, lo siniestro tenía la particularidad de emanar de la quiebra narrativa al denunciar las convenciones de su representación. Esto, además, nos sugería la estrecha relación de lo siniestro con las estructuras que guían toda narración mediante anclajes de causa-efecto, espacio y tiempo, además de los mecanismos de identificación espectral y las expectativas de género que les dan sentido en el cine hegemónico.

Justo ahí radica el principal foco de partida: es la relación de lo siniestro con la narración la que pretendemos someter a estudio partiendo de estas dos últimas obras de Lynch. Analizar lo siniestro en su estructura sobrepasa la mera atmósfera o los arquetipos del terror para apuntar al no lugar primordial de donde emerge, la caída del relato, la quiebra de la narración.

Esto es lo que queremos comprobar y pensamos que otorga un enfoque distinto a otros estudios previos sobre la emergencia de lo siniestro en Lynch.

Lynch concebiría así lo siniestro como el reverso oculto del relato y en esa propuesta desnuda las convenciones y apunta a su reivindicación como sensación provocada por la suspensión narrativa. Esta será una de las principales hipótesis.

Este enfoque hacia la relación de la narración con lo siniestro en Lynch confluye en la reivindicación del sujeto, ya que es él quien sutura el relato que le convoca, es la "sede del vacío"<sup>3</sup>, la naturaleza de su angustia solo puede tener cabida en él, rellena con el eco de sus fantasmas. En coherencia, se enmarca además el sentido abierto de sus películas que invocan al sujeto espectador para que construya y sostenga por sí mismo el relato de sus películas y teja su propia historia ocupando una posición de responsabilidad.

Otro foco de actualidad aparece al surgir ambas obras en el contexto de los llamados "*mind-game films*", Thomas Elsaesser, o "*Hiperrelato postclásico*", José Antonio Palao Errando, nomenclaturas que designan la tendencia de cierto tipo de obras fílmicas contemporáneas que tienen como principal rasgo característico la complejidad de sus estructuras narrativas no lineales. Sería interesante enfrentar *Mulholland Drive* e *Inland Empire* a las características de

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

este tipo de cine para hallar sus posibles similitudes y diferencias, esa fricción puede provocar que resalten en mayor medida la singularidad de los aspectos representacionales que las definen y nos ayuden también a esclarecer las claves del porqué de su siniestra particularidad diferenciadora en el contexto cinematográfico.

La reivindicación de lo siniestro en su vertiente existencialista supone otra perspectiva de abordaje, ya que trataremos de focalizar nuestra atención en la localización de esta cualidad sensitiva para tratar de discernirla en su representación. En relación a lo siniestro tendremos en cuenta la visión de filósofos representativos del existencialismo, como Heidegger o Sartre, que contemplan al hombre como ser eyectado al mundo que trata de construir un asidero donde “detener y dar sentido” al fluir de su existencia a través de la conciencia-mundo y en la que el orden simbólico del lenguaje, la narración y la identidad juegan un papel determinante.

En consecuencia, nuestro enfoque no se centra en la simple enumeración y localización de alguna de las famosas formas de materialización de lo siniestro que comentaba Freud y que tradicionalmente se asocian a su aparición, a saber; el doble, el autómatas, la repetición, la castración... que en la mayoría de ocasiones el cine de terror genérico ha utilizado de forma arquetípica, como si por su mera presencia en el relato pudieran provocar y arrastrar con ellas la experiencia de lo siniestro en el espectador, de modo similar a la de esos objetos-memento del melodrama que condensan en ellos la nostalgia y el recuerdo del ser ausente por haberles pertenecido en el pasado. Creemos que la mera presencia de los elementos siniestros en el cine de terror no implica la manifestación de su sensación, es más, a fuerza de utilizarse y convertirse en clichés nos preguntamos si no han perdido la capacidad de sugerir lo que parecía innato en ellos. Al menos, en ese cine genérico de terror producido en serie.

Por otro lado, Freud ya recalca esa “cualidad sensible” de lo siniestro vinculado a la estética, también su ambigüedad definitoria y dejaba la puerta abierta a una profundización en su estudio.

Partiendo de *Mulholland Drive* e *Inland Empire* pretendemos enfrentar esa sensación a las estructuras narrativas y al orden de lo simbólico del “lenguaje cinematográfico” hegemónico. El objetivo es tratar de discernir dónde radican las claves de representación de lo siniestro y qué papel juega su recorrido fantasma, ensamblado entre la narración y el espectador.

Recapitulando: el interés y la justificación del tema reside en adoptar un diferente enfoque sobre la esencia de lo siniestro partiendo de dos obras de David Lynch, *Mulholland Drive* e *Inland Empire*, en las que esa sensación brota desde la torsión de la estructura narrativa del lenguaje cinematográfico hegemónico, reivindicando la cualidad sensitiva de la experiencia siniestra por encima de sus arquetipos estandarizados.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

### 1.3 ¿Por dónde empezar?

En primer lugar habría que revisar la definición de lo siniestro dada por Freud<sup>4</sup> y enfrentarla a las claves narrativas del lenguaje cinematográfico instaurado por la industria, a través de las asunciones del M.R.I. que Lynch utilizaba para construir expectativas genéricas del *thriller* y el melodrama.

Este último fue el género predilecto sobre el que originariamente se ensambló todo el engranaje de construcción de sentido del “lenguaje cinematográfico”, al ser el que mejor llegaba al público por su arraigada tradición folletinesca.

El profesor Javier Marzal, expuso alguna de las conclusiones de su extenso estudio sobre las claves de construcción del melodrama en Griffith<sup>5</sup> como exponente, precisamente, de esa asimilación y traslado de la tradición literaria melodramática y folletinesca del siglo XIX, de valores burgueses, al cine. El melodrama sería el género emblemático donde asentar la elaboración de un código narrativo fílmico basado en la transparencia enunciativa para la construcción de un lenguaje cinematográfico, el M.R.I.<sup>6</sup>, en el que la industria se asentaría ocultando las huellas del enunciador.

Así pues, dos corrientes venían a relacionarse con lo siniestro en nuestro ámbito de estudio. Una eran las convenciones de la narración hegemónica, las cuales, bajo la apariencia genérica del *thriller* o el melodrama utilizaba Lynch como máscara de sus dos últimas obras, *Mulholland Drive* e *Inland Empire*, para realizar una denuncia a la industria de Hollywood y sus estructuras narrativas. La otra era una posible revisión del término siniestro, con el objetivo de relacionarlo con las costuras de la narración más que con los arquetipos formales en los que Freud veía su aparición: la figura del doble, la amputación de los ojos, la repetición... y que, a fuerza de asociarse a lo siniestro en el cine, pueden haberse agotado en lugares comunes del género de terror, vaciados de sentido en el corsé formal de sus expectativas de consumo y narración estandarizada.

Comentaba esa posible revisión del término siniestro, el intenso vértigo que sacude al sujeto en su abrupta irrupción, que lo aproxima a la experiencia de lo sublime. Solo lo aproxima. Me detengo aquí en este apartado del trabajo, más adelante retomaré su singular naturaleza para tratar de argumentar la necesidad de su revisión desde un punto de vista existencialista, alejado de la utilización más común del término que lo desvirtúa, convirtiéndolo casi en mero sinónimo de “terrorífico”, desvinculándolo también de la ambigua complejidad sugerida por Freud con lo *unheimlich*.

Después lo enfrentáramos a la narración fílmica y sus mecanismos para observar la especial relación que mantienen, pues avanzamos ya la hipótesis de que la singularidad vivencial del fenómeno la suspende. De ser así ¿cuáles serían sus consecuencias?

Perteneciendo lo siniestro a lo subjetivo de las sensaciones, sería interesante ver sus características formales de construcción en el medio cinematográfico y particularmente en David Lynch, autor que recurre a su recreación constantemente y que la integra en los argumentos que recorren toda su filmografía.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

La primera parada obligada para marcar un anclaje que sirviera de punto de partida es la definición del concepto que daba Freud en su famoso y breve ensayo del mismo nombre, “lo siniestro”.

“Lo siniestro (*unheimlich*) sería aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”. (FREUD 1973: 2484)

“Unheimlich sería todo lo que debería haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado”. (FREUD 1973: 2487)

Hemos creído necesario realizar este preámbulo, en primer lugar para trazar las líneas de partida motivacionales al embarcarse en un trabajo de investigación. Dicha motivación es el germen que mueve a un espíritu y es, en consecuencia, de naturaleza eminentemente subjetiva. Esta se manifiesta en la elección de un tema, que destila la inquietud hacia la necesidad más concreta de articularse en una hipótesis como proyecto de inmersión en algo que nos punza.

El estudio de un tema no puede pretender agotarlo jamás o cerrarlo a una interpretación única. Se trata, eso sí, de aportar algo nuevo o de profundizar con singular caladura en el asunto escogido.

En palabras de Heidegger (1995): “ La inexactitud de las ciencias históricas del espíritu no es ningún defecto, sino únicamente un modo de satisfacer una exigencia esencial para este tipo de investigación.”<sup>7</sup>

Para que esa inclinación por un tema se convierta en el objeto concreto de investigación es fundamental no solo sumergirse en los estudios de una disciplina que trate de alguna manera el ámbito en el que se desenvuelve, sino que es determinante que la motivación haya sido previamente espoleada en las aulas.

En este sentido quiero expresar mis reconocimientos al profesorado de la Licenciatura de Comunicación Audiovisual y del Máster de Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación (NTPIC) de la UJI, por tener una incidencia vital en la metodología y actitud para abordar este trabajo, porque a las diferentes asignaturas que impartían las vertebraba el mismo espíritu crítico y abierto que alimenta la inquietud y la motivación investigadora de una y mil formas diferentes.

Somos conscientes del prolífico estudio al que ya han sido sometidos tanto David Lynch como lo siniestro, sin embargo esto no nos detuvo porque teníamos la intuición, entendida como esa sospecha interior esperando a ser articulada, de que algo quedaba aún por decir en su relación a la luz de los dos últimos filmes de este autor. *Mulholland Drive* e *Inland Empire* pueden ayudar a redefinir el lugar de lo siniestro en la cinematografía actual.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

#### **1.4 Posibles consecuencias**

-*Inland Empire* y *Mulholland Drive* proponen que el origen de la angustia siniestra podría estar en la caída de la narración ante el desvelamiento del constructo de sus convenciones cinematográficas. Esto sugiere la posibilidad de calibrar lo siniestro como señal y manifestación de la particularidad única del sujeto no subsumible al discurso unificador hegemónico y capitalista. Y abre la posibilidad, en consecuencia, de que sea un reducto del sujeto que ni puede ser fagocitado ni se aviene a ser integrado en su discurso. Lo siniestro se situaría en su especificidad única, un no-género, frente al *thriller* y el melodrama, semblante que adoptan ambas películas, como géneros predilectos de la narración hegemónica.

-Lynch reivindica al sujeto espectador como constructor del sentido de la historia frente a la univocidad interpretativa del cine hegemónico. Lo que nos llevará a una comparación con los filmes contemporáneos de narrativas múltiples y deslavazadas que también apelan al espectador, aunque otorgándoles una distinta función. Son los llamados *mind-game films*, Thomas Elsaesser, o *hiperrelatos*, José Antonio Palao.

-La reivindicación de lo siniestro como sensación particular del sujeto frente al arquetipo genérico del terror en el cine. Por ello proponemos un acercamiento a lo siniestro desde el análisis de sus sensaciones que son el rasgo primordial que lo define, sí, pero prestando especial atención a la forma en las que hace aparición. Para ello estableceremos una comparación con lo fantástico, lo sublime, la melancolía y el terror en relación a las similitudes y diferencias de las sensaciones que despiertan.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

## Notas del capítulo 1

1.Ferrer (2011)

2.Burch (1987)

3.Palao (2004) p.215

4.Freud (1973)

5.Estudio que se plasmó en el libro, *David Mark Griffith* , Cátedra, del mismo autor y recogido en la bibliografía anexa a este trabajo.

6.Como resume a la perfección Shaila García Catalán en su tesis doctoral (2012 p 157.), acerca del M.R.I: “Burch formuló el término Modo de Representación Institucional para señalar el lenguaje que fue confirmándose entre su aparición en 1895 hasta 1929 y luego desarrollo el cine clásico de Hollywood, de modo que lo encumbró en sentido fuerte. Desde entonces, el MRI es *efecto y artefacto* de naturalización que ha alcanzado el estatuto de canon paradigmático sobre el que se mide cualquier gesto de enunciación cinematográfica. Y aunque el cine como medio de representación no tiene un único lenguaje en la medida que cada película inaugura su propio código, cada propuesta audiovisual *se define* en distancia con el MRI, se remite a él, lo actualiza por distancia o cumplimiento de las convenciones que va cristalizando.” Consideraciones a las que nos adscribimos totalmente.

7.Heidegger (1995): “...todas las ciencias del espíritu, e incluso todas las ciencias que estudian lo vivo, tienen que ser necesariamente inexactas si quieren ser rigurosas”.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

## **2. Marco teórico de la investigación.**

### ***Literatura clave en la investigación. Metodología y enfoques***

#### ***2.1 Lo siniestro, la narración y el sujeto***

El núcleo de la investigación será lo siniestro en su interacción con la narración y el sujeto, a propósito de las dos últimas películas de David Lynch, *Mulholland Drive* e *Inland Empire*.

Queremos subrayar una vez más el punto de partida de la investigación porque, después del apartado anterior, nos hemos asomado a los inevitables y constantes solapamientos entre los tres grandes ejes que lo vertebran: lo siniestro, la narración (M.R.I.) y el sujeto estarán en permanente entrecruzamiento, y habrá que renunciar a su división en parcelas estancas prácticamente desde el inicio, pues se remiten unos a otros constantemente porque se complementan, reflejan y repelen a partes iguales, se necesitan para ocupar un lugar, dejando el hueco, la falta, a lo siniestro.

Esta sucinta presentación de los ejes temáticos nos servirá de referente y límite de la propia investigación a lo largo de su desarrollo y también para indicar el campo de pertenencia y metodología a emplear en su acercamiento. Por ejemplo: si tratamos las quiebras narrativas que presenta *Mulholland Drive* en relación al cine hegemónico sabremos que el área que nos incumbe será la narración cinematográfica, aunque nos ocupemos del papel del sujeto y lo siniestro en relación con ella.

El principal motivo por el que hacemos esta aclaración es por la naturaleza escurridiza de los términos de partida, empezando por esa abstracción sensible de lo siniestro, que afecta en diferente intensidad al sujeto que lo experimenta y a la narración de dónde surge, según nos propone David Lynch en *Mulholland Drive* e *Inland Empire*.

Los meandros y desbordes que provocarán la constante permeabilidad de estas obras, quizás nos puedan acercar a algún nuevo aspecto de la naturaleza siniestra desde una perspectiva diferente en relación con las nuevas tendencias de cierto cine contemporáneo (*mind-game films*).

Esa es la intención de la investigación. La originalidad en el enfoque sobre lo siniestro pretendemos encontrarla en el punto de partida que nos brinda David Lynch con estas dos obras y de la propuesta de lectura que hizo de *Mulholland Drive* el profesor José Antonio Palao Errando. De ahí surgió un trabajo: “*lo siniestro en Mulholland Drive*”, en el que esboqué la posibilidad de que lo siniestro emergiera como consecuencia de la quiebra narrativa hegemónica y no como mero acompañamiento ambiental o genérico.

#### ***2.2. El análisis del texto fílmico***

Citar las bases literarias que suponen el punto de partida del trabajo supone apuntar ya la intención y direcciones metodológicas desde las que pretendemos abordar la investigación y nos permiten, a su vez, aclarar algunos puntos relativos al enfoque del trabajo.



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

El objeto principal sobre el que realizamos la investigación es la materialidad de la obra fílmica; para ello emplearemos el análisis del texto fílmico como método para deconstruir e interpretar las dos películas que nos ocupan y hallar las claves de sus mecanismos discursivos, cómo construyen sus propios códigos, o cómo “dicen” lo que “dicen” teniendo presente sus modos de representación.

Por esta razón, algunos de los libros de los que hemos partido tratan precisamente la materia del análisis fílmico, y de entre ellos: *El análisis del texto fílmico*<sup>8</sup>, de Francisco Javier Gómez Tarín, es clave no solo por ser el primer material específico sobre la cuestión al que tuvimos acceso en la licenciatura, sino por aportarnos una acertada guía de introducción la materia, que se complementaba con una precisa batería de términos para el análisis de las obras audiovisuales, convirtiéndose en un libro de consulta obligada a la hora de emprender cualquier análisis fílmico.

Este libro ofrecía la concepción del análisis fílmico como una “pista multidimensional” que abarca: elementos objetivables (análisis textual, contextual e icónico) no objetivables (análisis narratológico, enunciación y punto de vista) e interpretativos (elementos subjetivos, interpretación global y juicio crítico).

El análisis implica primero una deconstrucción del texto fílmico para posteriormente relacionar los elementos que lo componen en una reconstrucción interpretativa. Esta propuesta de aprehensión del film nos parece del todo idónea, pues aúna una cierta precisión científica epistémica (elementos objetivables) con una posterior interpretación subjetiva insoslayable en el área de humanidades (interpretación global y juicio crítico) que jamás se pretenderá completa sobre el texto que examina, lo cual ya implica una renuncia necesaria a alcanzar la compacidad definitiva sobre el objeto examinado. Los elementos objetivos de los que partimos confieren, al menos, un anclaje a nuestra interpretación que debería impedirnos caer en la deriva de sentido. Esto es, hacer decir al texto algo que no “dice” pero queremos que diga.

Hacemos nuestras las palabras de José Antonio Palao Errando en su artículo “Segura al 95%.”<sup>9</sup> sobre la película *La noche más oscura (Zero Dark Thirty)*, Kathryn Bigelow, 2012).

“La lectura interpretativa, es, además insoslayable al sujeto, particular y única en su acto de percepción individualizada del mundo que le rodea. En estos tiempos de tiranía científica y pragmatismo cerrado, es también pues un acto de resistencia necesario, no cerrar jamás un texto implica también una constante apelación al sujeto. Porque exactitud no es certeza: no hay certeza sin sujeto”.

Es el sujeto quién interpreta lo percibido aunándole, entre otras cosas, su acerbo experiencial y académico. No habrán dos acercamientos iguales al mismo texto, de igual modo que una película se despliega en multitud de lecturas. La interpretación del sentido implica una actitud crítica y reflexiva sobre la materia investigada sostenida en el rigor y la coherencia. “Consideramos el film como una obra artística autónoma, susceptible de

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución (contexto).

(AUMONT Jacques et MARIE, Michel, 1988, *L'analyse des films*, Paris, Nathan).

Compartimos la consideración textual de la obra fílmica que nos proporciona el análisis del texto fílmico. Se trata de un método que ayuda a concretar el espacio de estudio en la materia fílmica, desde la que el sujeto efectuará su posterior lectura interpretativa con el fin de justificar y ceñir sus hipótesis de estudio.

Siguiendo la estela de este método hemos hablado acerca de la posibilidad de conseguir mediante una descripción (objetiva) una posterior interpretación (subjetiva) que dote de sentido al estudio, jamás definitivo. Pues, bien, el análisis del texto fílmico contempla de igual modo el estudio del efecto particular que la obra ejerce sobre el espectador, en lo que Jacques Aumont y Michel Marie llamaron análisis psicoanalítico, y la especial consideración del contexto histórico al que la obra pertenece.

Así pues, permite contemplar multitud de los elementos dispares que componen y se interrelacionan en la obra fílmica y que la hacen especialmente pregnante y compleja. Además, nos otorga una terminología específica, que ayuda a la precisión expositiva en la siempre escurridiza confluencia que desemboca del cruce entre narración (diégesis) e imagen (mímesis) en el cine.

En resumen: el libro de Javier Gómez Tarín, nos sirve de referencia porque condensa, justifica y define a la perfección el objeto y metodología multidimensional del análisis fílmico y ancla las bases de nuestra metodología de investigación para construir finalmente un sentido en la interpretación. Sin olvidar la consideración del contexto en el que se desenvuelve el objeto de estudio.

Es precisamente el componente subjetivo el que recorre el análisis incesantemente: por un lado la película está construida por un ente enunciador, o narrador implícito, cuyas huellas en la obra son más o menos evidentes. Por otro lado, el film está dirigido al sujeto-espectador esperando provocar una reacción en él, y este, a su vez, interpreta sus elementos y los interrelaciona para construir un sentido.

### **2.3 El paradigma informativo y el M.R.I**

Toda mirada implica un sujeto que la sostenga. Los diferentes artículos y la dilatada investigación académica de José Antonio Palao Errando señalan siempre, precisamente, la posición basilar del sujeto ante la percepción de la imagen. En nuestra investigación ya hemos adelantado la fundamental presencia del sujeto en la recepción y sutura del texto fílmico que interpreta. Este aspecto queda aún más subrayado con la apelación directa a su particularidad por el término “siniestro” acuñado por Freud, que introduce el

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

psicoanálisis precisamente como un estudio sobre el sujeto atravesado por el inconsciente y desconocedor de gran parte de sí mismo.

El libro de José Antonio Palao Errando: *La profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del paradigma informativo*<sup>10</sup> (2004), es otro asidero fundamental para nuestra investigación. Apoyado en la filosofía y el psicoanálisis, el libro se adentra en un profundo estudio sobre el proceso de asimilación de las imágenes en la cultura occidental, desde la aparición de la perspectiva hasta su inserción en los discursos audiovisuales y mediáticos mediante de la adopción del M.R.I. cinematográfico en el *paradigma informativo* contemporáneo. Este paradigma informativo parece querer cumplir la profecía heideggeriana de la imagen-mundo, por la que se asocia verdad objetiva a verdad audiovisual sin sujeto, pero habitable y disponible para el mismo desde una posición de exterioridad. Así, el paradigma informativo resulta ser el ideal e ineludible campo mediático audiovisual del capitalismo que desactiva cualquier posición de sujeto, en su afán de lograr *el fin de la historia*. El paradigma informativo ofrece bajo el semblante de verdad objetiva, información a los ciudadanos a cambio de su posicionamiento, transformándolos en meros consumidores. Por ello no es casual que tanto el paradigma informativo, como la divulgación científica, se basen en el arraigo imaginario y asentamiento audiovisual del M.R.I para articularse, pues este oculta al ente enunciador del discurso y propone un montaje invisible como ensamblaje sin resto a la mirada de la totalidad de las imágenes, ideal para la constitución de una imagen-mundo. No en vano según palabras de su mismo autor, el “M.R.I. narra dando la impresión de mostrar...”y añade que a esta impresión se une la de que no quede resto a su mirada espectral, que lo ofrecido es todo: “... La clave del éxito del M.R.I., del cine clásico, consiste en su capacidad de persuadir al espectador de que lo que se ofrece a su mirada es todo. No solo lo que hay sino que lo que hay es todo, que no queda rastro tras su mirada.”<sup>11</sup>

El autor nos muestra en este libro, cómo el M.R.I. ofrece una representación que oculta al enunciador, perfecta para ofrecer la totalidad de la imagen mundo como verdad objetivada, sin sujeto. De ahí la adopción hegemónica de este modo representacional para inocular una homogeneidad de pensamiento acorde a los intereses capitalistas.<sup>12</sup>

La clave de la investigación de la imagen en Palao es el lugar que se le pretende reservar al sujeto en la cultura mediática actual. La posición del mismo como vertebrador y sostenedor es vital, incluso desde su supuesta exterioridad, y es consecuente con la consciencia-mundo heideggeriana, por la que es el sujeto, lo quiera o no, el que sostiene los referentes y la verdad del mundo en la relación que establece con él a través de su consciencia.

Esta posición filosófica desarrolla su némesis en la profecía de la imagen-mundo del mismo Heidegger, en la que es precisamente la posición de sujeto como sostenedor de las imágenes la que queda evacuada, a cambio de una de exterioridad que le permita acceder a la totalidad de la imagen-mundo; un imposible, porque el referente no existe por sí mismo, sin sujeto que le otorgue su condición.<sup>13</sup>

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

El paradigma informativo pretende desactivar los discursos del sujeto intercediendo en la consciencia-mundo, y alterando su posición vertebradora de la imagen para posicionar a esta como sostén objetivo de la verdad del mundo, despejando al sujeto de la ecuación<sup>14</sup>. La imagen-mundo, implica la evacuación y sustitución del sujeto por el referente, pero ¿quién sostiene a este? ¿quién lo elabora y quién es el enunciatario de su discurso? La respuesta es necesariamente el sujeto, que es responsable incluso en la aceptación y mantenimiento del discurso del amo que pretende tacharle en nuestra cultura mediática audiovisual. El gran calado del M.R.I es adoptado por el paradigma informativo en la representación de esa imagen-mundo disponible<sup>15</sup>, pero la sutura de sus imágenes es una función subjetiva.

Esto es lo que nos convoca en relación a nuestra investigación, la posición concedida al sujeto en el relato. Porque acorde con el asentamiento del M.R.I, que parece dar la razón a la profecía de Heidegger, irrumpen *Mulholland Drive* e *Inland Empire* de Lynch, en las que la revelación del constructo asentado del M.R.I. acaba provocando que la restitución del sujeto en su responsabilidad de hacerse cargo de ellas devenga siniestra.

En una época mediática al borde de la imagen-mundo que excluye al sujeto en su representación hegemónica, la recuperación de su responsabilidad nuclear deviene, en buena lógica, siniestra. De ahí que Lynch adopte este semblante en sus obras, lo familiar ineludible que retorna somos nosotros mismos como sujetos, nuestro doble olvidado en el placer de transitar sin responsabilidad por la totalidad de la imagen-mundo, pero siempre hay un resto, porque siempre hay una mirada que les da sentido. Lo queramos o no somos responsables, no hay mundo si no lo sostenemos, no hay referente ni verdad sin sujeto.

La posición del sujeto/espectador es clave en la hipótesis de este trabajo y nos permite explicar por qué presentábamos en el título, lo siniestro como *resistencia* del sujeto, al discurso hegemónico audiovisual que encarna el M.R.I.<sup>15</sup>

En palabras de Gómez Tarín:

“La resistencia no es ni más ni menos que la puesta en marcha de productos (artefactos audiovisuales, en el caso que preconizamos) que asuman su función: 1) como artefactos simbólicos, mostrando y desmantelando los códigos de la producción de ficción hegemónica (MRI), estableciendo otros alternativos, propios. 2) Evidenciando los parámetros de ejercicio de poder y proponiendo instancias resolutorias que pueden o no hacer uso de la violencia. 3) Denunciando la ficcionalización (espectacularización) de lo real y la naturalización de lo ficticio en nuestras sociedades mediáticas. 4) Interpelando al espectador sobre su posición ante el mundo en que vive.”<sup>16</sup>

Es precisamente porque Lynch desenvuelve lo siniestro en un contexto, su cine, en el que recupera al sujeto como sostenedor del relato. Desvela el M.R.I. que se pretende lenguaje cinematográfico y con él, su presunción de orden simbólico, haciendo aparecer lo siniestro como resistencia de lo real que desborda todo lenguaje y reforzando la posición del sujeto. Es el reverso y la

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

torsión del M.R.I. y con él, del paradigma informativo y de divulgación científica. Lynch repliega la superficie de la banda de Moebius al interior de las imágenes justo donde el M.R.I. trata de voltearla exteriorizándola, ofreciéndole al espectador el consumo de la imagen-mundo a cambio de su responsabilidad.

El uso de términos psicoanalíticos servirá para concretar con mayor precisión nuestra interrelación en la sutura de la representación, además de abrir el camino para ocuparnos del término siniestro. Es en ese sentido en el que la metodología de análisis adquiere coherencia; ya hemos comentado que partimos del análisis del texto fílmico como herramienta idónea para adentrarnos en el estudio de la materialidad de la forma fílmica, cómo dice lo que dice la película y qué códigos de representación elabora para constituirse. Partiendo de este método para aproximarnos a las películas objeto de nuestro estudio, *Mulholland Drive* e *Inland Empire*, debemos tener presente que el vínculo que pretendemos establecer entre ellas y lo siniestro nos obliga a poner el énfasis en la particularidad del sujeto.

El análisis del texto fílmico para tratar la obra y el psicoanálisis que rodea la sensación de lo siniestro para encargarnos del sujeto.

Obviamente no son compartimentos herméticos, es más, de su compleja interacción en el campo estético y narrativo del cine es de donde surge la inquietud que nos lleva a realizar esta investigación, porque no olvidemos que la narración es permeable a esta relación entre el sujeto y lo siniestro, precisamente en la sutura que este realiza en el film.

Por todo ello pensamos que sí era conveniente dejar bien claro qué metodologías consideramos las más adecuadas en nuestro estudio por su especificidad para tratar uno y otro ámbito. Tanto el análisis de textos fílmicos como el psicoanálisis nos aportan términos imprescindibles para precisar de qué estamos hablando cuando tratamos la materia fílmica y el sujeto. Lo siniestro es especialmente escurridizo, entre otros factores, por estar hablando de una sensación particular enmarcada en el psicoanálisis por su famosa definición freudiana.

Aclarados estos aspectos conviene ocuparse de otros; uno es que no utilizaremos el psicoanálisis como método principal de lectura de las obras fílmicas que constituyen nuestro objeto de estudio. Sin embargo, sí que posteriormente nos encargaremos de la inscripción del sujeto en ellas, sirviéndonos de conceptos psicoanalíticos que le relacionan con la imagen que le convoca en la fruición, que se produce entre película y sujeto/espectador a través de la sutura.

Evidentemente nos resulta imposible alcanzar una posición teórica que abarque el psicoanálisis, somos conscientes de esta carencia; por ello solo pretendemos servirnos de conceptos que se encargan de las relaciones del sujeto y su angustia “siniestra”, en la confrontación con la imagen y la quiebra de la narración fílmica (M.R.I.). Nuestro ámbito de estudio principal es lo audiovisual cinematográfico, queremos recalcarlo una vez más. En lo referente al sentimiento de lo siniestro partimos, eso sí, del breve artículo de Freud que lo definía, enumerando una serie de situaciones que parecían convocarlo.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

A la compleja naturaleza connotativa de la imagen, como rasgo definitorio del cine, se añade su puesta en serie mediante el montaje de secuencias que establecen una relación causa-efecto y que nos llevará a ocuparnos de la narración fílmica y de sus convenciones, que cristalizaron en la asunción de un “lenguaje fílmico” pretendidamente natural; se trata del M.R.I., término acuñado por Noël Burch<sup>17</sup> y que emplearemos indistintamente junto al de cine hegemónico, para referirnos, en todo caso, al cine imperante de la industria capitalista en cualquier contexto histórico y en constante adaptabilidad a los tiempos, no solo inscrito al período de la época de estudios de Hollywood, a la que se circunscribía el término originalmente.

En este ámbito, las obras de David Bordwell constituyen una referencia primordial, pues giran en torno a los mecanismos narrativos del cine en general y del llamado cine clásico en particular, época en la que la preeminencia del llamado M.R.I. concuerda con el desarrollado en Hollywood. Sus libros: *La narración en el cine de ficción*, “*the way Hollywood tells it*” y *El cine clásico de Hollywood*, este último en coautoría con Janet Steiger y Kristin Thompson, nos dan las claves del modo de representación hegemónico de Hollywood a lo largo de su historia y sus mecanismos de construcción narrativa. Cómo cuentan lo que cuentan sus películas.

Cuando nos refiramos al M.R.I nos estaremos refiriendo al cine hegemónico en cada contexto histórico determinado con sus diferentes particularidades y mutaciones. El cine clásico de Hollywood, si bien el más representativo, es solo uno de sus contextos, no el único. Tras la irrupción de la modernidad cinematográfica y los diferentes movimientos rupturistas que lo cuestionan, se constatará que la principal particularidad del cine hegemónico es, como el capitalismo en el que se desenvuelve, su gran capacidad para fagocitar y asumir como propia cualquier ruptura producida en los márgenes de su cine que sea susceptible de rédito económico. Esta permeabilidad es la que le hace estar en constante mutación y adaptabilidad<sup>18</sup>. O parafraseando a *El Gatopardo (Il Gatopardo, Luchino Visconti, 1963)*, “si queremos que todo siga como está, es necesario que todo cambie”.

También pretendemos hacernos cargo de las particularidades del M.R.I en su trasvase del cine a los discursos mediáticos y audiovisuales contemporáneos, como modo de representación del paradigma informativo. En ese sentido, no perderemos de vista las palabras de José Antonio Palao Errando: “El MRI va a ser concebido, en las páginas siguientes, como la traducción del Modelo Mecanicista del Universo al ámbito de la representación audiovisual; infinitud, contigüidad, homogeneidad e imposibilidad lógica del vacío son sus fundamentos para guiar a la experiencia del Ser por los caminos de la plenitud óptica”<sup>19</sup>.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

#### **2.4 El contexto cinematográfico, la crisis de los grandes relatos**

Sobre la irrupción de la modernidad cinematográfica y otros modos de representación en el cine contemporáneo, tendremos presente los materiales para esa misma asignatura aportados por el profesor Francisco Javier Gómez Tarín<sup>20</sup>. La idea es enfrentar las características del cine hegemónico con las rupturas narrativas de otros modos de representación y las consecuencias que conllevan sus quiebras narrativas, en particular las que se contemplan en las películas *Mulholland Drive* e *Inland Empire*.

De igual modo contemplaremos el contexto fílmico específico en el que surgen ambas obras, contemporáneas de lo que se ha venido a etiquetar como cine posclásico. Un tipo de cine que deriva de la crisis de los grandes relatos y de esa tendencia a la complejidad de las estructuras narrativas, empeñadas en componer narrativas no lineales que incluyen en su seno diferentes universos heterogéneos, vinculadas en un núcleo que las convoca, el hipernúcleo, en términos de José Antonio Palao Errando. Sobre este término tendremos presente el artículo del mismo autor: “Contando al otro: el hipernúcleo, una figura clave en la narrativa fílmica postclásica”<sup>21</sup>.

La nomenclatura para referirse a este tipo de filmes varía, y va desde *mind-game films*, concepto esgrimido por Thomas Elsaesser, a *puzzle films*, Buckland, o *Hiperrelato* según José Antonio Palao Errando.

Estas películas presentan por añadidura la característica común de convocar al sujeto a una construcción “limitada” de sentido y están inmersas dentro del cine hegemónico de Hollywood, obedeciendo, pese a su apariencia transgresora, en gran medida a su adaptación a los tiempos de globalidad informativa, multipantallas y neurociencia.

Será interesante comparar y así lo haremos, las dos obras de Lynch que nos ocupan con las características de los *mind-game-films* para comprobar sus similitudes y diferencias y hallar en esa comparativa qué las separa. Quizás esta confrontación permita encontrar nuevas claves sobre la construcción de lo siniestro asociada a la aparente quiebra narrativa contemporánea, ya que *Mulholland Drive* e *Inland Empire* son coetáneas de esta tendencia y guardan una apariencia similar en su complejidad, pero diferente calado en cuanto a las consecuencias siniestras que desencadenan debido al papel que otorgan al sujeto.

A este respecto el artículo: “Hiperencuadre/Hiperrelato: apuntes para una narratología del film postclásico”<sup>22</sup>, nos ofrece un útil catálogo de términos retóricos del cine posclásico. Esta nomenclatura se encarga específicamente de este tipo de obras y la emplearemos en su exploración, para acotar con mayor claridad a qué nos estamos refiriendo en cada momento cuando emprendamos el análisis de esta tendencia a la complejidad narrativa de una buena parte del cine del siglo XXI.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

## 2.5 El thriller y el melodrama

El semblante de *thriller* que adquiere, especialmente *Mulholland Drive*, y el melodrama incluido en la representación dentro de la representación, en ambas películas, llaman la atención sobre la predilección de estos géneros por parte del cine dominante, por medio de los cuales crea expectativas que guían la lectura de sentido de las obras en el espectador y que, sin embargo, Lynch utilizará para subrayar sus convenciones representacionales.

“...creo que se puede constatar que bajo toda trama producida por Hollywood en los últimos años hay una subtrama de *thriller*, incluso aunque su componente predominante sea melodramático.”<sup>23</sup>

Aspecto este que nos obliga a observar el papel de ambos géneros en la construcción y extensión imaginaria del M.R.I. como código “natural” de representación.

Sobre el género del *thriller* y sus variantes contemporáneas tendremos presente las reflexiones que sobre el mismo ha desarrollado José Antonio Palao Errando, de entre las cuales son buenos ejemplos los artículos: “La inquietante cercanía del enigma: Amor y verdad en la trama policíaca” y “Las relaciones entre la trama y el argumento: reflexiones en torno al thriller contemporáneo”. En ellos nos habla, entre otras cosas, de esa deriva del género en la torsión del relato contemporáneo y su tendencia a sustituir la trama deductiva por la “prueba icónica irrefutable.”

“Diremos que la certidumbre del mundo sustituye a la deducción clásica y supone, a su vez, la muerte la inocencia del espectador, en todo caso, sustituida por la ingenuidad de su creencia en una certeza indubitable, en una correspondencia sin fisuras entre registro (icónico y pericial) e identificación (la identidad reducida a dato digital). El dato objetivo y las redes de transmisión de la información sustituyen al sujeto”.<sup>24</sup>

Se está subrayando la sustitución o borrado del sujeto del *thriller* clásico al contemporáneo, acorde con los tiempos actuales de hegemonía del paradigma informativo y de la ciencia. Ambas excluyen al sujeto del mundo disponible y pretenden erigir la máxima cartesiana en la que, al contrario que la consciencia-mundo heideggeriana, se afirma que el mundo existe sin sujeto que lo sostenga, prevaleciendo la ciencia, el dato y la información como constituyentes de la verdad del mundo sin mediación del sujeto.

“La objetividad se muestra más que nunca no como disponibilidad del objeto sino como sustracción del sujeto”.<sup>25</sup>

No es nada casual que en todo ese borrado del sujeto el M.R.I. se haya erigido en el modo hegemónico de representar la verdad del mundo sin sujeto para el paradigma informativo y la divulgación científica, como sostienen y fundamentan José Antonio Palao Errando y Shaila García Catalán.<sup>26</sup>



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Además del *thriller*, también nos ocuparemos del melodrama como género predilecto para la difusión y consagración del M.R.I. Este género, heredero de la tradición folletinesca burguesa del siglo XIX, “dignificaba” en sus orígenes la consideración del cine y garantizaba su éxito comercial al partir de una base literaria muy arraigada a nivel popular que funcionaba, además, como difusión de los valores burgueses.

La fórmula del melodrama ha pervivido con escasas variaciones hasta nuestros días y sigue siendo, junto con el *thriller*, una de las apuestas más seguras en la producción del cine hegemónico para alcanzar al gran público. Por todo esto, no es casual que Lynch se encargue también del melodrama tanto en *Mulholland Drive* como en *Inland Empire*, aunque desde el transfondo, en lo que podríamos llamar una segunda capa genérica, haciéndolo aparecer como constructo representacional del cine más trillado y taquillero de Hollywood asociado al éxito y la fama.

En *Mulholland Drive* en la producción que ensaya Betty (Naomi Watts) y en la cual quiere conseguir un papel. En *Inland Empire*, con el remake de la película maldita “4-7”, con el título *kitsch* y melodramático de: “flotando en mañanas tristes” (“*on high in blue tomorrows*”).

En ambos casos el melodrama no aparece como género en el que enmarcar las obras de Lynch, sino que las utiliza como películas dentro de las películas, *mise en abyme*, con lo que tenemos un género de una película dentro de la propia película que, en ocasiones, pretende confundirnos con respecto a la primera, a eso nos referíamos con la licencia: “segunda capa genérica”. El recurso a esta metadiscursividad, encubierta muchas veces, pues arranca *in media res* ocultando momentáneamente su condición de película dentro de la película, provoca que tendamos a incluirlas dentro de la trama principal. Algo que le permite a Lynch abrir un intervalo a la interpretación y jugar con los desvíos momentáneos que hace el espectador al tratar de insertarlas en esa trama principal para darles sentido.

El director utiliza todas estas irónicas sugerencias de las implicaciones de la metadiscursividad, en este caso del cine melodramático canónico, para incidir de nuevo en el desenmascaramiento del M.R.I., que reflejándose a sí mismo en una representación del cine dentro del cine, anuncia aún con mayor mordacidad la implantación de sus registros y sugiere una *mise en abyme* que abarca a la propia película.

No en vano, Lynch cierra y prolonga el plano sobre los personajes que representan un melodrama hasta hacernos dudar de la validez de su trama y diálogos dentro de su propia película, momento en el que abre el plano, la cámara se retira y nos evidencia cómo esa representación dentro de la representación ya estábamos a punto de integrarla en la trama principal de la película. Nos encontramos con que pese a todas las advertencias previas ya estábamos empezando a esbozar un nuevo nódulo causa-efecto en el que integrarlas y darles sentido, asumiendo una vez más los trillados lugares comunes de la representación del melodrama hollywoodiense, independientemente de que estos surjan en los lugares más insospechados.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.



-*Mulholland Drive*. El plano de situación de las letras “Hollywood” sirve de transición y precede de forma intencionada a esta secuencia, en la que cámara retrocede y descubre una representación melodramática dentro de la representación. El arranque de esta secuencia *in media res* provoca que, hasta el desvelamiento, intentemos integrarla en la diégesis de forma totalmente distinta.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.



-*Inland Empire*. Aquí es la aparición de un contracampo el que desvela que la secuencia a la que hemos asistido era una representación melodramática dentro de la representación. El arranque, sin transición, también *in media res*, se prolonga en el tiempo y las conversaciones de los protagonistas podrían haberse inscrito en la trama principal.



-*Mulholland Drive*. Esta vez, a diferencia de los casos anteriores, el descaro es mayor; sabemos que estamos asistiendo a una prueba de interpretación de Betty, pero el plano corto aislando a los actores del contexto y dilatando su duración en el tiempo provoca que empiecen a aparecer las dudas sobre su inscripción como catálisis dentro de la diégesis.

Así, encontramos el *thriller* como semblante genérico “directo” de expectativas que adopta Lynch en ambas películas, especialmente en *Mulholland Drive*, y el melodrama en su interior como semblante genérico “indirecto” en esa segunda capa genérica y metadiscursiva a la que hemos aludido, siendo trama accesoria de la producción de otra película en su interior, que se asocia al éxito pueril de la repetida fórmula de Hollywood y a la que señala representacionalmente desubicando puntualmente la focalización, principalmente espacial, del espectador.

La relación del melodrama con el cine la tendremos presente en libros como el ya comentado: *David Wark Griffith* de José Javier Marzal, en el que se repasan los orígenes del melodrama, su tradición folletinesca y la implantación genérica en las bases narrativas del M.R.I, a lo largo de una pormenorizada investigación de las películas de Griffith. También tendremos en consideración las obras de David Bordwell, antes mencionadas, en los diferentes apartados en los que se encarga más específicamente de este género y de su relación con la narración, la industria y sus modos de representación.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

En principio, podemos dar la impresión de que estemos olvidando la tríada vertebradora de nuestra investigación que parte de los últimos dos filmes de Lynch; Lo siniestro, la narración y el sujeto. Pero ya hemos hablado antes de sus particularidades y escurridizas interrelaciones. De la misma manera, puede parecer que no haya relación entre el melodrama y el *thriller* con lo siniestro y que sus inscripciones genéricas en *Mulholland Drive* e *Inland Empire* no tengan mayor relevancia, pero pensamos que no es así, más bien todo lo contrario, ya que son los semblantes narrativos que anticipan y delimitan las expectativas genéricas que enmarcan las películas y las señalan como objeto de consumo<sup>27</sup>.

El melodrama y el *thriller* son la primer etiqueta que señala la expectativa depositada por el espectador en el objeto que debe satisfacer la demanda de la película. Esto no es baladí, pues es una práctica instaurada y condiciona a adoptar una posición espectral en unos márgenes estrechos y definidos sobre lo que se debe esperar ver, anticipándole ya su posición de consumidor. El mero hecho de desviarse algo de las supuestas, y nunca delimitadas del todo, características genéricas puede ser motivo suficiente de rechazo ante un producto que no “satisface” su demanda por no haber respondido a la proyección del goce anticipado del espectador, que buscaba una dirección de sentido acorde con el género escogido. La clasificación o etiquetado es algo tan afianzado que la simple desubicación genérica de una película puede ser peligrosa para los intereses industriales, sin olvidar que este etiquetado genérico promueve la formación de un tipo de espectador acrítico, acorde a la producción seriada y conservadora del *blockbuster*.

Esta pequeña digresión sobre los géneros pretende avanzar la cuestión de su pertinencia en nuestro estudio, en tanto responden a la generación de expectativas y proyección del goce de consumo en el objeto ofertado, en este caso una película, que se envuelve mediante el etiquetado de una promesa de satisfacción determinada a la demanda precisa del consumidor. Esta visión capitalista de disponibilidad al consumo, es donde se desenvuelve después la materia fílmica concreta mediante su modo de representación hegemónico, que desarrolla un argumento narrativo en respuesta y connivencia con el género escogido, guiando incluso el sentido de la interpretación y naturalizando ciertas reiteraciones en cuanto son esperadas por el espectador.

De este modo se explica que sus semblantes genéricos más representativos, el *thriller* y melodrama, sean los que adopte Lynch, vía directa o indirecta (metadiscursiva). Aparentar su adscripción a ellos, al menos en buena parte del arranque del film, implica generar la ilusión de estar frente a otra producción al uso, si bien con las particularidades-marca autoral de Lynch, lo que provoca que el género guie las expectativas y el sentido interpretativo habituales de este tipo de cine.

Lynch es consciente del papel de los géneros como demanda anticipatoria que promete la satisfacción del deseo en el consumo fílmico y la estrecha relación entre ellos. El melodrama y el *thriller* son los que mejor anticipan una narración adecuada a los modos de representación hegemónicos, y la industria se vale de ese etiquetado constantemente.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

La adscripción genérica es la forma anticipatoria por la cual el cine hegemónico justifica y naturaliza las convenciones su modo de representación como oferta a la demanda. El melodrama fue el género escogido para la implantación narrativa del M.R.I. y por ello una aproximación a él es pertinente para nuestro estudio, pues Lynch utiliza y adopta en buena parte del metraje de ambas películas la apariencia formal del thriller y el melodrama como semblante en el que el modo de representación hegemónica se desarrolla naturalmente.

Adoptando su apariencia consigue, por un lado, hacer no solo más patente la denuncia de sus convenciones, cuando más tarde las asalta y quiebra, sino que, por otro, utiliza ese despiece formal para que emerja lo siniestro desde las costuras del relato. Así evidencia que toda narración es constructo simbólico de un lenguaje hegemónico que, en el caso del M.R.I., oculta al enunciador del discurso cinematográfico. El etiquetado genérico sería su envoltura, que marca ya una primera dirección de sentido interpretativo.

## **2.6 El M.R.I como constructo y lo siniestro que desborda**

Una de nuestras hipótesis principales, pretende indagar si lo siniestro, que emerge de la quiebra narrativa en las películas *Mulholland Drive* e *Inland Empire*, apunta a la posibilidad de que se experimente como consecuencia de la percepción de la caída narrativa, que la evidencia como constructo simbólico. Más allá de la presencia de esos cinco arquetipos o modos de materialización de lo siniestro apuntados por Freud.

Nos detenemos aquí sobre esta hipótesis, solo la citamos, pues en este apartado nos interesa señalar los marcos teóricos de la investigación. Si la hemos introducido es para justificar el estudio del género en el cine y su íntima conexión con la narración hegemónica. La misma que Lynch quiebra y de la que pensamos, emerge lo siniestro como experiencia eminentemente particular y sensitiva que no responde, o al menos no del todo, a una reacción ante la mera aparición tangible de algunos de los arquetipos siniestros enumerados por Freud, sino a la revelación de la narración como constructo basado en las convenciones del M.R.I., sí, pero también y, por extensión, a la revelación de que toda narración es constructo simbólico que no puede contener lo real.

Esto último implica al sujeto y a las estructuras en las que basa su interpretación de sentido, algo extrapolable incluso más allá de la película, sugiriéndole que la representación de la imagen-mundo y la narración hegemónica, que se pretende como orden simbólico, autodenominándose “lenguaje cinematográfico”, construyen una realidad “objetivada” y sin resto que oculta el ente enunciador pero que debe ser sostenida inevitablemente por el sujeto. El desvelamiento de que la realidad es un constructo convencional que sostenemos nosotros en última instancia, provoca ese vértigo desamparado de lo siniestro, a través del velo de lo real que asoma por ella.

De hecho, la construcción de la identidad “yoica” del sujeto está mediada por la causalidad y el devenir de la irreversible flecha del tiempo por la que transita, pero incluso el tiempo es construcción y anclaje de la conciencia, desde el pasado al futuro, de causa a efecto, nos reconocemos en el fluir de nuestra conciencia a través de la persistencia de la memoria en él. Estamos

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

compuestos de mucho más que de instantes esenciales, sujetos a una línea narrativa que configura nuestra identidad. La convención del M.R.I. responde y fomenta esa ordenación de la realidad mediante la causalidad, la perversa ocultación enunciativa y la implicación del sujeto a través de la sutura y de los mecanismos de identificación.

## **2.7. Heidegger. La consciencia-mundo.**

El desvelamiento provoca la angustia del ser hasta crear el efecto siniestro producto del extrañamiento de sí mismo, insistimos, ante la caída de la narración. Esta es el asidero de su consciencia-mundo, armando su identidad sobre la percepción del tiempo que le permite reconocerse como sujeto único que narra en presente (*continuum*) y se reconstruye desde el pasado proyectándose hacia el futuro. Esta angustia que le produce la sensación siniestra ante el derrumbe de la estructura que sostiene la articulación de la realidad y el anclaje identitario, nos lleva a la búsqueda de respuestas que se asocien a ella en el pensamiento sobre el ser que es la filosofía. Entramos ya de lleno en la búsqueda de las raíces de lo siniestro que, teniendo presente a Freud, pretendemos relacionar con la quiebra y percepción del constructo narrativo que moldea la realidad e identidad del sujeto, fijándole al presente continuo como ser en el mundo.

La narración permite al sujeto suspender su flujo existencial y suprimir los intervalos para establecerse como identidad ante el mundo, por estos motivos temáticos elegimos a los llamados *existencialistas* (Heidegger y Sartre especialmente) y, por otro lado, también contemplaremos ciertos pasajes de “los escritos” de Lacan, especialmente los que hacen referencia al lenguaje como constructo y almacén simbólico donde consensuar la realidad.

Volviendo a *los existencialistas* su elección en el estudio responde al carácter en que se basa su filosofía. Heidegger y Sartre afirman que el ser se encuentra “eyectado al mundo”, inmerso en el devenir de su flujo y solo hay consciencia en cuanto este se detiene a reflexionar sobre sí mismo. Pensamos que esa concepción del ser eyectado al mundo que se encuentra en estos autores *existencialistas*, unidas a alguna de sus premisas, como la afirmación de que no hay diferencia entre consciencia y mundo, o que la razón humana está acostumbrada a la presencia y no a la ausencia, nos son de especial utilidad, ya que pueden darnos un marco a la experiencia de lo siniestro como un “retorno” al inconsciente, y al episodio fundacional de aquello que quedó atrás y solo es visible bajo la forma del fantasma.

Ese “retorno a lo familiar olvidado (*unheimlich*)” puede abrir la puerta al intervalo y a algo similar a la percepción olvidada del mundo preconsciente experimentado como flujo, aquella etapa anterior a la asunción de la identidad, el tiempo y el orden simbólico lenguaje. Este retorno de la discontinuidad implica también disolución y solo puede ser fugaz, porque de persistir supondría la locura. La consciencia, ese reflexionar sobre sí mismo que detiene el flujo, se articula en forma de narración a través del orden simbólico del lenguaje.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Por ello *El ser y la nada* de Sartre o “La época de la imagen mundo” y *Ser y tiempo* de Heidegger, serán obras consultadas para comprobar si la experimentación de lo siniestro podría tener relación con ese retorno fugaz y sensorial del intervalo que remite al episodio fundacional previo a la adquisición de la consciencia.

Cuando hablamos de la caída de la narración en relación con el sujeto nos estamos refiriendo a la desconcertante angustia que experimenta el mismo ante la toma de conciencia del constructo simbólico de toda narración. La intensa zozobra señala a su propia identidad yoica como invención. Lo siniestro, aquello que retorna, sería aquel estado de preconsciencia, más que reprimido, perdido para siempre en la imposibilidad de lo real a cambio de esa identidad, como parte de la inscripción narrativa del yo en la consciencia-mundo. Nos reconocimos en la imagen frente al espejo, pero arrastramos la falta, necesitamos un orden simbólico consensuado que ordene el mundo y sus imágenes, que nos de una realidad narrada que habitar. El M.R.I. lo hace, sabe, o no, de lo que se encarga pero nos lo ofrece a la mirada.

Queremos aclarar que hemos acabado en la filosofía existencialista, por el especial hincapié que hace esta en la posición suturadora del sujeto, pero solo haremos una aproximación muy concreta a ella en nuestro estudio, ciñéndonos a aquellos pensamientos que puedan arrojar algo de luz sobre el origen sensible de lo siniestro y su vínculo con la irrupción del intervalo que se resiste a ser fijado, reducido a la concreción de un espacio-tiempo.

## **2.8 Lo fantástico, lo sublime, la melancolía y el terror**

Finalmente, siguiendo en el intento de precisar el núcleo diferencial de lo siniestro, consideramos interesante compararlo con otros términos que comparten cierta parte de su naturaleza particular, guardando ciertas semejanzas y diferencias. De este enfrentamiento esperamos concretar alguna particularidad específicamente siniestra que nos ayude en nuestra hipótesis.

Nos referimos a la comparación de lo siniestro con términos que definen otros sentimientos o sensaciones y que en ocasiones llegan a confundirse por tener algunos rasgos comunes, antes de diferenciarse por la prevalencia de otros que acaban perfilando el principal que los define: serán lo fantástico, lo sublime, la melancolía y el terror.

-Sobre lo fantástico; tomaremos el estudio que realizó Todorov en su referencial libro, *Lo fantástico*, donde el autor afirma que la sensación de lo fantástico habita en el intervalo antes de concretarse, en la vacilación entre lo extraño (real) y lo maravilloso (fantástico).

-Sobre lo sublime; emparentado además con lo siniestro, observaremos el libro de Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*. El autor cita al Kant de *La crítica del juicio* para acercarse a una definición de la experiencia sublime. Según Kant<sup>28</sup> lo sublime surge ante la aprehensión por el sujeto de un objeto grandioso que le excede y sobrepasa, provocándole una sensación de amenaza y vértigo ante el infinito que es vencida por una posterior reflexión, que le alza desde la conciencia de su insignificancia física ante el objeto, hasta su propia

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

superioridad moral por medio de la razón, surgiendo de esa ambivalencia entre dolor y placer el goce de lo sublime. El objeto mediado por el sujeto hace presente lo inconmensurable.

En lo sublime kantiano, el sentimiento placentero se sobrepone al miedo y la angustia que brotan en un primer instante. En palabras de Trías “el hombre siente en sí mismo su magnitud y su destino a la vez que su pequeñez”<sup>29</sup>. El hombre supera la angustia. No ocurre lo mismo en lo siniestro, no hay remontada de la razón.

No perderemos de vista esa especial relación que, tanto en lo sublime como lo siniestro, se establece entre la visión del objeto y la mirada del sujeto y del intersticio que cede a favor de la mancha lacaniana, ese “vernos viendo”.

“La conciencia, en su ilusión de verse ver, encuentra su fundamento en la estructura invertida de la mirada” (Lacan, 1973, 96).

-Sobre la melancolía; por las sensaciones que evoca puede parecer, a priori, bastante alejada de la que ocupa nuestro estudio, más emparentada a la semántica de la nostalgia o la tristeza, pero una consideración más detenida nos muestra una serie de rasgos comunes que la emparentan con lo siniestro. Freud también analizó esta sensación melancólica diferenciándola del duelo en “Duelo y melancolía”, siendo este un ensayo de interés por tratarse del mismo autor que definió lo siniestro relacionado con la psique del sujeto y constituyendo el punto de partida de nuestra investigación. Freud nos hace ver en dicho artículo que en la melancolía el sujeto se ve afectado en la constitución del yo:

“vemos, en efecto, cómo una parte del yo se sitúa enfrente de la otra y la valora críticamente, como si la tomara por objeto” y añade: “subsiguientes investigaciones nos confirman que la instancia crítica, disociada aquí del yo, puede demostrar igualmente en otras distintas circunstancias su independencia”.

Disociación del yo, observarse a uno mismo como objeto...características que tendremos presentes ya que también están presentes de forma determinante cuando acontece lo siniestro, aunque tomen desviaciones diferentes. De hecho, analizaremos más adelante, en el ejemplo de una secuencia de *Mulholland Drive*, la disociación del yo materializado en la aparición siniestra del doble de Diane, una Diane inmersa en una profunda melancolía psicótica.

*Flujos de la melancolía* de Carlos Losilla, es otro libro importante para nuestros intereses a la hora de hacernos cargo de las implicaciones que arrastra la melancolía en la narración, el flujo y el intervalo. Implicaciones que la aproximan al contexto en el que surge lo siniestro en Lynch asociado a esa melancolía, pero también por otros motivos. Losilla habla de la melancolía como flujo en los filmes de Lynch, en particular de *Inland Empire*, y relaciona ese flujo melancólico con “otro tipo de cine” en el que el intervalo y el tránsito surgen de huecos subjetivos que se sitúan fuera de la narración. El tiempo y el espacio fluyen, no son ya dóciles al relato y se hacen difíciles de fijar: “¿cómo



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

convertir en relato algo que se esfuma?” Nos habla, Losilla, de cómo la representación tradicional se sustituye por una narrativa a trompicones. Nos interesan y mucho esas consideraciones del autor y otras implicaciones que abre en la dirección que pretendemos investigar; como el concepto de “flujo”, marcando el origen de la melancolía moderna en Poe o Proust.

El poder connotativo de las imágenes que las asocia a un pasado, esa melancolía escrutadora y que establece cortes en el flujo narrativo para contar otras historias, abre el intervalo y el tránsito a la preeminencia de lo subjetivo, abriéndonos la posibilidad de rellenarlos con nuestras propias experiencias, frente a la linealidad unívoca de Hollywood y su lenguaje fílmico.

Esa asociación que se establece entre la naturaleza compleja de las imágenes, el intersticio, el flujo y sus cortes, la identidad y el relato, aproximan mucho la consideración melancólica a esa disociación del yo que experimentaba el sujeto que la sufre<sup>30</sup>, y a esa observación de uno mismo como objeto que la aproxima tozudamente a lo siniestro y su extrañamiento.

La línea que separa la melancolía del melodrama en el cine hegemónico es, precisamente, la que marca la adopción de los clichés melodramáticos heredados de la tradición folletinesca con que el género la adoceno en la narración de Hollywood, por ello la constante presencia del melodrama en Lynch se retuerce desde su representación canónica hasta la torsión melancólica que supura del flujo y las rupturas narrativas.

Esta melancolía que discurre entre intervalos del tiempo y licua los espacios en tránsitos, solo encuentra el delirio del sujeto. Lo veremos en la Diane de *Mulholland Drive*, la narración se rompe y la identidad se desvanece, el sujeto se escinde en un yo, doble, que se observa a sí mismo, y lo siniestro acaba siendo la última torsión melancólica de nuestras imágenes especulares en fuga.

La melancolía, más allá del melodrama, como esa constelación anacrónica, crisálida subjetiva, de la que habló Benjamin<sup>31</sup>, está ya rozando el lado de lo siniestro con toda su carga del pasado continuo y revivido a punto de hacerse extraño a fuerza de rememorarse, de reconstruirse y modificarse, haciendo saltar al tiempo desde el intervalo. La narración es un constructo simbólico para salvarnos de la locura de esa constelación a cambio de darnos una identidad, un sentido que nos ciña a la realidad del mundo y a la línea narrada, ordenadora, de la vida, pero la obsesión por habitar esa rememoración melancólica puede enseñarnos su reverso oculto, en forma de mancha que nos mira. Algo que Diane experimentará en *Mulholland Drive*.

“El intervalo puede representar también una pérdida del equilibrio que conduzca al delirio. Y de ahí que la solución sea el restablecimiento de una identidad por medio del relato...”<sup>32</sup>

Además ese entrecruzamiento entre melancolía, narración y flujo provoca una serie de consecuencias que ponen en juego la relación que el sujeto establece con el objeto y las sensaciones que experimenta en *la mancha*. El flujo nos interesa especialmente, esa *constelación benjaminiana* de la que habla Losilla para señalar la esencia del último cine de Godard y Lynch apartado de lo

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

narrativo. No solo apunta en la misma dirección y similar uso que hace del término “flujo” la filosofía fenomenológica, (Heidegger, Sartre) en relación al devenir sensacional del ser, a ese sujeto arrojado, “eyectado al mundo” por delante de cualquier constructo simbólico y narrativo, sino que además nos está dando las claves de la diferencia entre *Mulholland Drive* e *Inland Empire* con respecto al contexto de los *mind-game films* en el que ambas se desenvuelven.

## **2.9 Mind-game films frente a Mulholland Drive e Inland Empire (I)**

Si bien guardan una cierta apariencia y características comunes en las que apelan al sujeto espectador, podemos anticipar ya una diferencia fundamental entre ambos. En los *mind-game films*<sup>33</sup> la interpretación-reconstructiva de la narración que hace el espectador acaba legitimando el cine hegemónico y su modo de representación como plataforma unificadora de los diferentes medios o tramas, como afirma José Antonio Palao en su artículos acerca de *La noche más oscura* y los films de Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga.<sup>34</sup>

“El lector sabe que hay una promesa de orden pues la deconstrucción del argumento por la trama no deja de prometer la recomposición, el maridaje definitivo de ambos, sobre la base de un mundo completamente sometido al Principio de Razón Suficiente y sus cadenas inferenciales y de un sujeto sólidamente posicionado en él: en un buen *puzzle* no faltan piezas, a pesar del semblante de fragmentación y sinsentido que pueda mostrar en un principio”<sup>35</sup>.

*Mulholland Drive* inicia lo que continúa *Inland Empire* y estas convocan al sujeto después de evidenciar en su propio seno los mecanismos con los que el cine hegemónico representa sus films. La consecuencia es que el papel del sujeto es radicalmente distinto al de los *mind-game films*, pues tras asistir a la deconstrucción anterior del cine convencional se le incita a que sea partícipe de una aprehensión sensible hacia la experimentación del flujo de las imágenes, donde la narración se abre hasta la polisemia de sentido.

En estas obras de Lynch el cine no es plataforma unificadora, garante de la compacidad de sentido del mundo donde convergen todas las tramas, sino un intersticio, donde el flujo de las imágenes y la desorientación ante la imposibilidad de articular las supuestas tramas y someterlas a una narración con los mecanismos convencionales, apuntan al devenir del sujeto arrojado al mundo por encima de cualquier constructo simbólico. Por ello no hay en *Mulholland Drive* ni en *Inland Empire* un espacio-tiempo habitable donde anclarse y ambos devienen una misma “cosa” incapaz de retenerse, un tránsito-intervalo por dónde vaga el sujeto. No hay puzle narrativo que reconstruir sino que en la aprehensión propia de las imágenes podremos, si queremos, asomarnos a una vidriera esmerilada de múltiples historias posibles, pero todas propias e intransferibles, liberadas de cualquier denotación unívoca que cierre el sentido del amo.

Para referirse a ese otro tipo de cine en su libro, Losilla parte del término *flujo*, de esa abstracción sensitiva experimentada por el sujeto, no construida simbólicamente, y que señala su intransferible discurrir vital a través de la

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

consciencia-mundo. Losilla hace válido un concepto que sitúa la sensibilidad del sujeto en el lugar primordial para aprehender cierto tipo de cine.

En los *mind-film games*, en cambio, se apela al sujeto para que reconstruya el sentido de la complejidad narrativa de las múltiples tramas y en algunas de ellas el medio del cine se presenta como la pantalla que asume la plenitud del sentido quebrado de las multipantallas, el medio donde concurren y que garantiza la compacidad del mundo actual. Es decir, bajo su apariencia transgresora se oculta una legitimación de la narración canónica y del medio cinematográfico como lugar donde se reconstruye la plenitud de la historia. Se trata de reconstruir la narración siguiendo “las pistas” asumidas del M.R.I.

### **2.10 Lo siniestro. Sontag, Barthes, Todorov**

En el siguiente apartado enlazaremos con esa rama de estudio de la imagen que hace prevalecer la experiencia sensible y particular que surge en el sujeto enfrentado a ella por encima de otros aspectos. Este enfoque permite acercarse a lo siniestro en el cine, a su naturaleza sensible y eminentemente subjetiva, de márgenes y concreción especialmente difusa.

Estamos hablando de Roland Barthes, de la zozobra que le incita a buscar el *tercer sentido* o *sentido obtuso*<sup>36</sup> a través de las capas de la imagen cinematográfica. Ese sentido que se resiste a revelarse, a concretarse y detenerse “transmite algo que va más allá de la referencia”<sup>37</sup> y, en ocasiones, disocia el yo del anclaje del tiempo y del espacio al presentarse en un detalle insignificante que doblega la mirada, hasta revertirla en la visión que el objeto tiene de nosotros a través de nuestros ojos.

“El sentido obtuso no está en la lengua...es discontinuo, indiferente a la historia y al sentido obvio (como significación de la historia); esta disociación tiene un efecto antinatural o al menos de distanciamiento respecto al referente...además el significante (el tercer sentido) nunca se llena; está en un estado de permanente *depleción*...ciertamente también se podría decir lo contrario, a saber, que ese tipo de significante no se vacía nunca; se mantiene en un estado de perpetuo eretismo; en él el deseo no culmina jamás en ese espasmo del significado que, normalmente, permite al sujeto reposar de nuevo en la paz de las denominaciones. Por último, el sentido obtuso podría considerarse un *acento*, la propia forma de una emergencia, de un pliegue (de una arruga) que ha quedado marcado en el pesado tapete de las informaciones y las significaciones.”<sup>38</sup>

“(el sentido obtuso) hace fracasar al sentido ya que no se limita a subvertir el contenido; subvierte la misma práctica del sentido. Este sentido, el sentido obtuso, nueva y extraña práctica que se afirma contra una práctica mayoritaria (la de la significación)...es evidente que el sentido obtuso es el antirrelato por excelencia”<sup>39</sup>

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Hablamos de ese extrañamiento. Hablamos del *punctum* de Barthes, o de ese nombre que siempre necesitamos para nombrar lo innominable, en este caso la revelación y el desamparo de encontrar en el presente y de golpe la esencia en fuga de un ser querido en una imagen, en un gesto esculpido. Un pasado que se hace presente un instante para diluirse en una melancolía que nos deja al raso y ciegos de repente entre su niebla. Lo sensible esperando agazapado a una mirada que le prenda. No hay manera de objetivar eso, de hacerlo presente y señalarlo.

“Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. el *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza).”<sup>40</sup>

Este acercamiento vinculado a las emociones que despiertan las imágenes es el que echamos de menos en lo siniestro, el objetivo es hacer prevalecer su cualidad sensible. El *punctum* o *sentido obtuso* barthesiano, serán referentes a la hora de abordar una escritura acerca de lo siniestro, donde además tengan cabida esos aspectos psicoanalíticos y existencialistas que sacuden al sujeto que lo sufre.

Decía Kant que la razón humana está acostumbrada a la presencia, no a la ausencia. Después del descubrimiento de la subjetividad por Descartes (el cogito), aparecería Freud para decirnos que no sabemos quienes somos, el sujeto esta atravesado por un inconsciente del que nada sabe, y que habita el orden de *lo real*, no simbolizable.

Enfrentarse a las imágenes siempre fue difícil, ese tratar de fijar y detener su discurrir en el mundo a través de narraciones, de símbolos y lenguaje en los que anclarse y reconocerse...y entonces, y después y mañana... Su búsqueda huérfana, su necesidad siempre de sentido, de hacer presentes todas sus ausencias mientras las imágenes se acumulan y remiten anacrónicas, confundiendo el tiempo y la mirada espantadas en fantasmas.

¿Dónde está la causa-efecto? ¿dónde se inscribe nuestra identidad en ese orden? En la línea narrada de la vida creemos reconocernos al relatarnos “remontando” los instantes esenciales de nuestra identidad reproducible, hasta el preciso momento en el que estamos. Nuestra consciencia no parece querer entender de ausencias, quizás porque sospecha de algún modo que la preconsciencia fue nuestra primera ausencia, cuando habitábamos el interior de las imágenes que ahora nos desbordan y reclaman. Es tan imposible renunciar a esa búsqueda como volver a la unidad con ellas antes de concretarnos y narrarnos.

El hombre no entiende de ausencias pero las busca en las imágenes porque estas le remiten al paraíso perdido entre todas ellas antes de extraernos y reconocernos en una ante el espejo. La consciencia es la primera madre de la ausencia. Dijimos “yo” y algo se desvaneció entonces al otro lado de las cosas, algo que nos inscribió una falta en la mirada para eyectarnos al mundo. Lo siniestro nos retorna algo de aquella disolución preconsciente, su mancha

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

sensible es la familiar visión del objeto, que nos mira mirar desde lo real que desborda lo simbólico para restituirnos por un instante en la unidad.

Todorov, ya citado entre nuestra bibliografía, se situaba a nuestro entender en la bisagra del método de “aprehensión sensitiva”, nos indicaba que lo fantástico habita en el intervalo antes de concretarse, entre lo extraño y lo maravilloso. Más allá de su acepción genérica, habla de algo abstracto que experimenta el sujeto en la indefinición. Lo fantástico se escurre de un modo muy parecido a como Barthes y Sontag se aproximan a su *sentido obtuso* y al *punctum*, es decir, habitando fuera del discurso de la realidad simbolizable, precisamente en un intervalo que desborda la narración y el sentido de los significantes.

Tanto el *punctum*, el *sentido obtuso* y lo fantástico, señalan aquello que no son, los límites donde cede el constructo. Necesariamente y en última instancia están señalando a alguna parte de aquello que apuntaba Freud que atraviesa al individuo y que ni él mismo conoce de sí, algo que apuntó después Lacan en *Lo Real* no simbolizable que agita al sujeto.

Todos ellos parten de aquella necesidad de presencia que señalaba Kant, de traer a la realidad algo que se empeña en ausentarse pero que nos atraviesa. Quizás así, logré descansar, coger resuello, esa inquietud, esa necesidad de “comprender” y acotar, que acaba excediendo esa sensación concreta para remitirse a algo mucho mayor. Especialmente en Barthes y Sontag, fue una búsqueda de un sentido, de un hiato entre la imagen, la mirada y el sujeto que calme y restituya con un nombre el tiempo perdido y las ausencias constantes, esas que nos son tan insoportables.

No le sucede eso a Todorov, que parte ya en su búsqueda de un término, *lo fantástico*, que le obliga a ceñirse a un campo referenciado cientos de veces como etiqueta en el arte y el cine. Ya hay ciertos márgenes que le sirven de guía, aparentemente solo le falta limitar algo más el término, pero el acierto de Todorov lo encontramos precisamente en su renuncia a una búsqueda de concreción de las características de lo fantástico que puedan garantizar y señalar su presencia, siempre en riesgo de etiquetado, como una fórmula a la que someter las obras para lograr un resultado. El acierto de Todorov es volver su vista al intervalo, a ese tiempo y espacio inconcreto en el que nada ha tomado la forma definida de algo conocido y enmarcable que nos permita enfrentarnos a él.

Todorov partiendo del término genérico y neutro, llega al sujeto para que acabe siendo él quien determine y sienta lo fantástico haciéndolo suyo. Solo determina dónde se halla, en ese intervalo fuera del constructo, para que al sentirlo lo reconozcamos. Es decir; Todorov da todo lo contrario a una definición precisa y objetivable al uso y quizás, por ello, toca algo de una sensación, porque incide en que desborda lo simbólico de lo concreto y expresable. La obra de Todorov nos es especialmente útil, porque además en su abordaje de lo fantástico acaba apuntando también al intervalo como un tránsito, una especie de inhabitable no-lugar, no-tiempo, que experimenta el sujeto antes de recomponer el constructo simbólico y que le produce una especial desorientación.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Sería en este intervalo del significado un tránsito donde emerge lo real, desbordando al sujeto. Todorov señala el intervalo que relaciona al sujeto y su inconsciente con las imágenes que contempla, en esa particular analogía godardiana de asociación libre, donde el significante cede, como hizo Losilla para referirse a la melancolía. Del mismo modo, pensamos que también Sontag y Barthes sintieron la intensidad de ese *intervalo* en la necesidad de encontrar el “lugar” donde verbalizar el *sentido obtuso* y el *punctum*. Más allá de lo fantástico, Todorov señaló ese espacio en el que cae lo simbólico y emerge el abismo.

Lo siniestro también habitaría ese intervalo, será cuestión de saber qué hace de su vértigo algo diferente, qué lo diferencia de la melancolía o lo fantástico. Quizás sea que es más intenso e inquietante porque voltea directamente al constructo simbólico sobre el que asienta la realidad de nuestra conciencia-mundo.

La melancolía y lo fantástico rondan primero el nombre que les designa, surgen desde él para hallar sus claves y acaban encontrándolas en la particularidad del sujeto. El *punctum* y el *sentido obtuso*, en cambio, surgen sin designación previa, sin referente común consensuado que los ponga en conocimiento de los demás, surgen de una necesidad del ser y acaban buscando cierto amparo en una nueva nomenclatura que, al menos, sea testigo de su fuerte y excepcional descarga. Ambos, *punctum* y *sentido obtuso* por la fugaz intensidad con la que emergen, por su falta de nombre y su indefinición original, están más cerca de lo siniestro, son más directos a la hora de hacernos sentir el desamparo existencial del sujeto desde el punto de partida.

Todos ellos tienen en común el intervalo, el corte en el flujo del ocurrir del ser, también la intensidad pero, la desembocadura es diferente, quizás lo siniestro sea el reverso negativo del *punctum*, de esa esencia del familiar olvidado que retorna sobre la banda de Moebius, en ese hueco que suspende el tiempo y las cosas, extrañando al sujeto y acercándolo a la mirada con que el objeto le contempla.

Todorov, parte de la denominación para acabar reencontrándose con el sujeto que lo experimenta, hollando en su abstracción, esa sensación antes de ser acotada en un símbolo concreto que necesariamente ignora su intensidad subjetiva a cambio de alcanzar cierta precisión terminológica. Sontag Y Barthes emprenden el camino contrario, ambos parten del sujeto, de ellos mismos embestidos por esa intensidad emotiva que desborda y no entiende de los límites de la palabra, para acabar, sin embargo, en ella, a la que acaban plegándose al designarlos con nuevas palabras, *sentido obtuso*, *punctum*, significantes que tienen la ventaja de no estar trillados, vaciados de sentido o condicionados ya por el uso discursivo de la humanidad y sus contextos. Ambos partían de la intensidad sensorial que experimenta el sujeto cuando surge un intervalo que le extraña de sí mismo. De ahí esa necesidad de la palabra nueva para acabar indicando también esa sensación, una renuncia aceptada en el nuevo nombre que trae “algo” que evocar a este lado de la realidad consensuada de aquello que rozó.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

En suma: Todorov parte del término, lo simbólico ya dado, acotado, para acabar encontrando al sujeto que le de sentido. Sontag y Barthes parten en cambio del sujeto para acabar en un término nuevo que traiga algo de su intenso viaje por el intervalo de lo real. En este recorrido lo que cede finalmente es la realidad, esas nuevas palabras indicaban ya la insuficiencia del lenguaje como constructo simbólico para hacerse cargo de la irrupción de *lo real* que experimentaba el sujeto.

Lo concreto del nombre impide la locura, aferra a lo simbólico del lenguaje sobre el que construir una realidad consensuada, la imagen connota y conduce a lo real del intervalo donde cae todo constructo, y en este nunca hay que quedarse pues conduce al delirio. La solución es precisamente una renuncia a *lo real* para constituirnos como sujetos en la conciencia-mundo, es “ese restablecimiento de una identidad por medio del relato” que señalaba Losilla. Somos nosotros también una renuncia en la humanidad consensuada, construida en lo simbólico. De ahí que nos acompañe siempre el abismo del inconsciente al que hacen referencia Freud y Lacan.

A este respecto añade Losilla sobre la imagen: “...acaba convirtiéndose en un fluido capaz de atravesar paredes, de comunicar universos inexplorados, de permitir el paso a un más allá en el que solo habita la locura. El intervalo, pues, puede representar también una pérdida del equilibrio que conduce al delirio. Y de ahí que la solución sea el restablecimiento de una identidad por medio del relato, de la negación de esos intersticios o, como mínimo, su conversión en momentos de paso y transición en lo que nunca hay que quedarse.”<sup>41</sup>

Es esa forma de abordar los asuntos que incumben al sujeto, alejada de la pragmática de lo concreto objetivable, la que queremos hacer valer a la hora de acercarnos a lo siniestro, pues comparte con el *punctum*, el *sentido obtuso*, lo sublime y lo fantástico, su naturaleza sensible, ese fugaz instante donde todo cae y el vértigo del intervalo disocia al ser desvelando el constructo simbólico del relato del mundo y de su propia identidad extrañada de si mismo. Es el intersticio por el que se observa observar y se atisba el delirio de lo real.

Una definición concreta de estos conceptos sensibles los limita a la baja y convierte en otra cosa para que podamos hablar de ellos, de ahí que, muchas veces, lo siniestro se emparente con el terror o se convierta en una mera enumeración objetivable de las características que citó Freud. Una obra es más o menos siniestra si presenta un mayor o menor número de esos rasgos, que, además, al convertirse en un cliché genérico pierden su sentido original, reciclándose en recursos comunes que no garantizan con su mera presencia la aparición de esa sensación. Pensamos que en última instancia hay que detenerse en la connotación particular, en si la sensación producida en el sujeto puede calificarse como tal.

De ahí que la anterior metodología de acercamiento a la experimentación de lo sensible, de lo real que emerge ante el sujeto y no se deja comunicar por el orden simbólico del lenguaje que emprenden Barthes, Sontag y Todorov, es el que mejor responde a nuestros propósitos. Partimos, como “lo fantástico” en Todorov, desde el término ya dado. En “lo siniestro”, observaremos el punto

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

referencial que sobre él establece Freud y que lo asocia a las sensaciones provocadas por ese subconsciente que atraviesa al sujeto y que él mismo desconoce de sí.

A partir de ahí serán referenciales Sontag y Barthes por su relación con las imágenes y el cine, aplicaremos a lo siniestro un acercamiento desde las sensaciones que desencadena y es en este sentido desde el que pretendemos “redefinirlo”. La naturaleza siniestra comparte esa particularidad escurridiza, se puede decir que es el rasgo que mejor la define.

### **2.11 Acerca de este recorrido metodológico**

Hemos hablado de la diferente bibliografía que apuntala nuestro marco teórico, partiendo del análisis del texto fílmico hasta otras obras que, sin abandonar el rigor metodológico, nos abren vías permeables para tratar de encargarnos de lo siniestro. Hemos tomado el referente de Freud para fijarnos después en esos particulares modos de acercamiento a lo sensible del sujeto relacionado con la imagen, el *punctum*, el *tercer sentido* barthesiano, el intervalo y el flujo.

Es por este último concepto, el flujo, por medio del cual conectamos con la filosofía existencialista, de Husserl, Sartre, Heidegger, y sus obras que preceden en el uso del término en el sentido que posteriormente empleara Losilla para enfrentarlo al intervalo al que también se referirá Todorov, entre otros, como ese tránsito donde el yo se disocia y experimenta la suspensión del flujo cuando desaparece el asidero de lo simbólico con el que tejemos la realidad. Intervalo que pretendemos encontrar en la quiebra narrativa y entre la ruptura de las relaciones causa-efecto cuando abordamos la narración cinematográfica.

Estamos ya con los existencialistas en el campo de la filosofía, no podía ser de otra manera, pues del estudio del sujeto ya se encargaba desde ópticas diferentes el psicoanálisis, con Freud y Lacan en relación al inconsciente. Siendo lo siniestro una emoción punzante, fugaz e intensa, también se encargaron de esa búsqueda de sensaciones Barthes y Sontag, y en ese mismo ámbito que incumbe al sujeto acababa Todorov buscando precisar la definición de “lo fantástico”. Todos ellos señalaron el tránsito vivencial del intervalo/vacilación como el no-lugar inhabitable donde se experimentaban ciertas sensaciones no simbolizables y por lo tanto fuera de cualquier posible marco narrativo explícito, que además apunta a ese inconsciente que el propio sujeto desconoce de sí y que le inquieta incesantemente.

Si focalizamos nuestra atención en el existencialismo de entre todas las ramas filosóficas es por ese concepto de flujo que hemos comentado y que lo conecta en el acercamiento a lo sensible como algo exterior a la narración que hacen Losilla y Todorov, próximos a la metodología de Sontag y Barthes. Resaltamos el hecho que, del mismo modo que con el psicoanálisis, nos haremos cargo de esta rama filosófica de forma muy específica, únicamente en relación a aquellos aspectos que nos puedan servir para arrojar algo de luz sobre nuestro objeto de estudio.

Encontramos el acertado término de “flujo” y la incidencia que hacen en el corte que se produce entre la consciencia-mundo que provoca la caída de lo



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

simbólico. Esto lo enlaza con el psicoanálisis, Freud y Lacan, al afirmar además, Sartre, que el ser es un ser incompleto, remitiéndolo a ese inconsciente que lo atraviesa y punza en una sensación particular, lo siniestro, como lo hizo el *punctum* y el *sentido obtuso* para Sontag y Barthes.

Pensamos que la conexión entre el flujo del ser en la filosofía existencialista, el inconsciente del que se ocupa el psicoanálisis, y la inquietud anímica de Barthes, Sontag o Losilla ante la irrupción de una sensación que señala al intervalo, suspende el sentido de lo simbólico del lenguaje y la narración sobre la consciencia-mundo en la que el sujeto construye su identidad. Todos ellos están estrechamente conectados y pueden arrojar algo de luz sobre la naturaleza de lo siniestro en general.

En el ámbito cinematográfico en particular, esta conexión también alumbra el último cine de David Lynch, pues este ahonda precisamente en las rupturas narrativas del cine hegemónico, al evidenciarlas como constructo convencional, suspende también su sentido simbólico y hace brotar de su propia materialidad fílmica las costuras de lo siniestro en el sujeto, reintroduciéndolo en el papel sostenedor que el M.R.I. le niega.

Reconocemos que hemos tenido especiales dificultades en trazar una línea que justifique y conecte la elección del corpus literario que contemplamos en nuestro estudio al tocar diferentes disciplinas. Por esta razón hemos optado por evitar los inconvenientes que, en este caso, encontrábamos si nos ceñíamos al objeto del epígrafe, y nos decantamos por extendernos en la justificación de la elección de los libros que componían la literatura que nos servía de punto de partida. Insistimos que aquí tan solo se trata de justificar y nombrar las fuentes literarias y metodológicas, aunque debido a la apariencia multidisciplinar y las interrelaciones que llevan de unas a otras, ha sido necesaria una exposición de nuestra hipótesis que las enlace y justifique excediendo la mera enunciación bibliográfica, pues cada inclusión de estos libros implica ya un particular posicionamiento que era necesario argumentar.

## **2.12 Ideas básicas y conexiones: cine, narración, psicoanálisis e intervalo. Breve recapitulación del marco teórico.**

-El psicoanálisis nos sitúa en el ámbito de lo inconsciente que atraviesa al sujeto, nos habla de *lo real* que le desborda en el síntoma y que no es reconducible al orden de lo simbólico con el que elaboramos la realidad.

El orden simbólico primordial es el de los signos y de ellos deriva el lenguaje que utilizamos para comunicarnos y por extensión es el medio por el cual elaboramos el constructo de la realidad consensuada por medio de la narración y sus discursos. Tenemos pues por un lado *lo real*, aquello que nos desborda y queda fuera de lo simbólico y por otro “la realidad”, como constructo en el que nos desenvolvemos pertrechados en lo simbólico, cuya principal referencia es el lenguaje.

-La representación hegemónica se ha desenvuelto en cada momento histórico adaptándose a su contexto e incluso fagocitando rupturas ya que pretende

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

constituirse como un orden simbólico donde inscribir la narración. Son las convenciones de ese tipo de cine, cuyo máximo representante es Hollywood, las que Lynch señala y desnuda en sus dos últimas películas, emergiendo de esa caída simbólica un sentimiento siniestro que apunta a la posibilidad de que esta sensación emerja precisamente de la falta de asidero y desamparo que provoca el desvelamiento de que todo lenguaje es un constructo consensuado, una convención. El hombre necesita “presencias”, disponerlas ante sí mediante la elaboración de un constructo sobre el mundo que le de cierto sentido y semblanza de realidad en los que reafirmarse y erigirse como identidad única. Lo simbólico vuelve a las cosas concreción de la realidad, da sentido y ofrece la posibilidad de hacer presente cualquier contingencia a cambio de renunciar a lo que oculta.

-La narración cinematográfica hegemónica, con su causalidad y espacio-tiempo habitable heredera de la geometría euclidiana en la representación de las imágenes, con su montaje invisible y mecanismos de identificación, emerge como construcción de un relato que, basado en el lenguaje de lo simbólico, da sentido al fluir de la existencia. El intervalo supone un corte en este flujo, lo siniestro emana de ese corte y quizás encuentre su particular fuerza, frente a otros sentidos punzantes, al hacernos evidente que el constructo simbólico al que nos aferramos para concretarnos, es eso, una convención, el intervalo cuando es siniestro nos asoma por un instante al delirio de existir en lo real que nos atraviesa en forma de ausencia.

-El intervalo sería esa ruptura del flujo que rebasa nuestra percepción de la realidad. Es pues, aquella “zona” donde aparece *lo real* que excede a lo simbólico y que desborda los sentidos por los cuales accedemos a su breve pero intensísima experiencia. El intervalo es también, entonces, negación del tiempo y del espacio y por ello intervalo en relación al tiempo, aquello que no es tiempo, y tránsito en relación al espacio como lugar inhabitable.

El intervalo y el flujo vertebran la ausencia y relacionan las diferentes ramas que estamos tratando, son meandros elípticos que las recorren desde diferentes ópticas, ambas no existen sin un sujeto consciente que las experimente y están íntimamente relacionadas con la emergencia de lo siniestro. Recorren nuestro recorrido bibliográfico más o menos explícitamente, y ponen en común disciplinas que se encargan de erigir al sujeto en centro de su estudio.

El intervalo tiene nexos de unión con el inconsciente psicoanalítico en relación a *lo real*, con el flujo al que se refiere Losilla y del que habla la filosofía existencialista de Husserl, Heidegger y Sartre. Todos, de alguna manera, están señalando una ausencia velada en la caída de lo simbólico y la emergencia de *lo real* ante la que el lenguaje no basta, mucho menos la ciencia, para hacerse cargo del paso del ser por el mundo.

Lenguaje, orden simbólico, narración, flujo, corte, intervalo, ausencia, desvelamiento y caída, recorren el estudio del sujeto desde ópticas diferentes y pueden apuntar hacia un lugar común que desemboque en los motivos por los que emerge la experiencia de lo siniestro.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Hasta aquí la justificación bibliográfica y metodológica, profundizar en todo ello nos da pie al siguiente punto del epígrafe, objetivos de la investigación.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

## Notas del capítulo 2

8. Gómez Tarín (2006) en *página web*: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>

9. Palao Errando (2014) "Segura al 95%. La reintroducción del sujeto en la ficción detectivesca a partir de Zero Dark Thirty" en *El cine de pensamiento formas de la imaginación tecno-estética*. Aldea Global

10. Término acuñado por Palao Errando (2004)

11. Palao Errando (2004) p 236 y ss

12. Donde quizás la corrección política y la ausencia de responsabilidad sean solo dos de sus mejores exponentes. la adopción de este semblante, la ocultación ideológica del enunciador y la evacuación de la responsabilidad del sujeto la vemos a diario en la representación de los discursos de la ideología neoliberal actual; una vez evacuado al sujeto del discurso en aras de una pretendida verdad objetiva, pueden acometerse todo tipo de atrocidades para la consecución de un supuesto bien común garantizado por el dato científico de la economía capitalista, sin el sujeto pero supuestamente para él. El amo sabe por nosotros qué nos conviene y dónde está la solución.

13. Al contrario de lo que sostiene Leonard Shelby en *Memento* (Christopher Nolan, 2000) No hay mundo si cerramos los ojos porque nadie podría dar cuenta de él. Carl Sagan, epítome de la divulgación científica cayó en la contradicción de afirmar, en su serie COSMOS, que: "somos el medio para que el universo se conozca a sí mismo". No somos medio, instrumento, del universo, si no que somos quienes lo sostenemos haciéndonos cargo de él, convirtiéndolo en referente. Porque el universo no existe por él mismo, somos nosotros, los que desde nuestra consciencia mediamos y damos cuenta de él, sin ella, sin un sujeto que la detentara el universo no existiría.

14. García Catalán (2011) p. 162. "Asistimos continuamente a una ciencia que busca su validez en la lógica del dato, en una verdad en tanto evidencia (ante los ojos y no frente a la palabra)...el saber que mejor se le adecúa es la información, puro saber imaginario instrumental y sin sujeto".

15. García Catalán (2011) p. 162: "el MRI alcanza una suerte de grado cero de la escritura . De este modo en tanto escrituras que se quieren neutras el lenguaje cinematográfico hegemónico y la ciencia moderna quedan vinculados."

16. Gómez Tarín(2004) p 7-8

17. Término acuñado por Noël Burch (1985) en su libro *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos.

18. Palao Errando (2004) p.92. "Habría que hablar de MRI como "modelo borrado" o ,mejor, decir que el MRI es *la tachadura del lenguaje cinematográfico* pues demuestra su inconsistencia sin poder desalojarlo: "no existe" pero no deja de demandar.

19. Palao (2004) p.93.

20. Gómez Tarín, Francisco Javier (2011) *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander. Shangrila Ediciones.

21. Palao (2013) En *L'Atalante, revista de archivos cinematográficos*, número 15.

22. Palao (2012) En *Revista Comunicación*, número 10.

23, 24, 25. Palao (2007) El autor contrapone *Perdición (Double Indemnity, Billy Wilder, 1944)* y *Memento* (Christopher Nolan, 2000) como dos variantes del thriller, que ejemplifican a la perfección el radical cambio en el papel del sujeto, que pasa de ser el sostén irrenunciable en la articulación de la verdad en el clásico, a borrado ante la tiranía del dato en el concepto de verdad del thriller contemporáneo.)

26. (Palao 2004 y Shaila 2011). Ni que el discurso neoliberal se apropie de esos métodos representacionales para excluir al sujeto y aplicarle su verdad política basada en los datos del mercadeo capitalista. La adopción de este método cartesiano, además, le permite ocultarse como sujeto enunciador y atravesar el campo de la política y del paradigma informativo con el semblante de verdad objetivada a aplicar sin ideología ni rostro.

27. La clasificación por género es uno de los grandes inventos de la industria cultural para la producción estandarizada, el consumo a la carta y la satisfacción de la demanda.

28. Trías, 2011. P 40

29. Trías, 2011. p. 41

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

30. Disociación melancólica que indicaba Freud en Duelo y Melancolía (1917)

31. Walter Benjamin y su referencia a la constelación en el *Libro de los pasajes* (2005), Madrid, Akal. Son citados por Carlos Losilla en el libro al que hacemos referencia, *Flujos de la melancolía* (2011). Valencia, Ediciones de la filmoteca pp 44-45.

32. Losilla. (2011)

33. Elsaesser (2013)

34. En sus artículos (2014): "Segura al 95%. La reintroducción del sujeto en la ficción detectivesca a partir de Zero Dark Thirty y "El autor implícito como modulador del sentido en las narrativas no lineales postclásicas: Los films de Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga", convenientemente citados en el anexo bibliográfico.

35. José Antonio Palao Errando: "El autor implícito como modulador del sentido en las narrativas no lineales postclásicas: Los films de Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga".

36. Barthes (2002)

37. Palao Errando (2004) p.200

38. Barthes (2002) p.61

39. Barthes (2002) p.62

40. Barthes (2002)

41. Losilla (2011) p.60

### 3. Objetivos de la investigación

#### 3.1 La hipótesis de lo siniestro en la caída del M.R.I.

La investigación pretende profundizar en las raíces del sentimiento de lo siniestro y hallar nuevas claves interpretativas del mismo tomando como referencia de partida la propuesta del último cine de David Lynch, *Mulholland Drive e Inland Empire*.

El objetivo principal será saber si podemos ahondar en lo siniestro reubicando su raíz en la experiencia que sufre el sujeto cuando al derrumbarse el orden simbólico sobre el que construye la realidad y sostiene su propia identidad, experimenta un fugaz encuentro con lo real que le desborda.

Se ha producido un corte en el flujo y surge el intervalo. Aquí al contrario de lo sublime el ser no toma consciencia de sí para elevarse posteriormente sobre la revelación que le desborda, porque prevalece la toma de consciencia de su inermidad desde la mirada del objeto, la mancha produce una breve disociación, se ve mirar desde el objeto y su identidad yoica se disuelve al revelarse como constructo. De ahí su angustia y desplome en el abismo del intervalo, que sacude incluso los cimientos de la percepción del espacio-tiempo, otros imaginarios del hombre, sobre los que el ser se concreta y construye la realidad.

La hipótesis intentará averiguar si lo siniestro surge al experimentar *lo real* que emana del corte en el flujo narrativo tras la caída simbólica.

Para ello habría que comprobar cómo encaja esta hipótesis con la definición de lo siniestro que instauró Freud; además partimos de la idea de que si bien la caída simbólica podría ser el núcleo de esta singular experiencia, esta estaría asociada y sería compatible por un lado, a lo *unheimlich* que designó Freud y por otro, a la forma en que lo siniestro adopta sus apariencias, que serían sus famosas características y manifestaciones (el doble, la repetición, el autómatas...) y que podrían llevar consigo adherencias del imaginario siniestro, siendo su forma velada de presencia a este lado de la realidad desde la incertidumbre que surge en la narración.

En este caso lo siniestro, *lo unheimlich*, freudiano sería consecuencia directa del desamparo de la caída simbólica del lenguaje, pues esta nos remitiría a *lo unheimlich*, aquello reprimido y familiar que retorna al ceder la estructura sobre la que tejemos la realidad consensuada que lo reprimía. Esta estructura cede, o en una abierta ruptura narrativa (Lynch con el M.R.I.) o bien por la mera suspensión de sus significantes, provocando la incertidumbre donde acontece lo siniestro.

El propio Freud en su estudio de los cuentos de E.T.A Hoffmann, en especial *El arenero (Der Sandman)*, cita a Jentsch para indicar que la sensación de lo siniestro se desarrolla en una incertidumbre equivalente al intervalo, exactamente en el mismo lugar donde Todorov o Losilla sitúan la particularidad de la experiencia sensitiva.

“Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones consiste en dejar que el lector dude de si

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

determinada figura que se le presenta es una persona o un autómat. Esto debe hacerse de manera tal que el lector no llegue a examinar y a verificar *inmediatamente* el asunto, cosa que, según dijimos, disiparía fácilmente su estado emotivo especial. E.T.A Hoffmann se sirvió con éxito de esta maniobra psicológica en varios de sus cuentos fantásticos”<sup>42</sup>.

También incide Freud en un aspecto en el que creemos encontrar la relación con ese angustioso que atisba lo siniestro en la caída simbólica del lenguaje cuando, a colación de los cuentos de Hoffmann, Freud habla de los trastornos del yo y escribe sobre estos: “...consisten en un retorno a determinadas fases de la evolución del sentimiento yoico, en una regresión a la época en que el yo aún no se había desmarcado netamente frente al mundo exterior y al prójimo.”<sup>43</sup>

Declaraciones que dotan de pleno sentido a esa disociación yoica experimentada en lo siniestro desde la que el objeto (visión) o el otro (mirada) nos mira mirar, y que sería una regresión a esa época preconsciente en la que compartíamos aún una cierta unidad del lado de las imágenes y las cosas, antes de erigirnos en consciencia-mundo, identidad. Lo siniestro porta en su sensación regresiva aquella mancha que queda de *lo real* en nuestra mirada, es el resto, la falta, y es otra prueba más de que no hay mundo sin sujeto.

Ese desmarque que comenta Freud es el que constituye al sujeto en esa consciencia-mundo de la que habla el existencialismo. Este retorno yoico, estaría ligado a la manifestación de aquel inconsciente presimbólico de la infancia antes de “desmarcarnos netamente frente al mundo exterior y al prójimo”<sup>44</sup>.

Reconocernos en el espejo y constituirnos como sujetos, el retorno de aquella etapa precedente provoca angustia porque nos sitúa en el límite de la formación de la consciencia, cuando aún habitábamos del lado del intervalo y de las imágenes que ahora nos extrañan, previo a concretarnos en un yo reconocible en el espejo, imagen extraída de las otras, uno pero con resto. Afianzaríamos después la identidad en lo cultural del lenguaje simbólico, del que la narración sería ordenación del espacio-tiempo, a su vez, otros dos imaginarios del hombre para inscribirse en la realidad concreta, habitable.

Aquello familiar y siniestro que retorna es el vórtice de nuestra propia existencia sin consciencia yoica, sin espacio-tiempo ni ordenación narrativa a la que aferrarse, que nos devuelve a su vez al límite del desvanecimiento en la nada y anticipa el de la muerte. La intuición de todo ello es sensible porque la manifestación de aquel inconsciente solo puede ser velado, imposible de articular en el orden simbólico de la palabra.

### **3.2 La discontinuidad inhabitable. Intervalo frente a espacio-tiempo**

Lo siniestro aparece también en la impresión de inermidad que corresponde a ese retorno que cita Freud, por ejemplo, a un mismo lugar, cuando este produce desorientación espacial y no nos es reconocible. Ese lugar, cuando es siniestro, se sitúa extraído del espacio-tiempo y se transforma en intersticio

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

inhabitable de *Lo real*, que bloquea la inscripción imaginaria del espacio-tiempo en la construcción simbólica, produciendo el efecto de extrañamiento.

Este extrañamiento siniestro del espacio es el que experimenta Diane en *Mulholland Drive* en su extrema melancolía por la ausencia de Camilla, de igual modo que Laura Dern aparece víctima de una profunda y siniestra desesperación cuando irrumpe desde uno de esos no lugares, en la secuencia de *Inland Empire* que comentaremos más adelante, al tratar de verse mirar desde el doble en un *raccord* de mirada que conecta dos lugares imposibles. Ambos ejemplos indican el papel determinante de la ordenación del espacio-tiempo en toda narración y en su adaptación cinematográfica del relato del M.R.I. Lynch, conociendo perfectamente esos mecanismos de construcción logra volverlos siniestros al revertirlos. El espacio es siniestro cuando sus lugares se desordenan en el tiempo y la identidad no puede establecer causa que preceda a su presencia en ellos, no puede hacerlos suyos, devienen angustiosos, inhabitables.

En este sentido la narración y lo siniestro se tocan, como nos sugiere Lynch en *Mulholland Drive* e *Inland Empire*. La ambigüedad alemana del término *unheimlich* de Freud adquiere relevancia y sugiere la complementariedad de lo que parecían contrarios, pues uno no existe sin el otro, son mutuamente una renuncia, pero también una falta. La relación de la conciencia-mundo señala que no existe mundo sin sujeto, ni el espacio ni el tiempo existen por sí mismos sin un sujeto que se haga cargo. Esa certeza olvidada retorna en forma siniestra al volver a posicionar al sujeto en esa posición de responsabilidad, desplazando al amo, producto de desjuntar los códigos sobre los que se construye la narración del M.R.I., Lynch implica al sujeto, es él quien sostiene el relato.

El orden simbólico del lenguaje comunica, construye identidades y fija al sujeto eyectado al mundo en la realidad cultural. Todo ello viene estructurado como una narración, el yo, que se asienta en gran parte en su reconstrucción vivencial que ordena en forma de relato. El sentimiento yoico es determinante, esa unidad, "yo" que se constituye en ser en gran parte a base de narrarse estableciendo una continuidad temporal formada por instantes esenciales de lo vivido.

La caída simbólica del lenguaje del M.R.I, en consecuencia, provoca disociación y extrañamiento del tiempo, lugares y objetos; ese extrañamiento se vuelve disociación cuando afecta a la identidad yoica tomando forma en el doble, por medio del cual el sujeto se observa a sí mismo como objeto y el yo pierde el referente.

Pensamos, y ese será otro de los puntos de estudio, que el resto de manifestaciones de lo siniestro citadas por Freud guardan estrecha relación con la crisis "yoica" que se produce al ceder el orden simbólico, del que el M.R.I sería su pretendida translación al cine, y de este al *paradigma informativo*, tan instaurado que de su quiebra Lynch hace surgir lo siniestro en la reivindicación del sujeto como suturador de las imágenes.



### 3.3 Objetivos

De la experimentación de lo siniestro a la inquietud que provoca su “falta” de plenitud óptica surge la necesidad de esta investigación. Alrededor de ella se derivarán otros objetivos generales basados en las consecuencias de su abordaje. Una línea de investigación acaba siempre por mostrar algún camino inesperado fruto de la constante fricción a la que es sometido el objeto de estudio, creando nuevos objetivos accesorios alrededor de su eje temático.

El análisis textual al que someteremos las películas *Mulholland Drive* e *Inland Empire*, tiene el fin de deconstruirlas en profundidad para observar cómo crean sus propios códigos y cómo se sugiere lo siniestro en su representación desde las rupturas con la narración hegemónica. Analizaremos de igual modo los mecanismos que emplea Lynch para sugerir una ambientación siniestra, su forma de generarlo va más allá de la mera presencia de arquetipos formales y surge de la misma estructura narrativa y representacional, en la incertidumbre que provoca su intervalo, en la inhabilitación de su espacio-tiempo cuando la causalidad se vuelve confusa y la identidad e identificación del actor y espectador se suspenden.

El análisis fílmico nos parece el campo de pruebas adecuado, en el que además podemos ocuparnos en mayor profundidad que el psicoanálisis y que, en todo caso, podría dar consecuencias extrapolables a este en relación con la experiencia de lo siniestro en el sujeto. Si bien somos conscientes que la hipótesis principal que hemos planteado parece dejar de lado el cine para centrarse en el psicoanálisis, queremos remarcar que no es así. La base de nuestro estudio es la materialidad fílmica a la que, tras la deconstrucción propia del análisis textual, aplicaremos nuestra interpretación acerca de lo siniestro en relación con los modos de representación y la narración hegemónica.

### 3.4 El orden simbólico del “lenguaje” cinematográfico (MRI)

Este abordaje nos permitiría relacionar el orden simbólico del lenguaje como construcción de la realidad (psicoanálisis) con el pretendido “lenguaje cinematográfico” del M.R.I en la narración (cine).<sup>45</sup> Ambos “lenguajes” no tienen una exacta correspondencia, evidentemente, la connotación es innata a las imágenes, pero sí tienen en común la estructura de un orden simbólico para construir la narración de la representación, de ese “*narrar dando la impresión de mostrar, borrando las huellas de la enunciación*”<sup>46</sup>.

En el caso del M.R.I. la narración articula las secuencias y las relaciones de causa-efecto (tiempo) y da semblante de verosimilitud a la representación mediante el *raccord* y la habitabilidad espacial de la mirada.

El M.R.I. pretende compartir con el lenguaje ese orden simbólico, como asunción de códigos de lectura, adaptables a los tiempos, con los que la representación debe articularse en la narración e interpretarse acorde a un sentido. Esto es lo que pretende tener en común con el lenguaje como constructo y lo que nos interesa para investigar acerca de los posibles orígenes estructurales en la emergencia lo siniestro, porque siempre hay una renuncia

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

en el lenguaje, una parte del sujeto y de lo real que no puede ser reducida a lo simbólico ni al dato.

La posición de sujeto como enunciador y a su vez sostenedor de todo discurso puede brotar en forma siniestra ante la constante negación y borrado de un espacio al sujeto, nada casual por otra parte, en la enorme difusión de los discursos audiovisuales contemporáneos que toman el M.R.I para negarle, y darle, a cambio, una imagen-mundo para el sujeto pero sin el sujeto. Su naturalización en el imaginario cultural comienza a ser tal que el redescubrimiento de la posición del sujeto como sostén del relato, nos empieza a resultar un familiar olvidado que retorna en forma de extrañamiento siniestro, como una disociación de nosotros mismos.

Ambos constructos, realidad y representación se basan en la narración para legitimar la verosimilitud de sus discursos. En consecuencia lo siniestro es también aquella parte de lo real del sujeto que emerge y rebasa una estructura que no puede contenerlo.

### **3.5 Mulholland Drive e Inland Empire frente a mind-game films (II).**

El análisis textual permite además establecer una comparación entre *Mulholland Drive* e *Inland Empire* y las características del contexto audiovisual en el que surgen, concretamente con la tendencia de los llamados *mind-game films*. Pese a lo que pudiera parecer con esta comparativa no nos alejamos de nuestro objeto de estudio ya que sus conclusiones pueden ser relevantes en referencia a lo siniestro, como avanzamos en su momento. El motivo es que aunque ambas películas responden a algunas características de este etiquetado, sobre todo en lo relativo a “la complejización de las estructuras narrativas”<sup>47</sup> hasta romper la linealidad del relato, o en cuanto a “la presentación de universos heterogéneos en el interior de la ficción” coincidentes en un “hipernúcleo”<sup>48</sup>, pensamos que hay una diferencia fundamental que, además, puede aportar también algo de luz al objetivo de desentrañar la experiencia siniestra; y es, precisamente, acerca del papel que desempeña el sujeto/espectador en la comparativa entre Lynch y los *mind-games films*. Creemos que aunque en apariencia puedan parecer similares, el estatus de la función interpretativa que se le depara al sujeto/espectador, aunque nuclear, es muy diferente. Citando a José Antonio Palao Errando, sobre las películas de Iñárritu y Arriaga, dos epítomes referenciales de los *mind-games films*:

“... Lo hermenéutico anclado en lo cognitivo se convierte en moraleja ideológica, no en subversión auténtica. el estilo de Iñárritu y Arriaga no conculca jamás las leyes sagradas del Modelo de Representación Institucional. Tanto las leyes del *raccord* y del montaje, como las del relato, si bien son llevadas al límite, jamás descubren *lo real* de su sustento enunciativo, sino que, en todo caso, provocan una invocación del meganarrador, lo cual es muy distinto de mostrar las huellas del sujeto de enunciación, porque éste es un sostén inconsciente, mientras que el meganarrador es una figura que ofrece al

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

espectador un cobijo exegético y garantiza la consistencia última del universo narrativo”.<sup>49</sup>

Por decirlo sucintamente, y relacionarlo con el objetivo que concierne a lo siniestro en esta comparativa de *Mulholland Drive* e *Inland Empire* con los *mind-game films*; la clave de la radical diferencia que separa las obras de Lynch de esta tendencia está precisamente en el lugar reservado al sujeto en la interpretación del film.

De apariencia formal similar en cuanto a torsión del relato, fragmentación e hipernúcleos<sup>50</sup>, el papel del sujeto es muy diferente ; en los *mind-game films* pese a su apariencia fragmentada, se continúa con un discurso que refuerza el sentido del modo de representación hegemónico y del discurso del amo, capitalista, en el que el espectador sabe “que hay una promesa de orden” que detenta el meganarrador. Mientras que en los citados filmes de Lynch al quebrar y desvelar el modo de representación hegemónico deja al sujeto/espectador la función de sostener el relato.

Supliría de este modo esa “carencia” principal de los *mind-game films* en relación con el papel interpretativo del sujeto que señalaba José Antonio Palao. El cine de Lynch sí estaría “del lado del despertar, del desvelamiento del sujeto como sostén del mundo y de la contingencia de su deseo y sus emociones pulsionales”.<sup>51</sup>

En Lynch se deja al sujeto la dotación de sentido/vivencial de las películas, es él quien debe exponerse a la interpretación abierta y particular, sin poder recurrir a la promesa de orden del discurso del amo para que le de sentido. En cambio, en los *mind-game films* el papel de sujeto es del de recomponer el discurso fragmentado, reconstruir la línea narrativa, de este modo lo que se está haciendo realmente es asentar implícitamente la vigencia del M.R.I. bajo un semblante transgresor.

Establecer esta comparación entre los *mind-game films* y las dos obras de Lynch permite focalizar nuestra atención en la función del sujeto como sostenedor del relato, lo que en última instancia nos puede ofrecer otro enfoque de la emergencia de lo siniestro en la caída simbólica que refuerce nuestra hipótesis principal.

Hemos comentado la constitución del M.R.I. como pretendida traslación “natural” de la narración al código de un lenguaje cinematográfico que la articule y asuma ocultando al ente enunciador. También acabamos de ver cómo, desde premisas formales similares entre el cine de Lynch y los *mind-game films*, existe una diferencia radical en cuanto al papel que le dan unas y otras a la posición del sujeto a la hora de sostener el relato, vamos a recapitularlas.

-En los *mind-game films* se trata de recomponer la linealidad, de hacer encajar las piezas del sentido en el orden, lejos de transgredir implica la absoluta confianza que tiene el cine hegemónico acerca de su implantación en el imaginario colectivo, pues sabe que el espectador automáticamente tratará de ordenar la temporalidad de los hiperrelatos mediante la recomposición de la causa-efecto y el *raccord* ontológico, a partir del hallazgo del hipernúcleo

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

vertebrador desde el que recomponer el relato en su linealidad, siguiendo los patrones del M.R.I..

En suma; el papel del sujeto en los *mind-game films*, acaba siendo el de recomponedor del puzzle según las matrices asumidas como código, por lo que, lejos de su apariencia transgresora, en última instancia lo que se produce es un perverso reforzamiento subliminal del M.R.I.

La supuesta apelación al sujeto no juega en el orden de la responsabilidad en la articulación del relato, sino solo para que reconstruya la linealidad fragmentada que invoca elípticamente a la figura del meganarrador en su promesa de orden. De este modo, la relación interpretativa entre espectador/meganarrador que rodea a la película sigue siendo la articulada por el discurso del amo, mediante los “códigos” asumidos y adaptados a los tiempos del modo de representación hegemónico.

En *Mulholland Drive* e *Inland Empire* la apelación al sujeto tiene unas implicaciones mucho más profundas, convocándole realmente a sostener el relato y señalando su responsabilidad sobre él, le guste o no.

El motivo es que ambas películas dejan al sujeto/espectador sin el amparo de los códigos del M.R.I., sobre los que suturar las imágenes, no tiene esa referencia que sí tienen los *mind-game films* para reordenar la linealidad. En consecuencia la sutura que siempre invoca al sujeto, liberada de su asidero canónico, se rellena con los propios fantasmas personales del espectador y devuelve a las imágenes su poder de connotación.

El choque es provocado y consciente, Lynch deja vacante su posición de amo como garante del orden y deja al sujeto la responsabilidad de sostener el relato desde su propia subjetividad, señalándole como sujeto y no como mero espectador. Las consecuencias en el espectador son; o bien se adentra en la experiencia propuesta por la película y se hace cargo de su responsabilidad para sostener el relato, o bien la rechaza por no encontrar satisfechas las expectativas de consumo ante la ausencia del meganarrador que garantice el sentido.

Porque una cosa es reconstruir la linealidad de un relato fragmentado acorde con los cánones representacionales asumidos, como proponen los *mind-game films*, y otra muy distinta es sostener el relato desde su posición de responsabilidad de sujeto particular y único, como proponen *Mulholland Drive* e *Inland Empire*.

Las posiciones son radicalmente opuestas. En el primer tipo de películas se considera que su posición de sujeto es la habitual del discurso capitalista, en la que es espectador/consumidor y pide cuentas al autor, sobre la promesa de orden y la satisfacción de sus expectativas de consumo. Es un sujeto que es mero espectador pasivo, lector audiovisual que asume la naturalidad pretendida del M.R.I. como único modo posible de representación válida. Lógicamente es el espectador ideal para las industrias culturales, en este caso el cine, y los que fomenta para su rédito económico-ideológico la sociedad capitalista. Se trata de un sujeto que asume que la plenitud de la realidad del mundo puede ser objetivada y reconstruida en imágenes por medio del M.R.I, y puesta a disposición de su mirada sin resto. Mientras la propuesta de Lynch le pone en posición activa de responsabilidad ante el relato, le pide que no sea

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

mero espectador pasivo ni que delegue su responsabilidad en el autor. Erige al sujeto como sostenedor del relato y rompe con la relación de dependencia de sentido del discurso del amo.

### **3.6 ¿Emerge lo siniestro como síntoma de la exclusión del sujeto?**

¿Puede lo siniestro emerger como reacción a la negación y exclusión actual del sujeto en el discurso? un discurso omnipresente que permanentemente elabora una representación para la mirada no puede dejar de señalar el sujeto elidido que enuncia, ni el sujeto al que va dirigido y del que en última instancia necesita para sostenerse.

Al haber abandonado su responsabilidad en el relato, al haberla delegado en esas imágenes “dadas” a su mirada, cuando la representación es desvelada como constructo, es la propia revelación de su posición de sujeto como sostén de la realidad la que resulta origen de lo siniestro. Por lo que se produce una cierta disociación inconsciente, vemos ya una relación con el doble, que puede dar sentido a su aparición.

La evidencia de un sujeto en la posición de enunciador y a la vez como sostenedor del relato podría ser fuente también de lo *unheimlich*, esa cosa conocida que permanecía reprimida u oculta por el discurso hegemónico, que retorna bajo la forma de lo siniestro sería el sujeto, irreductible en su particularidad. Su último reducto siempre es irrenunciable pues debe mantener el discurso aunque este le excluya.

A esto nos referíamos en el título con: “lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico”, porque lo siniestro, al pertenecer al ámbito de *lo real*, no puede ser reciclado en el orden simbólico ni etiquetado mediante el género sin perder su esencia, de ahí que Freud ya señalara que la mera presencia de los elementos siniestros no garantizaran su emergencia.

Que lo siniestro brotara del extrañamiento de la posición del sujeto sería el peor síntoma de la instauración y afianzamiento del imaginario de la imagen-mundo en la que, desde un supuesto lugar externo a él, se muestra una realidad objetivada basada en la articulación de la totalidad mediante el M.R.I., que responde a un discurso hegemónico capitalista negándole la posición al sujeto, para presentarse como legítimo y objetivo. Por ello de la propia estructura del M.R.I. puede surgir lo siniestro, cuando cede y deja sin asidero al sujeto, y este toma conciencia de su posición de sutura.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

### Notas del capítulo 3

42-43.Freud (1973)

44.Por ello, al contrario que en el caso de lo sublime no podemos ampararnos en la razón para engarzar la sensación y superarla, aquí el impacto de la intuición presimbólica y la inmensidad de la inermidad ante lo absoluto es demasiado fuerte y reciente. Cuando se recupera la estabilidad no es por medio directo de la razón, no hay engarce, sino que en primer lugar debe cesar esa fugaz revelación. No hay nada que remontar. Lo real es irremontable.

45.Ponemos un ejemplo con el fundido filmico; que se interprete como una elipsis temporal es una convención asumida. Un fundido no implica por si mismo una elipsis, pero su uso en esa dirección a lo largo del tiempo en multitud de películas, producto del fuerte asentamiento del M.R.I., hace que su aparición opere como un significante y le demos un valor de significado: paso del tiempo.

46.Palao (2004) p.236

47-48-49.Empleando términos de José Antonio Palao Errando en “El autor implícito como modulador del sentido en las narrativas no lineales postclásicas: Los films de Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga” en *Imágenes conscientes*. AutoRepresentaciones, número 2. Éditions Orbis Tertius.

50.El Hipernúcleo en Lynch tiene muchos matices diferenciadores, ya que en sus films no garantiza ser el punto donde converge la compacidad y el sentido de los relatos, sino que los lanza a una incertidumbre por esa continuidad/discontinuidad que los rodea. Veremos un ejemplo en la llave azul que abre la caja, cuando vuelve a aparecer esa llave de potencial hipernuclear, lo hace con el mismo color pero diferente forma, es la llave y a la vez no lo es, por lo que la compacidad no se alcanza nunca y se abre la posibilidad de un crisol de historias múltiples que rodean y rebasan la diégesis de la película)

51.Palao. Ibidem p.160

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

#### **4. Una breve anticipación a lo siniestro desde el análisis del texto fílmico. *Mulholland Drive e Inland Empire*.**

##### **4.1 *Raccord* contra *Raccord*. La mirada imposible. *Mulholland Drive*.**

A partir de aquí nos centraremos en analizar cómo representa Lynch lo siniestro en ambas obras con la metodología del análisis fílmico, de la que ya justificamos su idoneidad para acercarnos a la materia fílmica y sus mecanismos de representación.

Tras el desglose de ambas obras, mediante el *découpage fílmico*, fijaremos especialmente nuestra atención en la representación de lo siniestro en Lynch y lo relacionaremos con las diferentes y clásicas manifestaciones de las que hablaba Freud (el doble, la repetición, el autómatas...), así como con su distanciamiento del M.R.I.

Pensamos que de un análisis en profundidad de ambas películas pueden resultar consecuencias muy interesantes acerca de dónde ubicar el origen de lo siniestro en la representación cinematográfica, que Lynch sitúa en el seno de la propia estructura del M.R.I., y las formas que adopta al materializarse.

Enmarcaremos las presencias temáticas de los arquetipos siniestros y veremos el papel que juegan con el resto de operaciones ambientales que emplea el autor para crear esa sensación en el espectador. El objetivo es comprobar las “apariencias” en que lo siniestro se manifiesta desde la ausencia para, posteriormente, ver su relación con la rupturas del M.R.I. en las que situamos nuestra hipótesis.

Para llegar a esa hipótesis hemos partido de equiparar, salvando sus particularidades relacionadas con la imagen, al “lenguaje narrativo” institucionalizado de Hollywood con el orden simbólico. No es una equiparación exacta, pero, al menos, esa es su pretensión al presentarse como lenguaje natural y código interpretativo del medio cine, y subrayamos lo de pretensión. Para alcanzar el mayor número posible de público es necesario que el M.R.I. y sus convenciones narrativas se asuman de forma lo más parecida posible a un orden simbólico para que se pueda constituir como lenguaje narrativo, aceptado, universal y canónico. Esto es necesario para que no hayan fallas interpretativas en su aplicación y se pueda enhebrar una estructura narrativa hacia una univocidad interpretativa o clausura de sentido.

Esto, con todas las particularidades que presente el M.R.I. en el contexto histórico en el que se desenvuelva, pues su maleabilidad es constante. Ya comentamos el ejemplo de los *mind-game films* en la actualidad como adaptación del cine hegemónico al que nos referimos cuando empleamos la nomenclatura del M.R.I.

Así, nos valdremos del análisis fílmico de *Mulholland Drive e Inland Empire* para relacionar la tríada: Narración-Sujeto-Lo siniestro.

En el caso del cine el sujeto/espectador se basa en las convenciones narrativas hegemónicas asumidas, para hacerse cargo de un relato y desarrollar una continuidad secuencial basándose en las relaciones causa-

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

efecto, en un contexto de espacio-tiempo que sutura e interpreta guiado por los códigos de la propia película y las expectativas genéricas de sentido.

Partiendo de las asunciones del M.R.I., que Lynch sigue en la primera parte de la película, especialmente en *Mulholland Drive*. Observaremos cómo en el desvelamiento posterior de esos mecanismos, se teje otro tipo de cine diferente en el que el sujeto retoma su posición nodal para elaborar un relato particular sin sentido unívoco, surgiendo de todo ello una sensación siniestra que excede lo meramente atmosférico o ambiental.

La construcción del relato, a través del M.R.I., se produce por ubicación espacio-tiempo de las secuencias, que mediante relaciones de causalidad responden a una continuidad narrativa basada en la invisibilidad enunciativa y en la identificación con los personajes que se mueven hacia una serie de objetivos. Heredero de la imagen "realista" habitable de la perspectiva euclidiana, el M.R.I. pretende ser a su vez lenguaje y equivalencia de la narración literaria adaptada al cine.

Centraremos nuestro análisis precisamente en las rupturas de Lynch con el M.R.I., en *Mulholland Drive* e *Inland Empire*, y sus mecanismos de construcción y engarce narrativo en la representación, como son: *el raccord*, la identificación, la relación causa-efecto, el espacio-tiempo...

-El *raccord*: en cualquiera de sus formas tiene la función de disimular el corte de montaje y el solapamiento de planos y es el artífice de la ilusión de la continuidad narrativa e invisibilidad del montaje. En ambas películas el *raccord* se altera y rompe en todas sus variantes, aunque veremos que de una forma muy particular, introduciendo una continuidad/discontinua, en la que unos *raccords* mantienen su función de engarce mientras otros fallan en sentido contrario. Todos serán empleados y cuestionados, en muchas ocasiones desde el *raccord* de mirada a la que se presupone un contraplano determinado que responda a su demanda y que se ubique en el mismo orden espacio temporal, como veremos en el ejemplo siguiente de *Mulholland Drive*.

Esta constante quiebra produce el efecto contrario haciendo evidente el montaje, pero además, produce la desubicación en el anclaje del espacio-tiempo secuencial, alterando extrañamente las relaciones causa-efecto.

El ejemplo de Naomi Watts en *Mulholland Drive* es paradigmático respecto al *raccord* de mirada, que establece un anclaje espacial y demanda una respuesta a aquello que mira el personaje.

En la secuencia de su apartamento (1h 54'50'áprox.) la mirada de Diane/Betty (Naomi Watts) demanda una presencia (1), acto seguido en contraplano aparece el objeto de su deseo, Camilla (2), respondiendo a su mirada desde el emplazamiento correspondiente respecto al eje, acto seguido volvemos al plano de Diane (3) que, poco a poco, va demudando su rostro hacia una mueca desesperada (3B)sostenida además en la prolongación temporal del plano.



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.



1



2



3



3B



4

La reacción de su rostro responde en un primer momento a la mirada de Camilla desde el contraplano que le precede, estableciendo una relación entre ellos por medio del consabido *raccord*. Sin embargo, el rostro de Diane va mudando a otro semblante completamente distinto, de desesperación, sin apartar la mirada de ese mismo lugar donde ubicamos a Camilla (3B). Este cambio, unido al mantenimiento del plano, provoca una nueva demanda de otro contraplano que lo actualice, que le corresponda por medio del *raccord* de mirada y nos traiga de nuevo aquello que miraba, su deseo, Camilla, para saber qué produce ese cambio en Diane.

Lynch nos ofrece después ese contraplano que corresponde a esa mirada que por emplazamiento, escala y ubicación, es el mismo y responde aparentemente a esa demanda. Sin embargo, no encontramos allí lo esperado, pues quien

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

aparece sosteniendo aparentemente la continuidad en el *raccord* de esa mirada es la propia Diane, indiferente y hastiada, vestida con su mismo albornoz (4).

Vemos que se mantiene el hilo de correspondencia en el que se basa el *raccord* de mirada para establecer una continuidad entre el corte de dos planos concatenados en montaje. A la correspondencia en la mirada se une además el del plano que, por emplazamiento y escala, está tomado desde la misma posición que anteriormente nos ofrecía a Camilla como objeto de la mirada de Diane.

Lynch, ha mantenido la continuidad en cuanto al tipo de plano y el engarce de la mirada, es decir, formalmente se mantiene la correspondencia de *raccord* asumida por el M.R.I. y demandada en el espectador para construir el espacio-tiempo y la continuidad narrativa, pero se varía el objeto de la mirada hasta convertirlo en un imposible, pues es ella misma quien sostiene su mirada desde el contraplano introduciendo así una fuerte discontinuidad en la continuidad. Veremos un plano similar y aún más inquietante protagonizado por Laura Dern en *Inland Empire*.

Las consecuencias de este choque son varias y todas ellas afectan a la aprehensión del film, porque este es solo un ejemplo del constante desvelamiento del M.R.I. desde el interior de sus postulados. Desvelamiento porque mantiene la correspondencia formal que hemos comentado, escala y ubicación del plano y "continuidad" en la demanda de la mirada desde el otro plano que le satisface, pero esa correspondencia formal con el M.R.I. lo que hace es evidenciar con mayor rotundidad sus mecanismos, porque en este caso no se niega el contraplano a la mirada de Diane, sino que en un primer instante ubica allí a Camilla para volver a Diane, que demuda su expresión de la felicidad a la desesperación sin dejar de sostener la mirada. Esa correspondencia del *raccord* de mirada, apoyado en el plano-contraplano que mantiene una continuidad temporal y ubicación espacial que ofrece todo a la mirada sin resto, queda en entredicho al encontrarnos a la propia Diane sosteniendo el supuesto *raccord* con una mirada impasible hacia ella misma.

Lo primero que tendemos a pensar, por inconsciente costumbre espectral del ensamblaje del MRI,<sup>52</sup> es que es ella misma la que se halla en ese espacio y tiempo mirándose mirar. Es decir, hacemos prevalecer la continuidad espacio-temporal apoyada además en la fortaleza del *raccord* de mirada y la construcción previa en plano-contraplano, pero rápidamente retomamos la senda de lo verosímil que nos señala la imposibilidad física de que alguien se desdoble y se observe a si mismo. Esta última relación tiende a descartarse por esa falta de verosimilitud, pero para ello previamente ha debido esbozarse en el imaginario del espectador.

Sí es cierto, y aquí debemos hacer una puntualización en lo comentado, que cada película hace valer sus propios códigos, por lo que las condiciones de verosimilitud o de irrupción pueden ser más susceptibles de quedar en suspenso, y que en el caso particular de Lynch siempre ha rodeado a sus películas de una atmósfera de extrañeza malsana que tiende siempre hacia lo

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

siniestro. Estas constantes “marcas de estilo” de su autor también fomentan ciertas expectativas a su alrededor sobre lo que esperamos encontrar en ellas y contribuyen a predisponernos a adoptar una especial aceptación de lo extraño.

Sin embargo, pese a esta puntualización, el juego que nos propone Lynch en *Mulholland Drive* e *Inland Empire* tiene un matiz importante y diferenciador que influye en su recepción, y es la toma de postura de su autor, la adopción en su inicio de un semblante de *thriller* que sigue las reglas del M.R.I para posteriormente revelarlo como convención y hacer surgir otro tipo de cine desde su habitual atmósfera siniestra.

Esa toma de postura, ese enunciador que denuncia “el discurso del amo” desde la propia estructura de la película adoptando primero la apariencia formal que quiere desvelar para hacer más evidente su profundo arraigo en nosotros como espectadores, es la novedad que otorga una especial relación a la aparición de lo siniestro y lo extrapola más allá de sus márgenes cinematográficos, porque se le está haciendo brotar desde el derrumbe de una estructura audiovisual sobre la que construimos la narración desde cierta apariencia de verosimilitud. Al quedarnos sin su asidero, adviene el vértigo de lo siniestro en el sujeto, al encontrarse consigo mismo como responsable y sostenedor del discurso narrativo, ocupando el lugar del amo.

Toda estructura de lenguaje es orden simbólico con el que se crea realidad, así que esta es convención, incluso la que vehiculamos en nuestra narración del “yo” identitaria. Estamos ya intuyendo el borde del abismo de lo real en el semblante de lo siniestro que adopta el intervalo tras el derrumbe de los constructos del orden simbólico, la causa-efecto y con ellos el tiempo y el espacio sobre los que articulamos la narración.

De este modo, Lynch logra esta vez que su habitual atmósfera siniestra se contorsione en vez de adoptar un lugar común como complemento ambiental accesorio, marca de estilo o etiqueta genérica, hasta adquirir una importancia temática inusitada al ser el semblante al que se adhieren las sensaciones del sujeto ante imágenes que escapan a las estructuras narrativas de sentido.

Lo siniestro acude así a la llamada como una ausencia insaciable y particular que nos apela y pide ser rellanada, que nos invoca a punto de convertirse en presencia, que trae consigo el esbozo de una emanación confusa y esmerilada desde el plano de lo real que nunca se concreta en lo simbólico, pero que nos acompañará siempre como el retornelo familiar y lejano, el eco de otro eco de un lugar inhabitable.

Evidentemente no es solo este plano-contraplano de Diane y Camilla del que nos estamos ocupando, el que se “lee” o pide ser interpretado así, “por sí mismo” de una forma diferente a la habitual, sino que, además de la evidencia formal de su composición, viene condicionado por el particular código que elabora la propia película y que pide una aprehensión particular, amparada además por esa predisposición a encontrar un cierto tipo de cine, unas expectativas de hallar cierta “rareza esperada” que se tejen alrededor de una figura asentada en cierto “cine de autor”, como es el caso de David Lynch y que ya la condicionan antes incluso de empezar su visionado.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Pero Lynch no se acomoda en una repetición de sí mismo, demostrando que su implicación con lo siniestro, quizás su rasgo más característico a lo largo de toda su filmografía, no es solo estética, reducida a atmósfera autoral, sino que tiene unas consecuencias profundas que la alejan de los cauces genéricos y se imbrican en su representación cinematográfica, siendo el semblante que adopta su cine al alejarse de la representación hegemónica.

Volviendo al plano-contraplano en cuestión, este nos permite comprobar que la implantación del M.R.I. es tal que incluso en un primer instante, si la continuidad de su estructura y las relaciones causa-efecto sugieren su inverosimilitud, la continuidad prevalecerá, al menos un momento, sobre lo verosímil.

Sin embargo, desde el momento en que ocupa un lugar en el imaginario esta extrañeza hace un llamada al cuestionamiento desde la sutura de esa discordancia de algunos de sus *raccords*.

Es desde esos *raccords* cruzados en continuidad/discontinuidad por donde supura precisamente lo real que desborda su orden simbólico que no le puede contener. Se ha producido un corte en la continuidad en esos *raccords* que no acompañan a los otros en su elaboración. Ha surgido un intervalo en la recepción de las imágenes del espectador, que las guía hacia una aprehensión de las mismas fuera de la narración y de las estructuras simbólicas a las que aferramos el devenir del espacio-tiempo.

Además, por un instante, por medio de esa figura del doble de Diane que se encuentra en la continuidad de mirada, el espectador participa de esa disociación trasvasando, al menos, cierto extrañamiento desde el de Diane al de uno mismo por aparecer el doble en plena contradicción de *raccords*. Así que, inconscientemente, se establece una relación entre esa suspensión de las convenciones del M.R.I. y la sucesión temporal de la causa-efecto en las que se basa el sujeto para constituirse. Logrando el efecto psicótico y siniestro de que por un instante nos cuestionemos junto a Diane nuestra propia identidad y las estructuras sobre las que erigimos el yo en el que nos identificamos.

Lo siniestro de la figura del doble vuelve presencia fugaz, velo, de ese real que emerge en el intervalo y desborda lo simbólico, pero solo puede hacerlo en el plano sensible bajo la forma siniestra. Es el atravesamiento de *lo real* que se pierde antes de ser articulado y es fugaz porque instalarnos en él sería expandirlo hasta caer en el abismo y el delirio.

Esto es solo un ejemplo, pero es desde la estructura del orden simbólico del M.R.I., desde donde Lynch origina lo siniestro. Esa misma simbología que nos ayuda a constituir y fijar lo verosímil, es la que en su reverso oculta lo real, aquello que no puede contener.

El doble se constituye desde la ausencia de algo que trae consigo adherido parte de lo siniestro para manifestarse en sensación pero, a nuestro entender, no es el origen *per se* de lo siniestro. Hemos intentado argumentar cómo lo siniestro brota en el sujeto ante el intervalo interpretativo que ha cuestionado una estructura tan implantada como el M.R.I., dejando paso a *lo real*. De familiar ha pasado a extraña.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

La secuencia que contextualiza el plano-contraplano que nos ocupa, trata de sugerir el aislamiento, la depresión y el delirio obsesivo en el que cae la protagonista, tras la ruptura con Camilla. Pero las implicaciones de este juego de miradas y planos-contraplanos que, según el M.R.I., deberían sostenerse unos a otros, son mayores de las que parecen y es solo un ejemplo emblemático de cómo utiliza Lynch las expectativas y costumbres de “lectura” en el M.R.I.

De hecho, no es simplemente su quiebra, sino que es a través de esa continuidad/discontinua entre los *raccords* desde donde se desajusta el M.R.I. produciendo extrañamiento y obligándonos a tomar bifurcaciones y participar en el relato, aún optando por seguir la línea interpretativa de los *raccords* en los que prevalece la continuidad. El M.R.I. se ha vuelto inconsistente.

Así, en los planos comentados o hay aparición del doble siguiendo la potente vinculación del *raccord* de mirada y la composición plano-contraplano precedente o hay elipsis temporal o incluso, pueden convivir ambas opciones.

Esta serie de planos-contraplanos podría interpretarse como una simple visión de Diane, que obsesionada con Camilla, convierte su necesidad en espejismo. Su presencia sería entonces mera alucinación, con lo que estaríamos asignando al contraplano de Camilla un matiz subjetivo desde Diane, fuera del orden de la “realidad”, es decir, separando la consciencia de Diane de la realidad del mundo que observamos. Sin embargo, la consciencia-mundo siempre nos incumbe y para alguien en delirio su realidad no es menos cierta que la nuestra.

A esta interpretación contribuye el hecho de que el plano que comentamos viene precedido de otro más amplio en el que vemos acercarse a Diane de cuerpo entero hasta el fregadero. Este plano de Diane, desde el que se inicia la relación de miradas que los vertebran en continuidad, viene de un pausado *travelling* de aproximación hasta el plano medio de ella y es sostenido unos segundos hasta que el *drone* extradiegético, que acompañó el *travelling* hacia Diane introduce sutilmente una variación ambiental.

Hablamos de un sonido *drone*, indefinido y extradiegético pero que bien podríamos considerar *psicodiegético*, introductorio de una brecha psicótica a modo de acceso al intervalo donde concurre otra “realidad”, pues antecede a esa aparición de Camilla ante Diane. Este *drone* suele acompañar a esas discontinuidades en la corriente eléctrica y ambas son recurrentes en Lynch para señalar que estamos a punto de acceder a ese no lugar, donde colapsan los hipernúcleos de otras realidades, desmontando la simbología ordenadora de la realidad y emergiendo lo siniestro través de la irrupción de *Lo real*. El flujo se ha interrumpido, las reglas de la causa-efecto, espacio y tiempo sobre las que tejemos la realidad también, pueden entonces las identidades alterarse porque también son constructos de ella.

Esta es pues, al menos, la primera interpretación que podemos otorgarle al plano de reacción de Diane, tras el de Camilla. Una irrupción de los deseos desaforados de Diane que la hacen escapar de la realidad accediendo a lo real y estableciendo una relación psicótica con el mundo, donde el espacio-tiempo se altera, trayendo su deseo ante sus ojos en la personalización de Camilla.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

El plano que nos trae a Camilla viene precedido del comentado plano medio de Diane que la proyecta en una mirada fuera de plano, la cual al sostenerse más de lo debido subraya por un lado el reclamo canónico de ese contraplano que responda a la mirada, pero por otro lado también nos trae la existencia de un fuera de campo que es inabarcable, desasosegante, que responde además a la mirada de un sujeto por medio del cual accedemos a una realidad psicótica. Vemos el efecto que tiene sobre el M.R.I. la mera cuestión temporal, dilatar un poco la duración del plano en la mirada fuera de campo hace evidente la representación. Reclamamos el contraplano que al tardar en llegar nos abre, primero, la puerta a una serie de reinterpretaciones posibles, que nos alertan sobre la locura de Diane, o sobre la irrupción de una “extrañeza” ajena a la realidad. De nuevo el M.R.I. como constructo y cuestionamiento de lo verosímil a través de sus márgenes.

El M.R.I. está tan implantado que incluso su quiebra parece presentarse como quiebra misma de la realidad, de la continuidad inserta en la narración fílmica. Asociamos como espectadores ruptura a locura, o a la introducción de una “extrañeza” que Lynch ha incitado en su “paradójica atmósfera temática” de lo siniestro, lo atmosférico deviene estructura y viceversa. *Lo real* desliza algo siniestro sobre una estructura simbólica, el M.R.I., que pretende pasar desapercibida en su ocultación.

La habilidad, el enorme acierto de Lynch, es hacernos ver desde la torsión de los códigos del M.R.I. su propio reverso, la oportunidad de sugerir todo lo que niega, abandonando su posición de amo del relato.

Camilla observa callada a Diane, complaciente, como una imagen breve rescatada de otro tiempo, una emulsión revelada en la mente de Diane, muda porque la voz nos traería a la persona, y esta aparición en concreto es más deseo de retorno, (“Camilla, has vuelto”, dice Diane en el plano siguiente) que recuerdo en una voz que reverbere.

#### **4.2 El tiempo y el fuera de plano**

Pero el momento más desasosegante de esta serie de planos-contraplanos llega precisamente en el plano siguiente a la aparición de Camilla; en *raccord* de mirada y plano de reacción, volvemos al rostro de Diane. Camilla ha aparecido de la nada, se ha materializado en un entorno que no habitaba en los planos precedentes de la secuencia. Así que la suponemos delirio de Diane.

El desasosiego llega en ese plano de reacción sostenido de Diane correspondiendo a la imagen de Camilla. Diane reacciona mostrando en un primer momento su alegría ante el retorno (aparición) de su deseo, pero el plano se sostiene en el tiempo, mientras vemos variar progresivamente el rostro de Diane a una expresión que oscila entre el terror, la rabia y la incredulidad (3B).

El sostenimiento de ese plano en esta relación de plano-contraplano, contrasta con el que le precedía de Camilla, en el que la respuesta a su mirada surge en la duración habitual del plano en este tipo de continuidad.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Este establecimiento de posiciones de miradas y demandas del contraplano, no es otra cosa que traernos el fuera de campo que llega a esa mirada, queremos ver lo que el personaje ve, pedimos hacernos cargo de su mirada para ser partícipes de ese mundo teniéndolo todo disponible ante nosotros.

El sostenimiento en el tiempo de este plano de Diane provoca por un lado que el espectador se plantee dónde está ese contraplano que le corresponde, por qué no aparece a su debido tiempo. Esta “necesidad” de acceder al fuera de campo que afecta a esa mirada del otro, se hace aún más acuciante por la radical y progresiva variación en el rostro de Diane ante lo que ve. Sin embargo, lo que ve Diane, viene precedido de la relación que establece el M.R.I. por medio del *raccord* de mirada y la reacción en la que nos hemos basado como espectadores, es Camilla. Eso pensamos en un primer momento, el rostro de Diane irradia felicidad, pero instantes después muta hacia esa mueca, paroxismo de terror, rabia e impotencia.

Nada ha cambiado en las estructuras del M.R.I. que precedían a este plano y por las que establecemos la relación de causa-efecto y continuidad entre ellos, pero durante este último plano de Diane que sostenía a Camilla, su duración se prolonga y la expresión de Diane que correspondía en lógica a la aparición de Camilla cambia, alterando el sentido de lo interpretado por el espectador y solicitando, de acuerdo a la lógica plano-contraplano, una actualización de ese fuera de plano que, suponemos, ha variado.

Este apremio para que llegue a nosotros el nuevo contraplano que responda a la mirada de Diane y cierre ese acceso a la mirada del otro, nos hace evidente, al menos por un momento, la estructura del M.R.I. como convención y los mecanismos de Lynch para, además, hacer emerger lo siniestro en ella, basándose en lo que podríamos llamar una continuidad/discontinua: conserva cierta continuidad clásica en el ensamblaje entre las imágenes pero altera otras. Es ese desajuste espacio-temporal el que produce la aparición del intervalo, la duda interpretativa en el espectador que sostiene el relato y que fomenta el cuestionamiento sobre los códigos en los que se asienta la narración hegemónica.

Toda esta evidenciación de la batería narrativa del M.R.I. y nuestro reposicionamiento como sujetos responsables de sostener el relato, es confirmado por el plano siguiente en este ejemplo.

Porque si seguimos en esa relación de miradas del M.R.I., una vez ha aparecido Camilla de la que ya sospechamos que es imagen-delirio de Diane, debemos preguntarnos quién mira a esta última.

La reacción cambiante de Diane que no aparta la mirada de Camilla encuentra la mancha lacaniana, que responde ante la insistencia con la mirada de *la cosa*, (*das-ding*) del objeto de su delirio, introduciendo lo imposible de *lo real*, pues es su delirio quien la observa en una disociación de sí misma. Es ella quien se mira mirar. Esa inermidad es a la que no podremos acceder sino de forma delegada, a través del velo indirecto de la inquietante mueca en la que ha desbarrado el rostro de Diane, mientras sostiene la mirada disociativa, la cual, a su vez, le devuelve su visión extraña, como objeto.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

El encuentro con esa mancha extraña a Diane de cualquier orden simbólico que pudiera integrarla en la realidad. Del intervalo y lo siniestro a la locura de lo real hay un solo paso, el tiempo de estancia en ese lugar inhabitable.

Por ello, cuando finalmente se nos concede un contraplano, es Diane misma quien aparece, sin que este plano desvirtúe el cuestionamiento ni la abertura de sentido de lo sugerido en el precedente, al contrario, lo potencia. Nos referimos a que responde en escala, posición y lugar al contraplano que “reclamaba” el anterior, pero es que además sostiene el primer y más potente núcleo de engarce, el *raccord* de mirada.

Sin embargo, en esa aparente continuidad formal hay una discontinuidad yoica que derrumba esa correspondencia, es Diane quien sostiene su propia mirada(4).

Encontrar de nuevo a Diane en ese contraplano que habitaba antes la imagen de Camilla no tranquiliza en absoluto y complementa esa sensación precedente de haberse estado observando disociada como objeto, extrañada de si misma y, también, de habernos escamoteado la, por otra parte imposible, visión de lo real en la locura de Diane.

El sentido no se cierra ni aquí ni en el relato, que inestable siempre en esa lámina permeable de continuidad/discontinua, no alcanzará nunca a ser unívoco. La interpretación tendrá que ser propia y dependerá de qué tipo de continuidad/discontinuidad hagamos prevalecer para sostener nuestro propio relato, el amo nos ha cedido su lugar.

De hecho, ese *raccord* de mirada en el que nos encontramos a la propia Diane, también podemos interpretarlo como una discontinuidad, un salto temporal, una brusca elipsis por corte de un contraplano a otro de la propia Diane. O es fuera de campo y elipsis o es contraplano y continuidad, o son ambos y en eso consiste la caída psicótica.

La interpretación de que sea una elipsis parece confirmarlo su actitud entre indiferente y asqueada en contraste con su contraplano anterior y la aparición de otras discontinuidades, como alguna diferenciación en sus rasgos y peinado.

Pero el juego con el M.R.I. se repite y su presencia aparece envuelta en otras continuidades que la contradicen y permiten otras interpretaciones; además de la principal de dirección de mirada, viste el mismo albornoz y existe *raccord* lumínico y ambiental que sugiere continuidad en el tiempo diegético.

Ese constante e indeciso deslizamiento en la continuidad provoca una persistente ambigüedad y abre ese intervalo para que surja la incertidumbre interpretativa. Ese intervalo, esa duda en el lector/espectador que da forma a cierto tipo de fantástico según Todorov, es el que se experimenta como siniestro en Lynch. Quizás la diferencia es que Lynch parte de la duda en la propia estructura del M.R.I para generar lo siniestro, mientras lo fantástico en Todorov parece surgir en la duda interpretativa acerca de lo verosímil en la obra, no del cuestionamiento de la estructura que la sostiene.

Ya dijimos en su momento que no es solo la quiebra del M.R.I., que también, sino quiebra partiendo de adoptar su apariencia representacional y desde la



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

torsión de sus mecanismos. A todo ellos estamos en condiciones de añadir ahora, gracias al análisis fílmico, que la ruptura posterior de su modo de representación se produce justo en los engarces donde el montaje pretende hacerse invisible mediante el mantenimiento de ciertas de sus continuidades en la narración, mientras otras ceden allí mismo.

Unas parecen querer mantener la continuidad del M.R.I. y su invisibilidad y las otras no. Estas últimas, al ir en sentido contrario, evidencian no solo sus convenciones introduciendo discontinuidades y vacilaciones, sino que también subrayan y hacen visibles por contraste, las anteriores que se mantienen empecinadas en ocultar al enunciador. Así, el desvelamiento y la apelación al sujeto como sostenedor último del relato es más rotunda.

#### **4.3 El doble y la ruptura del espacio-tiempo. *Inland Empire*.**

Un planteamiento formal parecido se forja en *Inland Empire* alrededor de la aparición del doble. En este caso, mediante el fundido encadenado de la pintura del rostro de un payaso descontextualizado. Se trata de un único plano general en el que vemos aparecer a lo lejos la figura de Nikki (*Laura Dern*) entre la noche, rescatada de la oscuridad por un halo de luz que la sigue en su recorrido por un sendero hacia la cámara que panea ligeramente.

Hay algo extraño en sus movimientos, y en la posición de sus brazos abiertos, que se hace evidente al acercarse y que nos hace sospechar ya que la particular desesperación en su indefensión puede incumbir a su crisis de identidad como sujeto, a las dudas de su propia existencia como personaje en la película.

¿Quién soy? o ¿qué soy? son preguntas que se añaden y comparten a las nuestras al no saber qué responderle. No podemos fijarla a un espacio-tiempo en ese plano-secuencia, ni atribuirle una causa-efecto que le de sentido. No podemos reconstruir una línea narrativa con los instrumentos habituales del M.R.I., debemos hacerlo desde nuestra posición de sujeto o quedarnos con la aprehensión sensitiva de las imágenes abiertas al sentido sin estructura que las sostenga. Algo a lo que la película ya nos ha habituado aún en mayor medida que *Mulholland Drive* ya que aquí las discontinuidades son mucho más profundas que las continuidades.



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.



El rostro de Nikki se aproxima a nosotros, se escuchan sus pasos y alcanza la cámara, mirándonos directamente a través de ella mientras el *drone* aparece intensificando ese momento climático. Finalmente, su rostro deformado por esa luz indeterminada que enfatiza la desesperación, indefensión y terror invade la totalidad del plano, buscándonos a contraluz.

El plano siguiente de la propia Nikki nos remite al anterior de Diane en *Mulholland Drive*, ya que pretende resultar ser un contraplano de nuevo sostenido por la especial potencia vertebradora del *raccord* de mirada, esta vez sí hay una reacción asustada que corresponde a la intensidad del rostro de ella misma que le precede.

Pero de nuevo aparecen una serie de discontinuidades en esa continuidad que no se justifican del todo por el hecho de que ella vea a su doble a través de un velo o tela “multidimensional” fuera del tiempo y del espacio.

Esa discontinuidad en la continuidad atañe esta vez principalmente al espacio, no comparten ni el lugar ni el tiempo. Quizás por ello, en compensación, sí hay una reacción consecuente en el contraplano de Laura Dern, que le trae la mirada del doble. Esta continuidad/discontinua es la que desvela el M.R.I. haciendo emerger de ella lo siniestro en el borde del sentido y la significación.

Una vez más lo siniestro en estas dos películas de Lynch, brota del desmoronamiento de las líneas narrativas basadas en la causa-efecto. El doble y el resto de elementos siniestros, como el *drone*, son materialización velada de la ausencia, un retorno a lo familiar olvidado de las imágenes fílmicas.

Hay un agujero siniestro en ese paralelismo entre narración (ordenación del orden simbólico del lenguaje) y realidad, con el sujeto que necesita de ese orden simbólico para constituirse en un yo identitario que hile el transitar de su consciencia-mundo, pero que, a su vez, no le puede contener.

Además de este desvelamiento del M.R.I., en ambos casos tenemos la disociación del doble en una muy significativa relación plano-contraplano. La aparición de este *doppelgänger* viene precedida de una profunda crisis de identidad de los personajes y, a su vez, de la crisis de identificación del espectador, precisamente por los mismos motivos que parecen afectar a los primeros, esto es; el desmoronamiento de lo que los personajes consideran el asidero de su realidad en la representación, que se traslada al ámbito del

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

espectador con la alteración de las relaciones de causalidad en el espacio y el tiempo.

La identificación es el proceso psicológico por el que un espectador, de forma más o menos consciente, empatiza con las vivencias de un personaje, suele ser el principal, en la película. No viene aquí al caso enumerar detalladamente la batería de recursos por medio de los cuales el M.R.I. fomenta esa identificación espectral en su seno, pero sí es necesario señalar que esta es quizás la pieza clave sobre la que se erige el cine hegemónico en su afán por implicar sentimentalmente al espectador en la película y garantizar su rédito económico. Esta identificación se fomenta con el cruce entre la focalización(saber) y ocularización (ver).

La focalización guarda relación con la mayor o menor dosis de información narrativa que compartimos con el personaje, y puede ser: externa, interna, espectadora. La ocularización guarda relación con la mirada, “la relación entre lo que la cámara muestra y aquello que se supone que ve el personaje”<sup>53</sup> y esta puede ser 0, Interna: primaria o secundaria, modalizada o espectadora.

En el caso del personaje de Nikki en *Inland Empire*, la crisis de identidad es especialmente intensa y viene provocada por la confusión y desdoblamiento de su identidad entre Susan, el personaje que interpreta en la representación de la película maldita, “4-7”, y su “realidad yoica” original, Nikki, como actriz contratada para interpretar un papel, representar otra persona, otra identidad.

Esa relación entre consciencia-mundo se verá alterada cuando Nikki no sepa diferenciar realidad y ficción y las líneas narrativas que habita se entremezclan en su psique. Finalmente las identidades se solapan e incluso se desvanecen en ocasiones, como acabamos de ver en el ejemplo del doble de *Inland Empire*. El tiempo y el espacio se confunden y con ellos la focalización y la ocularización, aunque nunca sabremos más que el personaje y cuando sepamos menos que él, se deberá en muchos casos a la impresión que nos produce la naturalidad con la que en algunas secuencias se desenvuelve la protagonista, habitando esos espacios descontextualizados, sorprendida *in media res* por nuestra mirada externa mientras realiza actitudes cotidianas que sugieren la perfecta integración y la plena asunción de su identidad en un contexto descontextualizado para nosotros, del que solo podemos rellenar las causas que los precedieron recurriendo a nuestra imaginación.

Inevitablemente todos estos ecos metacinematográficos y la constante desubicación de su personaje, hacen evidentes a la propia Laura Dern como actriz en una película de David Lynch. El autor no deja sin desvelar ni una sola de las piezas del M.R.I., ni siquiera las accesorias o indirectas a la película, como es la vertiente actoral de Laura Dern que encarna la identificación.

Citamos ahora una puntualización que hace Freud sobre el tema del doble en su ensayo “lo siniestro”.

“Aplicando la pauta que nos suministra el tema del “doble”, es fácil apreciar los otros trastornos del yo que Hoffmann utiliza en sus cuentos. Consisten aquellos en un retorno a determinadas fases del sentimiento yoico, en una

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

regresión a la época en que el yo aún no se había demarcado netamente frente al mundo exterior y al prójimo. Creo que estos temas contribuyen a dar a los cuentos de Hoffmann su carácter siniestro, aunque no es fácil determinar la parte que les corresponde en la producción de esa atmósfera”.<sup>54</sup>

Hemos seleccionado este párrafo porque pensamos que “esa regresión a la época en la que el yo aún no se había demarcado netamente frente al mundo” es similar a la que experimentan las protagonistas de *Mulholland drive* e *Inland Empire*, su identidad oscila y se diluye hasta reflejarse en la imposible visión del doble, en el que se mira a si mismo como objeto.

Esa regresión disociativa se produce en el desplome de la identidad, al no poder establecer una causalidad ordenadora del espacio-tiempo que habita, porque el orden del M.R.I. que ejercía esta función se ha desmoronado al revelar su condición de constructo. No hay asidero en el que anclar la identidad, que ordene la causa-efecto y relacione la consciencia-mundo, la caída en el delirio viene de “quedarse” en ese intervalo sin espacio ni tiempo. De ahí la indefensión y las expresiones inclasificables en los rostros de Diane/Betty y Nikki/Susan en el clímax del extrañamiento ante la disociación en los dos encuentros con el doble que hemos comentado.

Ese extrañamiento es regresión preconsciente, retorno de lo olvidado y familiar, por ello regresa fuera de un orden simbólico que lo concrete y que no puede hacerse cargo de su inherente subjetividad. Es lo real que nos desborda bajo el semblante siniestro. Esa época en la que el yo aún vacila y no se reconoce en el espejo ni crea un orden espacio-temporal en el que ordenar su consciencia.

Lynch al desvelar el M.R.I. nos hace regresar al remanente de aquel tránsito preyoico, al resto que pueda quedar de él en nosotros, cuando cede la estructura sobre la que se asienta la identidad, manifestándose en la sensación de lo siniestro. Este surge al relacionar el M.R.I. con las estructuras de orden simbólico en las que se basa, al claudicar esta, ceden por un momento las demás, recuperando la imagen el pleno orden connotativo y su aprehensión subjetiva. Así, las sensaciones nos desbordan, nos punzan y se desparraman en el vértigo de lo siniestro arrastrándonos con ellas.

El M.R.I. en su adaptación de las imágenes a la narración las concatena en secuencias bajo mecanismos de causalidad e identificación espectral ubicados en un espacio-tiempo determinados.

Esa época preyoica, fue transitada aunque lógicamente no guardemos recuerdos conscientes de ella, y solo sea a partir de constituirnos en el reconocimiento de un yo cuando seamos capaces de desarrollar una identidad, a partir de nuestra particularidad subjetiva, sobre la acumulación de vivencias dentro de un espacio-tiempo lineal que obedece a la causalidad. (*Inland Empire* y las frases de algunos de sus protagonistas hacen referencia a esta causalidad cuando afirman en diferentes momentos: “los actos tienen consecuencias”... “si hoy fuera ayer...”)

Esta ordenación de secuencias bajo la ley de la causalidad y la identificación es la que maneja el M.R.I. en su pretensión de verosimilitud narrativa, del derrumbe de ambos epítomes surge un sujeto/espectador al borde del abismo, “retornado”, a la falta de asidero simbólico que estructure el mundo. En el caso

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

del cine y del M.R.I. es aún más “grave” porque el sujeto cree haber delegado en un enunciador invisible su responsabilidad como sujeto en el sostenimiento del relato, identificándose además con el protagonista del film que le guía a través de él.

Nos quedamos momentáneamente sin asidero simbólico, pero regresar a ese estadio preyoico es imposible, solo podemos hacernos cargo de él un instante, al suspenderse y vacilar la estructura sobre la que se asienta el yo.

Este reflejo de constructos acaba vehiculándose por medio de una identificación extraña, particular, imposible desde el orden de la narración fílmica canónica.

Esas estructuras son sobre las que ordenamos el devenir del tiempo y nuestra identidad, que nos salvan del delirio que sería quedarnos en ese intervalo donde emerge lo real. De ese tratamiento fílmico de Lynch de los códigos narrativos del M.R.I. en *Mulholland Drive* e *Inland Empire* que oscilan desde la adopción hasta la denuncia en su continuidad/discontinua, surge lo siniestro al instalarnos la duda acerca de la validez de los códigos hegemónicos, arrastrándonos a ese fugaz estado preyoico donde incluso nuestro “yo” deja entrever su falacia y lo real se manifiesta bajo el velo de lo siniestro.

-Recapitulando: Ocuparnos de la representación del doble en el análisis de unas breves secuencias de la materia fílmica nos ha servido para señalarlo como manifestación de la crisis de identidad de sus protagonistas, que víctimas de la quiebra del M.R.I., se pierden en la discontinuidad del espacio-tiempo en secuencias extraídas de la causalidad narrativa siendo, muchas veces, incapaces de establecer un anclaje, una línea narrativa que conecte con su pasado (tiempo) para contextualizarse en el espacio, que en ocasiones les es tan irreconocible como su papel a representar en él. Son extraños habitando un cuerpo sin memoria ocupado *in media res*, su consciencia irrumpe en él sin una sujeción al mundo que les preceda.

#### **4.4 La vacilación**

Descomponer el espacio-tiempo de las secuencias, hasta extraer de ellas al sujeto que las transita, provoca el descalabro del M.R.I. y un corte en el flujo narrativo por donde surge el intervalo y lo siniestro. La deconstrucción del espacio y el tiempo es clave para la evocación de lo siniestro en Lynch.

Veamos un ejemplo de ello volviendo el análisis de la secuencia anterior en *Mulholland Drive*, cuando precisamente a partir de ese desdoblamiento de Diane se produce un “salto” en la continuidad temporal y espacial.

La ya comentada aparición del doble en *Mulholland Drive*, en esa composición plano/contraplano entre Diane y Camilla, nos ha servido además para introducir un ejemplo de esa continuidad/discontinuidad de Lynch. Retomemos esa secuencia desde donde la dejamos, pues su desarrollo también nos servirá para analizar cómo se produce esa vacilación en el tiempo y en el espacio que abre el intervalo, a partir de la representación fílmica.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Partimos desde el momento en que Diane ha mantenido ese *raccord* de mirada con su doble que, desde el contraplano, nos traslada a la línea temporal de esa Diane que se desenvuelve en la misma localización de la cocina. Así, tenemos que desde la elipsis y el fuera de campo que oculta una parte de la diégesis, el sujeto/espectador debe hacerse cargo de lo implícito. Es precisamente del uso de ciertas reglas del *raccord* del M.R.I. en ese plano-contraplano las que siembran la vacilación, ¿hay elipsis temporal o esa forma de plano-contraplano nos trae un salto dimensional desde lo psicótico?



1

2

Ahora Diane está en el lado izquierdo de la bancada correspondiente a un hipotético eje de simetría central al de la anterior Diane, ocupando el lugar donde había aparecido Camilla(2). Estamos en el mismo espacio, la cocina, como se encarga de destacar un plano siguiente más amplio de situación. Diane prepara café, por corte y breve elipsis pasamos de ese amplio plano a un plano detalle en retroceso de la cafetera que nos muestra el café ya hecho. El plano se amplía hasta que aparecen las manos de Diane sirviéndolo en una taza, e iniciando un movimiento que sirve de *raccord* con el siguiente plano. Detalle del albornoz de Diane a la altura de su trasero (3) que se desplaza en línea recta desde la bancada de la cocina hacia el sofá, *travelling* de seguimiento y una vez se aproxima al reverso del sofá, la cámara se desplaza autónoma sacando de plano por la izquierda a la referencia de Diane, que justificaba el *travelling*.

La cámara se desplaza a la derecha y se eleva para mostrarnos, en el otro lado del sofá, el cuerpo tumbado y desnudo de Camilla esperando sugerente a Diane (4) y mirando hacia la izquierda, en la posición que supuestamente ocupa esta en su recorrido hacia el sofá. Corte y cambio de plano a otro más amplio en el que vemos superar a Diane el sofá desde la posición anterior para acceder al lado donde la espera Camilla. Aquí se aprovecha el *raccord* de movimiento de Diane y de mirada de Camilla, en relación a la posición de la primera, para la transición del plano anterior.

Sin embargo, de nuevo una discontinuidad en la continuidad, anticipada ya en la mera aparición de Camilla en ese sofá. Diane aparece vestida únicamente con un pantalón corto, sin el albornoz que le correspondería, alterando toda la

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

continuidad temporal mantenida por los demás *raccord* que sí intentan sostenerla.



3

4



5

6

La cámara se posiciona en la parte contraria del sofá mostrándolo en plano conjunto escorado a la derecha, permitiéndonos ver el acceso de Diane y el cuerpo extendido de Camilla (5). La cámara aprovecha el movimiento de Diane al dejar un vaso en la mesita para retomar cierta autonomía en la mirada, e iniciar un pequeño reencuadre, seguido de un *travelling* de aproximación, hasta plano detalle de la mesa (6). Este plano de la mesa es sostenido durante unos segundos y nos permite distinguir que la taza de café que llevaba Diane en el plano anterior y ,creíamos sostenía en este, resulta ser una copa de whisky. Vemos también una serie de objetos sobre esa mesa que sugieren que esta elipsis es, en realidad, un flashback, en particular la presencia de ese cenicero con forma de piano.

Segundos después la cámara vira a la derecha en dirección al sofá en el que Diane y Camilla están entrelazadas, su movimiento sirve de continuidad para llevarnos a una conversación entre ambas resuelta mediante dos posiciones de cámara que equivalen a un plano/contraplano y en la que se pasa de la complicidad erótica, a la repentina interrupción de ese imaginario amoroso con la variación en la actitud de Camilla, que inicia la posibilidad de una ruptura, ante la cual Diane reacciona violentamente, negándose a aceptarla.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

La vacilación ha surgido entre los engarces de continuidad en el movimiento de Diane al dirigirse al sofá, el tiempo se ha alterado en el mismo espacio y muestra sus costuras a partir de la representación.



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

#### **Notas del capítulo 4**

52. Insistimos; es en este sentido en el que nos referimos a él como hegemónico y simbólico, en esa correspondencia de significados al significante.

53. Tarín. p114 (2006): *El análisis del texto fílmico*

54. Freud (1973)

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

## **5. Análisis fílmico. La representación de Lo Siniestro. *Mulholland Drive/Inland Empire***

### **Consideraciones previas:**

Los análisis fílmicos que vamos a emprender a continuación de las películas *Mulholland Drive* e *Inland Empire* están enfocados a hallar las claves de la representación de lo siniestro. La selección de secuencias y planos responden principalmente a este objetivo, por ello el análisis no abarca la totalidad de las secuencias que componen las películas, sino solo las que hemos considerado más representativas en relación a lo siniestro. Aspectos como la metadiscursividad, el melodrama o el doble, han sido avanzados anteriormente en este trabajo, comentando en su momento alguna secuencia representativa al respecto.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

## **5.1 Análisis fílmico. La representación de lo siniestro. Mulholland Drive.**

### **5.1.1. La Pesadilla. Winkie's Sunset Blvd. (11'10"-15'55")**



La secuencia comienza con un plano de situación que nos da el nombre del lugar donde se desarrollará la acción, el restaurantes Winkie's, de Sunset Boulevard, que coincide con el plano detalle del mismo nombre de la calle por la que transitó Rita en la secuencia anterior, estableciendo una proximidad en la localización de ambas tramas, Hollywood, reforzada por el reflejo en el cartel de una de las palmeras características del lugar.

La secuencia con una duración inferior a cinco minutos y autoconclusiva (bien podría tratarse de un corto), arranca presentándonos a dos hombres sentados uno frente al otro en una de las mesas del local, iniciando una línea narrativa al margen de la que se venía desarrollando hasta ahora.

La planificación es aparentemente estándar, con planos medios desde la misma posición, en los que la espalda de uno sirve de referencia espacial en un montaje que alterna el plano/contraplano, según el uso que estos hacen de la palabra y que nos permite comprobar sus reacciones supeditándose al diálogo que mantienen. Nada sabemos de ellos más que por la conversación que mantienen, por este motivo aparecen fuertemente condicionados en sus papeles alrededor de esa conversación que los une, concentrando el desarrollo de la misma la atención principal.



Con esta planificación inicial uno de ellos le expone al otro que el motivo de la cita en ese Winkie's es una pesadilla que acontece en este lugar en concreto y que ya ha tenido dos veces de forma idéntica: en ella se encuentran allí ellos

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

dos, aunque concreta que en el sueño es un tiempo indeterminado cercano a la medianoche, en el que *“la luz es diferente”*. Tras una pausa, el narrador, visiblemente afectado, continúa y le afirma a su compañero que en el sueño, le ve a su espalda, en la esquina cerca de la barra, también muy asustado y aumentándole a la vez su miedo:

*“Luego me doy cuenta de lo que pasa. Hay un hombre en la parte posterior de este lugar, él es el que está haciendo esto, puedo verlo a través de la pared, puedo ver su rostro...Espero no ver nunca ese rostro en la vida real... eso es todo”*.

En la convencional representación del diálogo en plano/contraplano, comenzamos a advertir matices inquietantes que acompañan al tono de la narración del personaje: existe una cierta sensación de presencia *flotante* e insegura en la mirada, provocada por una cámara que oscila en los planos mientras hablan. Los personajes se nos muestran extraídos de un entorno desenfocado y situados al lado de la cristalera tienen sus rostros expuestos a la dura iluminación que entra de un exterior en pleno día. Estos factores contribuyen a esa titubeante atmósfera de irrealidad onírica pero, además, toda esta sensación de amenaza imprecisa aumenta cuando a partir de la descripción de la pesadilla, (poco antes del minuto 12'00”), la palabra se queda sola. Casi imperceptiblemente, el tenue sonido ambiental del local y del tráfico exterior ha desaparecido, dejando el plano sonoro vacío y listo para que aparezca progresivamente *el drone*<sup>55</sup> justo antes de que la cámara haga una panorámica a la derecha para indicar el lugar donde el narrador sitúa a su compañero en la pesadilla, “en la esquina en pie junto a la barra”.



Ese campo vacío, sin la presencia reclamada por la narración, hace más incisiva la percepción de que existe una ausencia bajo una tercera mirada ligada a esa cámara inestable. Inquietud y ausencia difusa subrayada por ese contracampo que devuelve la mirada, respondiendo al montaje previo del diálogo como si de un personaje más se tratara. Es la mirada del vacío.

La importancia de la mirada en Lynch es decisiva, generalmente es a través de la mirada de un personaje por medio de la cual accedemos a otras dimensiones de lo real, por ello no es casual que ese contracampo le devuelva la mirada y se establezca un vínculo siniestro entre ambos, objeto y sujeto, al que su compañero, desenfocado en el plano, no puede acceder. Esa tercera

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

mirada, la mancha, es subjetiva e intransmisible. Lo que realmente espera el soñador es que al contar su sueño y reducirlo a lo simbólico y concreto logre compartirlo haciéndolo comunicable a alguien externo, un tercero objetivo, para que este le rescate de su subjetividad y “*la horrible sensación*” que le provoca desaparezca.

El desenlace de la narración prosigue con la misma planificación de montaje en plano/contraplano entre ambos personajes. El narrador subraya el miedo de ver a su compañero tras él, ocupando el lugar junto a la barra y la posterior visión de un hombre que parece dirigirlo todo.

Pero lo siniestro que ya se ha manifestado en el espacio; ese Winkie’s es lugar revisitado y extrañado desde el sueño, va a ser también el primer indicio de repetición en el plano de la realidad.

Acto seguido el compañero le animará a superar sus temores visitando desde el plano de la realidad racionalista, el callejón trasero del Winkie’s donde se encuentra ese hombre cuyo rostro espera no ver nunca fuera del sueño.

La repetición que ahora comienza no es solo de lo acontecido y narrado del sueño, sino también, en consecuencia, formal. Cuando el narrador se gire a localizar al amigo y lo encuentre ocupando ese vacío anticipado en el mismo plano anterior, la posición de cámara y escala será idéntica, empatizando nosotros con el ya aterrorizado rostro del actor.

No solo eso, los primeros planos del actor volviendo la vista a su espalda son muy similares y posiblemente obedezcan todos ellos a la misma toma, contribuyendo a aportar otro matiz subliminal de siniestra repetición que nos acerque a la experimentada por él desde lo onírico. Hasta dos veces se girará para ver a su compañero llenar con su presencia ese lugar antes vacío, tal como describió en su pesadilla, en la segunda ocasión con un plano más cerrado que subraya la intensidad emocional del momento apoyándose en el *drone* y en la ambigüedad en el semblante de *el otro*, que parece haber dejado de ser una exterioridad objetiva para diluirse en la subjetividad del que le mantiene la mirada. La mirada del sujeto sostiene su consciencia-mundo. Ese otro se inscribe ahora recortado en el hueco que reclamaba su presencia en el mismo plano anterior vacío.



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.



La repetición se trae a la representación desde la planificación y el montaje del *raccord* de mirada que interrelaciona los espacios, en los que advertimos el vagar de una presencia que falta y que sin embargo se hace sentir por medio de la mirada, como un tercer personaje ausente, quizás el hombre de detrás de la pared que todo lo controla, trasunto del meganarrador. La mirada es raíz del imaginario siniestro que encuentra en su obsesión la visión del objeto, la mancha de ese contracampo que ahora aparece ocupado, repetido, devolviéndole al sujeto su propia mirada, viéndose mirar y extrañándose de sí mismo, tal como predijo.

La coincidencia en la repetición introduce la duda y el intervalo interpretativo, pero aquí lo extraño excede la vacilación de lo fantástico en la coherente representación de los elementos que la rodean, provocando esa inermidad en el protagonista que Lynch nos traslada mediante multitud de matices que, desde diferentes ámbitos, se complementan sin completarse en una dirección de sentido.

Ya hemos comentado la estructura del plano/contraplano engarzado por el *raccord* de mirada, la iluminación aparentemente natural pero ligeramente onírica y la decisiva aportación sonora que merece un comentario aparte: el sonido actúa en una capa casi subliminal en la que pasamos del encadenado de una sirena en el arranque de la secuencia, que se une amortiguada ya en su interior, al primer plano de la narración del protagonista. A partir de ahí la palabra prevalece sobre el resto del sonido ambiental ligeramente por debajo de lo habitual en estas situaciones, añadiendo con ello una extrañeza casi imperceptible desde el plano sonoro, reforzada cuando, aproximadamente en el minuto doce, el sonido exterior desaparece de forma progresiva dejándonos solo con la palabra y la narración pesadillesca.

La realidad parece disolverse en tránsito acusmático, antecedendo al *drone* que aparece *in crescendo* (alrededor del 12'10") hasta convertirse en una inquietante presencia que nos acompañará el resto de la secuencia. Recurso sonoro, el *drone*, que es recurrente marca autoral en Lynch para señalarnos el acceso a otras realidades o reversos oscuros de la mente.

La salida al luminoso exterior sirve para alterar nuevamente la jerarquía sonora y lo que es aparentemente el sonido de la calle que nos llega a través de la puerta se prolonga hasta derivar a otro *drone* que encabalga con ellos ya en el exterior, donde al contrario que en el interior sus voces aparecen amortiguadas, casi inaudibles.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.



Aquí ya no hay lugar para las palabras y acompañaremos al protagonista en la travesía de su viaje al callejón trasero en el que supuestamente habita el hombre de su pesadilla, asistiendo al desenlace.

El recorrido es resuelto mediante alternancia de planos subjetivos del protagonista con *travelling* de retroceso en los que el *drone* está presente, intercediendo en la alteración de la lógica y entremezclándose con el sonido del tráfico que se hace más presente por momentos conforme nos alejamos de la calle y acercamos al callejón.

La diáfana luz del exterior ejerce un contrapunto con la medianoche en la que se desarrolla su sueño, pero está lejos de tranquilizar. Esta luz, por contraste, así como la ambigüedad en el rostro del acompañante, evita que la similitud con su sueño sea total, dándole una pátina inexacta a la repetición y estableciendo la duda acerca del territorio en el que nos movemos.

Alternando los planos subjetivos y los de *travelling* de seguimiento en retroceso, el montaje se acelera conforme nos aproximamos a la esquina con el objetivo de aumentar de la tensión anticipatoria de un desenlace, al que asistiremos compartiendo el plano subjetivo del protagonista y con una focalización compartida, pues al igual que él no sabemos qué nos vamos a encontrar tras ese callejón pero compartimos ya su saber y su miedo. La fugaz irrupción del “hombre del callejón” tiene un efecto fulminante en el protagonista, lo imposible siniestro se le ha manifestado en el plano de la realidad.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

### **5.1.2. Los ancianos. (18'41"- 19'00")**



Hacemos aquí mención al inserto de una brevísima secuencia solventada en unos pocos planos que aporta aspectos interesantes sobre la representación de lo siniestro en Lynch, pues tiene la particularidad de brotar desde la apariencia de una catálisis, prescindible según el cine narrativo, que tiene lugar a continuación de la secuencia de presentación de Betty (Naomi Watts) afectando a su sentido a posteriori, pero también proyectando ecos interpretativos hacia el futuro desenlace de la película.

Betty ha llegado a Hollywood con la intención de alcanzar el “sueño” de ser una exitosa actriz en la industria del cine. En la secuencia anterior la vimos aparecer ilusionada en el aeropuerto de llegada a Los Ángeles, rodeada de un ambiente casi idílico y luminoso, remarcado por una música extradiegética y por la afectuosa complicidad de dos “adorables” ancianos que ha conocido durante el trayecto. Tras despedirse con los mejores deseos, Betty coge un taxi en dirección a su nuevo hogar.

La secuencia que hemos seleccionado y vamos a comentar ahora aparece tras esa despedida y voltea, o al menos cuestiona, la que acabamos de ver desde un lugar al que Betty no puede acceder, pero sí nosotros. En esta, vemos a ambos ancianos en el interior de su limusina manteniendo las mismas sonrisas que dedicaron a Betty sin motivo aparente que las justifique.

El orden en el montaje de los planos del interior del vehículo es el siguiente: Un plano frontal conjunto de los ancianos sonriendo se apoya en otro subjetivo para, a continuación, mostrar un plano medio corto de la anciana que mantiene la sonrisa precedente. Corte de nuevo al plano frontal conjunto en el que la anciana golpea con sorprendente énfasis la rodilla del anciano, el cual le devuelve una mirada cómplice para un instante después volver a separarlas, escuchándose una leve carcajada. Posteriormente pasaremos al siguiente plano de transición en el que unas palmeras funden en encadenado con el cartel de Hollywood sobre la colina, para dar paso a la siguiente secuencia; en la que Betty aparecerá sonriente llegando a su destino en perfecta continuación con ese ambiente idílico y esperanzador de su llegada al aeropuerto y aislando aún más la secuencia de los ancianos como aparente catálisis.

Las familiares y acogedoras sonrisas que hemos visto de esos dos ancianos varían ahora su sentido al aparecer descontextualizadas de su causa y sosteniéndose en el tiempo acaban revelándolos siniestros, inquietantes. Las



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

últimas referencias que tenemos de esas sonrisas, la causa que las provocó, fue la presencia de Betty, con lo que nos remiten a algo acerca de ella, que no conocemos, o bien a una extraña simulación que han mantenido con intenciones ocultas o a cualquier otro tipo de información que nos es desconocida. No accederemos a ese secreto, aunque la aparición de esos dos ancianos en el desenlace del film y la muerte de Diane/Betty nos remitirá a este arranque idílico del aeropuerto y a la carga siniestra de estos dos seres, que exceden en mucho en sus papeles de meros ancianos, para ser emisarios del principio y del final de un sueño mortal en el punto de reverso de la banda de Moebius.

A nivel sonoro hay que destacar una nueva aparición del *drone* que esta vez se vale del sonido que le precede, en este caso el de circulación de la limusina, para acoplarse a él y aparecer casi como una variante del mismo que se mantiene ya en el interior del vehículo mezclado con el tema principal de *Mulholland Drive*. Es interesante comprobar cómo este tema encabalará con el de la secuencia siguiente, modificándose progresivamente hasta alcanzar el tono contrario mediado por un plano subjetivo de Betty feliz, ajena a cualquier inquietud. Los opuestos se complementan en continuidad.

### **5.1.3. La llave azul, el acceso cómplice a través de la mirada. (40´.)**

Hemos apuntado ya en la pesadilla que tiene lugar en Winkie's, un tema fundamental en *Mulholland Drive* que se hará extensible a *Inland Empire*. La mirada del sujeto, como modo de acceso a otra dimensión donde lo real se manifiesta de forma siniestra. Es el personaje, sujeto que mira, el que rompe por medio de su mirada el orden simbólico de la realidad para acceder a lo siniestro, como vimos con la citada pesadilla en Winkie's y como más adelante le sucederá a Diane.

Pero la mirada también es vínculo y acceso cómplice con el que compartir un imaginario común. Es lo que le sucede a Betty con Rita en la secuencia en que descubre que su amnesia incluye su identidad y su nombre, "*no sé cuál es mi nombre, no sé quién soy*". O lo que es lo mismo; es incapaz de recordar qué causa la precede como sujeto ni de anclarse a un nombre que la concrete en una identidad. no tiene línea narrativa y en esa búsqueda acabará desplazando y usurpando los sueños de Betty para constituirse.

Ahora Betty le ofrece abrir el bolso para averiguar algo sobre su identidad, pero lejos de descubrirla, se le unirá a su amnesia una llave azul y unos buenos puñados de dólares de procedencia desconocida, en un claro refuerzo de la trama genérica del *thriller*.

Pero más allá de inducirnos a subrayar un misterio en clave de thriller, con promesa de demanda de resolución implícita, el montaje de los planos que la vertebran anticipan un desvío.

Veámoslo: la apertura del bolso pretende hacernos partícipes por medio del montaje, ritmo y escala de planos, del acceso a las claves del misterio compartiendo focalización y ocularización (saber y mirada) con las protagonistas. Se encadenan los planos detalle del bolso y los objetos con los primerísimos planos de ambas, en una muestra canónica de recreación de

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

tensión por medio de la fragmentación orden y duración de los planos en montaje, que recalca la importancia de los objetos y parece proyectar en ellos las claves de acceso a la resolución del misterio, satisfaciendo la demanda del género.

Pero lo importante en Lynch no son solo los objetos, es cierto que estos detentan la importante carga simbólica de quien los porta<sup>56</sup>, sino que lo realmente importante es la mirada del sujeto que es la que otorga de carga simbólica a esos objetos y lugares, pues estos no son nada *per se* sin nadie que los sostenga en su consciencia mediando en la realidad del mundo que habitan. Se trata en consecuencia de una mirada representada en muchas ocasiones, mediante plano subjetivo, en esta ocasión es el caso de la llave azul que vemos a través de Betty.

Nos interesan además esas relaciones de miradas que se encuentran con la del otro, que buscan el saber del sujeto que tiene enfrente para compartir un imaginario común. El objeto puede ser entonces el pretexto simbólico, el punto nodal que les una y les permita acceder a otra realidad, como sucede entre Betty y Rita ante el encuentro de la llave azul.



1



2



3



4



5



6

Hemos hablado del montaje y la escala de planos que relaciona los objetos con las miradas de ambas, pero es al llegar al último de ellos, la llave azul, en la

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

que se produce ese encuentro que las unirá abriendo la primera senda de su viaje hacia lo siniestro.

El orden de los planos que vemos numerados de 1 a 6, repite en 1 y 4 el detalle de la llave azul desde el subjetivo de Betty, reforzando su importancia de igual modo por los primeros planos de ambas mediante *raccord* de mirada. Sin embargo, en la segunda aparición la llave (4) ejerce de bisagra para que dos miradas se encuentren y lancen un imaginario común. Así, en el plano 5 los ojos de Rita miran fuera de campo, primero al supuesto lugar de la llave, luego a Betty, en el siguiente (6) Betty mira fuera de campo, primero a la llave, luego a Rita. El *raccord* de mirada de esos planos cerrados sobre los ojos sutura una unión que proyecta un imaginario del que Betty ya no podrá escapar. Dos sujetos, ahora sí realmente, se han encontrado y parecen ya listos para recorrer la misma senda, pero uno de ellos devorará la identidad del otro haciéndola saltar de sus goznes.

La tensión del misterio, la llave azul, superviviente hipernuclear de toda esta trama y despliegue de objetos simbólicos del *thriller*, será la parodia interpretativa de sí misma, la llave no abre nada, no resuelve nada, muta y pervive prometiéndose ella misma como objeto de deseo de acceso a un sentido único que no existe. La llave la veremos en diferentes ocasiones y formas. No importa. El objeto llave es justo su contrario, la evidencia de que la clave de acceso al sentido reside en el propio sujeto-espectador, en el deseo de descubrimiento por medio de su mirada.

#### **5.1.4. Lo siniestro se atisba a través de lo simbólico**

A partir de esta secuencia la deriva hacia lo siniestro será imparable y los signos se sucederán unos tras otros hasta desembocar en el Teatro Silencio. El proceso será mediante una parcial recuperación de memoria, vaga e imprecisa, ligada siempre a destellos y nombres. Lo primero en recordar será el nombre de "*Mulholland Drive*", seguimos en la apariencia del *thriller* con otro de sus temas recurrentes para lanzar la acción en sus tramas, la amnesia, que permite desarrollar la narración compartiendo generalmente la focalización con el amnésico haciéndonos partícipes de sus descubrimientos.

Así, mientras se simula una investigación clásica en busca de las piezas del puzle informativo que recompongan la narración de la causa-efecto, la memoria e identidad de Rita, iremos acercándonos paralelamente a lo siniestro que desplazará poco a poco esa búsqueda simbólica que reordene y fije la realidad, hasta irrumpir en el delirio de lo real y, con él, sucumba la causalidad con que se ordena el modo de representación hegemónico.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.



La primera parada en esta búsqueda de rememoración (rememorar es traer a lo concreto algo oculto, olvidado en la memoria) de Rita nos sitúa ya en el mismo *Winkie's* donde tuvo lugar la secuencia de la pesadilla.

Otro espacio de carga siniestra nos da su primera pista como hipernúcleo donde coinciden dos líneas narrativas. En ella obtienen casualmente otra pista, en forma de otro nombre, *Diane*, que aparece en la solapa de la camarera subrayado por un doble plano detalle apoyado en otro primer plano de ella.

Como podemos comprobar, al igual que en la secuencia anterior el subrayado por escala de planos y montaje es muy insistente sobre las supuestas pistas. Algo que no deja de ser irónico, pues Lynch apela a la libre interpretación de la película una vez desborde los cauces formales genéricos de representación e irrumpa lo siniestro tras el Teatro Silencio.

Estos subrayados podemos inscribirlos dentro de la evidenciación de los manidos recursos genéricos del cine, en este caso el thriller, más convencional.

Recordemos este nombre y la imagen de esta camarera que, además, se encarga de servirles café, pues luego volverá inevitablemente a nuestra memoria en una clara analogía cuando Betty se transforme en Diane encontrándose con la mirada de su doble. En ella encontraremos el mismo nombre, un peinado similar, un vestuario de tonos rosados y el omnipresente café que se escancia. ¿Libre asociación onírica de dónde la muerta extrae una rememoración difusa?

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.



Este nombre, Diane, agita la maltrecha memoria de Rita cuando afirma: "*Diane Selwyn, ese puede ser mi nombre*".

La investigación desde ese nombre las conduce al número de teléfono de un apartamento desde el que responde una voz grabada en el contestador que se identifica como la de Diane Selwyn, pero que Rita no reconoce como propia.

Antes, Betty le comenta: "*es extraño llamarte a ti misma*", a lo que Rita responde: "*puede que no sea yo*". "*No es mi voz, pero la conozco*", concluye Rita una vez ha escuchado la voz del contestador.

La posibilidad de que sea *el otro*, en este caso "Diane Selwyn" el que tenga la clave para decirle al sujeto quién es realmente, tiene unas evidentes connotaciones psicoanalíticas acerca del acceso al secreto del otro.



El teléfono es otro objeto de constante presencia en Lynch, que nos posiciona expectantes al lado de la espera de una voz imprecisa, acusmática, sus características como medio de comunicación de la palabra que separa la voz de la presencia física del cuerpo son perfectas para sugerir lo siniestro. El teléfono en ocasiones se presenta, además, como una vía de comunicación con lo extraño o imposible, como veremos en la secuencia del director al que le comunican su cita con el *cowboy*. En este último caso la cita con el *cowboy* supone el intervalo y la duda hacia lo extraño, mientras la línea de las protagonistas vira en dirección a lo siniestro.

En el caso de Betty y Rita la tensión se recrea mediante un *travelling* de aproximación a ambas que esperan respuesta, casi simétricas, en plano medio conjunto. La llamada sirve además para recalcar de nuevo la complicidad de las protagonistas unidas como una sola ante el misterio.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Pero las claves a partir de ahí lejos de asentar el *thriller* resultan ser todo lo contrario y progresivamente van desbarrando lo simbólico. Todos los objetos en el *thriller* que acompañan a los nombres en la investigación en busca de una clave que fije las causas y restituya la identidad y la memoria a la realidad, (el orden simbólico en suma) serán finalmente estériles.

Por ello, la lucidez de Lynch va más allá de la exhibición de los mecanismos representacionales del *thriller* y del cine genérico convencional, pues incluirá en estas el desmoronamiento de las convenciones simbólicas en su insuficiencia para contener lo real. En consecuencia, como veremos a partir del punto de inflexión en el Teatro Silencio, la trama del *thriller* cae con su modo de representación narrativa ligado a la ordenación causa-efecto dando paso a otro modo de representación no basado en lo concreto y simbólico.

#### **5.1.5. Un encuentro con lo siniestro. Una visita en la noche (59'00").**

Lo siniestro irá aproximándose irremediablemente a la trama del *thriller* hasta anegarlo en el teatro Silencio.

Será precisamente mientras Betty y Rita localizan sobre un mapa la siguiente pista, el apartamento de Diane Selwyn, cuando aparecerá la primera encarnación siniestra haciéndose presencia desde la ausencia, traída en un *travelling* subjetivo que surge de la nada.

La secuencia arranca en la noche, con una amenaza sobre ellas que se cierne en ese *travelling* subjetivo, aproximándose a la entrada y trayendo consigo el inicio *in crescendo* del *drone* sonoro. No sabemos quién detenta esa mirada, quién mira, y esa información se dilatará cuando ese desplazamiento de cámara enmarque en el montaje la conversación de ambas. Una conversación en la que Rita se muestra, como durante todo el proceso de investigación, dubitativa y temerosa acerca de la conveniencia de seguirlo, como si su subconsciente le advirtiese de un peligro incomunicable que es mejor no conocer. Mientras, Betty le asegura ir al apartamento al día siguiente y resolver el misterio. Betty se empeña en ordenar las piezas, en encontrar una historia que permita reconstruir el sentido del mundo a través de la palabra.



Es en el momento en que Betty acaba de mostrar su determinación, cuando en respuesta, por corte, volvemos al *travelling* subjetivo que en continuidad se encuentra ya encima de la puerta acompañado por el *drone*.

Volvemos a ambas en el mismo plano conjunto a la vez que unos nudillos golpean la puerta trayendo con ellos el inquietante sonido indeterminado de la

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

presencia a su espacio y enlazando el contracampo por medio del *raccord* de mirada. Vemos con qué medios se ha recreado la amenaza desde lo ausente.

Se trata de una mirada subjetiva de origen incorpóreo que parece deslizarse desde lo familiar de esos espacios de tránsito del interior de los hogares o muy próximos a ellos, y sobre la que profundizaremos más adelante.

Cuando Betty abra la puerta revelará su indefensión apareciendo desde el plano subjetivo de lo desconocido, dilatando el suspense sobre quién o qué encarna el contraplano que demanda su mirada y envuelta en una negrura difícilmente justificable en la diégesis “realista”.

La abertura de esa puerta en la oscuridad más cerrada descontextualiza, de ella emerge, como accediendo a un intersticio espacial, el rostro difuminado de Betty en primer plano acudiendo a su encuentro. Acto seguido vemos por fin el contraplano de su mirada, se trata de un rostro envuelto en la indefinición, cubierto por un manto negro. La imagen no puede ser más tétrica ni evocadora de la muerte, la atmósfera visual y sonora contribuye a esa suspensión momentánea de la realidad.



Las palabras de esa mujer desde el otro lado son confusas y la conversación se impregna de la pátina siniestra que la envuelve:

Betty- “...mi nombre es Betty”

Mujer- “No, no lo es...no es como tú dices...alguien está en problemas, algo malo está sucediendo...”

En ese momento aparece Coco para romper el encantamiento del intervalo y justificarlo todo diegéticamente, incluso abre la puerta translúcida que apoyaba esa iluminación irreal, casi expresionista. La mujer se trata de Louise Banner, una vieja actriz, Coco se disculpa por ella y da a entender que tiene cierta locura, pero Louise se revuelve acercándose de nuevo a la entrada y repitiendo su frase anterior: “*alguien tiene problemas*”, a la vez que nos hacemos cargo de su mirada que confirma su intuición cuando adivinó la presencia de alguien más dentro de la casa, Rita.

Betty cierra la puerta regresando de ese pliegue en el que se ha desenvuelto lo siniestro suspendiendo la lógica de la realidad. La iluminación, junto al omnipresente *drone*, el montaje y el travelling subjetivo, todo está orientado a condicionar esa aparición climática y desplazar la realidad a lo siniestro. Algo queda de esto último en el subconsciente del espectador que le inquieta

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

cuando se ha reordenado la realidad, pues pese a la justificación hay varios factores que flotan en el ambiente y se resisten a ser reducidos:

-Esa encarnación física de Louise del plano subjetivo no da la "sensación" de encajar del todo con esa etérea mirada flotante que la precedió, sumándose a lo siniestro ese resto de correspondencia precisa que la lógica y la explicación causal no pueden contener del todo y que se intuye y desvía de lo meramente extraño.

-Louise, en su locura, no se rige por la prueba y el dato detectivesco, sino por la intuición y, sin embargo, acierta, advierte. Como Coco le dirá más adelante a Betty sobre Louise, esta tiene el don de anticipar los problemas. Es un emisario que anticipa la tragedia pues niega a Betty su nombre y es la primera que cuestiona su identidad yoica...algo escapa siempre a la lógica simbólica de las palabras con las que construimos la narración de la realidad. Lo real se intuye desde lo subjetivo, por eso la locura de Louise la convierte en visionaria, pues ¿qué es la locura sino un desfase del orden lo simbólico que altera tiempo, espacio e identidades?

Esta vez en las pistas y lo simbólico no está la solución al enigma de la recomposición de la linealidad, por ello lo real irá abriéndose paso hasta emerger y voltear la narración.

Una vez se ha inscrito todo en una explicación y Betty cierra la puerta saliendo de esa oscuridad que la envolvía, alza la vista y mira en dirección a Rita. Su gesto muda a preocupación, para encontrarnos en el contraplano siguiente con un rápido desplazamiento de cámara hasta un primer plano de Rita, prácticamente en shock, mirando hacia la entrada en la que estaba Louise, sosteniendo sobre su rostro un despunte sonoro del *drone* con el que se cierra la secuencia.



Que justo cuando toda esta siniestra aparición trataba de enmarcarse en lo verosímil se traslade formalmente a Rita en un rápido desplazamiento de cámara hasta primer plano, no es, desde luego, nada tranquilizador e introduce una desviación interpretativa de todo lo acontecido precisamente hacia el lado siniestro, reavivando la sensación de extraña amenaza en la presencia y palabras de Louise. El gesto de Rita es similar al que hemos visto en otras ocasiones cuando le asaltan fognazos de memoria en su afán de reconstruir su causalidad y erigirse en identidad que la condense, pero este rostro en primer plano con el que cierra la secuencia añade una zozobra nueva a ese



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

destello de memoria que parece haber despertado Louise. Algo familiar que no acaba de concretarse, un recuerdo y un miedo indefinible. Esta vez no acudirá un nombre al rescate de lo recordado (“*Diane Selwyn*”, “*Mulholland Drive*”...) pues una parte de ella que desconoce la atraviesa sin poder articularse. Lo real en forma siniestra ha hecho acto de presencia dejando una huella que no hará más que agrandarse hasta afectar a la misma materialidad fílmica.

Lo que queda de todas las piezas de esta secuencia pasadas por el filtro de lo verosímil con la irrupción de Coco es un poso en el espectador que no encaja ni se aviene a ser integrado del todo en una dirección de sentido. Es una advertencia y una amenaza nueva, lo real, que acecha en la búsqueda de la verdad del orden simbólico de la realidad.

#### **5.1.6. “*This is the girl*”. *Camilla Rhodes, el nombre del deseo. (1h. 19’)***

Nos detenemos un momento en la secuencia del *casting* para comprobar cómo se tocan dos líneas narrativas, siendo su hipernúcleo las miradas entrecruzadas de los protagonistas que son interrumpidas por la simbología de un nombre de los sueños de Betty (Camilla Rhodes).

La trama del director, Adam, sirve a Lynch para explicitar todos los intereses ocultos, engaños, chantajes y mafias que se mueven en la trastienda de una producción hollywoodiense que van a colisionar en esta secuencia con los ingenuos sueños de Betty de ser actriz. Hemos visto anteriormente cómo las expectativas de Betty de conseguir el papel se han consolidado tras las pruebas.

Pero, Adam, el director se ve forzado a ceder a la imposición de Camilla Rhodes para el papel, sin que Betty tenga siquiera una oportunidad. Una elección que se enmarca antes y después del contacto visual entre Betty y Adam. Detengámonos aquí un momento porque vamos a ver cómo, al igual que en la secuencia ya comentada entre Betty, Rita y la llave azul, es la mirada de los sujetos y la proyección de sus deseos la que asientan o, en este caso, voltean las realidades.



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.



2



3

El primer encuentro mediante *raccord* visual entre Betty y Adam, está fracturado por la irrupción de Camilla Rhodes, dándoles un sentido opuesto a sus dos partes.

-La primera parte de ese encuentro (1) con la llegada de Betty y el giro de Adam está estructurado mediante un rápido acercamiento de la cámara sobre ambos, manteniéndose el vínculo a partir de ese punto por medio del *raccord* de mirada en dos primeros planos concatenados de ambos. Este momento es el punto climático de las expectativas de Betty que, no solo acude con posibilidades de hacerse con el papel sino que, por medio de ese encuentro visual, se sugiere un enamoramiento con el director, subrayado con la melodía diegética del *casting*. Pero en ese momento le llega el turno a Camilla Rhodes (2). Adam, pronuncia las palabras convenidas: “*this is the girl*”, y claudica eligiendo a Camilla.

-Volvemos ahora a Betty y Adam(3); planificado de forma muy similar al reciente encuentro se insiste en la conexión ente ambos basándose en el consabido *raccord* de mirada. Betty se inquieta y en un desplazamiento rápido de cámara sobre ella hasta primer plano la vemos mirar el reloj y después a Adam. Corte y plano de Adam, que se gira de nuevo a contemplarla también en primer plano. Esta vez la respuesta en *raccord* se intensificará al emplear un plano cerrado sobre los ojos de Betty y por corte, todavía engarzados por la mirada, la misma escala de plano sobre los ojos de Adam. Contra pronóstico, en el siguiente plano Betty, sin dejar de mirarle, huirá de allí para volver con Rita mientras Adam la sigue con la mirada.

Este uso del plano cerrado sobre los ojos que intensifica y remarca la importancia del encuentro de dos sujetos y dos líneas narrativas a partir de sus miradas, vuelve a dejar constancia de la importancia de estas en Lynch. Ya vimos el diferente uso de los planos subjetivos y una similar planificación de

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

rodaje y montaje en la secuencia en la que Betty y Rita consolidan su objetivo común mediante el mismo plano cerrado sobre los ojos.

Aquí entre Betty y Adam tenemos el encuentro y el desencuentro en dos miradas que se tocan como posibilidad de construir otra línea narrativa común. La mirada como encuentro e hipernúcleo intercedido por un nombre, Camilla Rhodes, que supone el punto de inflexión y ruptura del sueño de éxito de Betty. De ahí que los planos cerrados sobre los ojos tengan una gran carga y aparezcan únicamente en estas secuencias y en el desenlace final de la película.

Betty, ahora, ha sido desviada de una línea narrativa y abocada a otro punto de inflexión que parece desembocarla en la de Rita, de ahí que huya con prisas para atender la demanda de esta. La misma mirada que la unió a Rita la separa ahora de la de Adam que parecía vinculada a su sueño de ser la actriz elegida para la película.

Es la mirada la que vehicula la realidad del mundo; en este caso, al contrario que la que unió a Betty con Rita, lleva implícita una renuncia y un pulsión que luego retornará en forma siniestra cuando Rita usurpe el lugar de Camilla Rhodes, el papel y la identidad soñada por Betty, como también la relación de amor con el director.

Ambas aspiraciones acabarán siendo de Rita, que cuál súcubo se apropiará de los sueños de Betty, usurpándole y erigiéndose en identidad nutrida de sus deseos. La importancia de quien mira es vital para acceder a su imaginario, y Rita, en busca de una identidad, se apoderará de los deseos de Betty tras ser primero su doble y amante, desplazándola y logrando hacer suyo “*el deseo del otro*”.

### **5.1.7. El Cadáver. Apartamento de Diane Selwyn. (1h 23'50")**

Betty sale a toda prisa del *casting* para retomar la trama del *thriller* que comparte con Rita, ambas buscarán en esta secuencia el apartamento de Diane Selwyn. Nos encontramos con más tópicos del género como los agentes trajeados custodiando el bloque de apartamentos. Esto las obligará a entrar por la parte trasera del mismo y asistiremos a una constante en Lynch, tanto en *Mulholland Drive* como en *Inland Empire*; el recorrido laberíntico como tránsito a no lugares, a reversos e intervalos descabalgados del tiempo y el espacio de la línea narrativa por la que discurríamos con el personaje.

Esta secuencia de allanamiento del apartamento de Diane, excede el pretexto del suspense en el acceso al secreto del *thriller* y es ya un buen ejemplo de estos recorridos *lynchianos*.

Betty y Rita entran por la parte trasera del bloque y a través de un estrecho pasaje localizan el apartamento de Diane Selwyn, número 12. A continuación asistimos a su recorrido íntegro mediante *travelling* de seguimiento en retroceso alternado con planos subjetivos. Tras ocultarse y caminar por sendas serpentantes a izquierda y derecha encuentran el número 12, pero Diane Selwyn ya no vive ahí sino que cambió el apartamento con la vecina que les abre la puerta. Se prolonga el suspense y el recorrido, ahora Diane vive en el

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

apartamento 17, lugar al que accederán por la ventana a iniciativa una vez más de Betty, Rita la sigue dubitativa, en segundo plano, presa de su constante miedo al descubrimiento latente. Una vez dentro, tras recorrer el pasillo descubrirán el cadáver putrefacto de Diane en la cama.



En toda esta secuencia, enfocada para el instante climático del descubrimiento de Diane, no hay que perder de vista la importancia del recorrido que hacemos en su integridad, prácticamente sin elipsis, con las protagonistas con las que compartimos ocularización y focalización, la información nos es dada a la vez que a ellas.

Este recorrido de acceso a un lugar no es un mero alargamiento del suspense, es más un viaje al otro lado, pues Lynch ya ha explicitado en el propio film la importancia que para él tienen los tránsitos entre lugares que aparecen interconectados de alguna manera, a través de una combinación de entradas traseras, pasajes y huecos que agujerean el espacio-tiempo y conectan otros posibles subjetivos y sus identidades en dimensiones paralelas. Estas son evocadoras unas de otras por analogías oníricas en una geografía que se desvanece, que jamás se cierra a un sentido, siempre a punto de completarse con símbolos, nombres, objetos y personas, pero siempre incompletas o rebasadas de significación precisa.

La similitud de esta secuencia con la pesadilla en el Winkie's no se debe obviar, ambas no solo tienen la temática del acceso a una parte trasera como encuentro con lo oculto-siniestro, sino que comparten una planificación formal muy similar: el *travelling* de seguimiento en retroceso con plano conjunto de los personajes, uno de ellos destacado en primer término a la derecha y la

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

combinación en montaje con planos subjetivos de la mirada, siempre la mirada, del sujeto que busca una lógica para reordenar el mundo; en la primera, que la realidad simbólica someterá a lo irracional desbordante del sueño subconsciente, esta segunda, que la pista de Diane resolverá el misterio y restituirá la identidad de Rita.

Ambos descubren lo real en forma siniestra que excede y desborda la realidad hasta el punto de desgarrar, como si de un agujero negro se tratara, el asidero lineal del espacio-tiempo que la contiene y con ella la causalidad donde se aferra la identidad de los protagonistas.



Las dos secuencias están planificadas como un reflejo. Sin embargo, en la que nos ocupa ahora, lo siniestro se manifiesta como apéndice posterior al descubrimiento.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Una vez en el interior del apartamento la aproximación a la visión del cadáver aumenta progresivamente la presencia del *drone*, mientras en el tránsito por el pasillo hasta el encuentro con el cadáver se inserta un plano con el recorrido de la vecina en paralelo hasta el mismo apartamento de Diane, donde se ha citado con ellas. Tras el recorrido del pasillo, a oscuras, alternando los consabidos planos de seguimiento en *travelling* de retroceso con otros subjetivos, hallamos desde uno de estos últimos, el encuentro con el cadáver, la muerte, sin contraplano posible. Mientras, el *drone* responde a la tensión climática del descubrimiento con una distorsión y elevándose con el aceleramiento de los planos en el ritmo de montaje. Todo ello se añade a la explícita visión del cadáver en rápido movimiento de cámara y el sonido de unos repetidos golpes en la puerta solapándose al grito de terror de Rita, ahogado por Betty y dilatándose en el tiempo.

Es a partir de aquí donde lo siniestro se asienta: para observarlo, mejor deconstruyamos el montaje de los planos a partir del grito de Rita ante la visión del rostro del cadáver para comprobar cómo resuelve y apuntala Lynch una secuencia de atmósfera malsana e indeterminada.

Antes del grito se ha creado formalmente una tensión por el dilatamiento del recorrido de ambas fragmentado con planos subjetivos y entradas, mientras espacialmente se sugiere la inmersión en un secreto por medio de un recorrido laberíntico.



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.



10



11



12(a)



12(b)

-El plano conjunto del grito de Rita, (1) se repetirá hasta tres veces más en el montaje (3, 5 y 10) precedida por el del rostro del cadáver (2, 4 y 9) que sutura y encadenada su mirada.

-A esta acción se le va a intercalar en el montaje otra, aparentemente innecesaria para la trama, la vecina huyendo del lugar (planos 6, 8 y 11).

Añadir la catálisis de la vecina alejándose tras golpear la puerta como contrapunto simultáneo del clímax, lejos de tranquilizar incómoda, pues el *drone* no ha perdido fuerza y expande la sensación al exterior, conectando a esta con el hallazgo, además, parece responder a lo acontecido volviéndose, interrumpiendo el *travelling* de seguimiento a su espalda y quedando a la izquierda del encuadre en plano medio, con un ambiguo gesto ante algo intuido e impreciso que la apela, sugiriendo que el descubrimiento del cadáver ha desatado “algo” de mayores consecuencias.

-La repetición, otro síntoma siniestro, se produce con insistencia en los gestos y en los planos, dilatando el tiempo y la agonía del hallazgo. Los planos del rostro del cadáver (4 y 9) son el mismo, así como el del grito ahogado de Rita que por la fragmentación del montaje y su mantenimiento en el tiempo se convierte en insoportable. Este plano se repite hasta cuatro veces con la acción de la vecina precediendo al último de ellos (10) dejando patente el hondo impacto psicológico en Rita.

-La relación de miradas vuelve a ser vital, y es donde la inscripción de la catálisis de la vecina muestra su sugerente fuerza más que su sentido, al servir de sobrecogedora intuición de lo siniestro y un perfecto ejemplo de cómo Lynch lo representa.

Esta vez el contraplano donde la vecina ancla la mirada es la puerta de entrada, una antesala de acceso, que recoge y evoca subconscientemente la reiteración temática de esos planos recurrentes en Lynch de puertas, corredores, pasillos y números, transitados por una mirada incorpórea y flotante que no siempre tiene anclaje y que delata una presencia latente en forma de amenaza siniestra desplazada de lo familiar.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Por ello esa mirada de la vecina no solo engarza en un *raccord* imposible con Rita y Betty que miran a su vez a la muerte, sino que ese hueco impreciso de miradas convierte lo siniestro en presencia que observa acechante cerca de esa entrada.

Veamos los planos (6, 7 y 8) y la decisiva implicación de construcción de sentido en el *travelling* de seguimiento, que no es frontal, sino que adopta una mirada amenazante a su espalda y sigue a la vecina hasta que se “siente” obligada a mirar tras ella (6) y encontrar la puerta (7). Una vez reincorpora la marcha, el *travelling* se reinicia fijado ya desde esa puerta 17, la visión de un objeto o presencia que mira desde allí es manifiesta, pero a la vez difusa y siniestra. El siguiente plano (8) nos trae en respuesta al medio giro de perfil de la vecina, que ya no se atreve a mirar del todo. Acto seguido el plano repetido de la muerta, después, dilatación temporal, Diane ahogando el grito, fragmentado por cuarta vez (10).

¿A quién o qué responde pues esa mirada del *travelling*? en el plano 11 esa mirada imprecisa observa ya detenida en un punto a la vecina, que se aleja inquieta, el contraplano nos trae de nuevo la puerta 17(12a) en plano idéntico al 7. Vemos que en el juego de repeticiones siniestras con planos idénticos quedan vinculadas siempre a las miradas del sujeto y el hueco impreciso de un *raccord* que sugiere otra presencia, mediada por la visión del objeto o del vacío, que no puede articularse y que aparece apuntalado por el *drone*, que juega siempre en la pregnancia del fuera de campo, de lo ausente.

La representación de lo siniestro en Lynch se desenvuelve de forma mucho más compleja de lo que aparenta y se basa siempre en una interpretación en la que prevalece lo sensorial excediendo lo unívoco del sentido.

-La secuencia se va a cerrar precisamente a través de esa puerta de la que saldrán Rita y Betty (12) aproximándose hasta un primer plano conjunto. La primera, afectadísima se tapa los ojos negando lo visto y fundiendo con el plano de la secuencia siguiente: ella misma cortándose frenéticamente el cabello con unas tijeras, estableciendo una clara correlación siniestra entre el síntoma y el deseo: la amputación de la visión.



Este plano (12) se desarrolla ya con la presencia desbocada del *drone* sobre las imágenes de ambas. El tejido de espacio-tiempo se tambalea, el impacto emocional que sacude lo verosímil donde se inscribe el relato afecta ya a la misma materialidad fílmica en esa superposición de planos que anuncian el solapamiento de lo real y la ruptura de la narratividad y representación



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

hegemónica. La causalidad está ya a punto de saltar por los aires emergiendo desde el intervalo de lo siniestro.

### 5.1.8. *El Teatro Silencio.* (1h 40')



Llega la noche y para David Lynch el ámbito donde todo es posible. En la cama, Betty y Rita yacen unidas después de hacer el amor y así se nos presentan en plano las manos entrelazadas y sus rostros, cuya composición simula la de una sola mujer (el perfil de Rita y el frontal de Betty durmiendo forman un único rostro bidimensional). Se trata, en esencia, de la misma persona o de la presencia del doble, *doppelgänger*. Rita ha sido creada en la ficción por la mente de Betty. Sin memoria y por lo tanto sin identidad, la moldea hasta convertirla en una copia de sí transformándola en rubia. Rita despierta en mitad de la noche anticipando unas palabras sin sentido, víctima de una pesadilla: “*Silencio no hay banda, no hay orquesta, silencio, silencio...*” Rita sueña con los ojos abiertos como si intuyera desde el otro lado el artificio de esta historia creada por la mente de Betty, aún sin saberlo con certeza, Rita percibe algo, hay otro tipo de cine aparte del hegemónico, por eso responde desde la duermevela a las palabras de Betty con un: “*No...no va bien...todo no va bien*” esta vez con más evidencia que con los anteriores chispazos de memoria.

Primero la ausencia de sonido ambiente más allá de la voz de Rita y, posteriormente, la presencia del *drone*, remarcando esa inquietud siniestra que de nuevo hace acto de aparición. Betty y Rita emprenden un viaje hacia el Teatro Silencio, uno de esos *no lugares* que parecen suspendidos en el tiempo y en el espacio, donde todo es posible.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.



Un lugar que pertenece a la noche, forjado en la dimensión de los sueños y el subconsciente, un lugar donde el concepto del cine narrativo y hegemónico demostrará sus carencias al público que como nosotros está en la sala.

Betty y Rita cogen un taxi hacia el otro lado de la realidad, hacia otra historia con un lenguaje narrativo diferente. La cámara oscilante se encarga de remarcarlo, el desenfoco sobre el taxi y la irrupción breve de fragmentos de algo similar a texturas, acompañadas por el *drone* en el sonido, hacen las funciones de elipsis como si de un fundido hacia otra realidad se tratase. En el interior del taxi el sonido persiste. Cuando se detiene en el Teatro Silencio ya estamos a la puertas del reverso prohibido, en el otro lado del sueño de Betty está la pesadilla azulada de Diane.

Una posición de cámara alejada logra producirnos extrañamiento, el ambiente azulado es la primera presencia clara del otro espacio, el artificio de la representación del sueño de Hollywood de Diane y del modo de representación hegemónico están cerca de desvelarse. Un rápido y largo *travelling* nos sumerge tras ellas en el Teatro Silencio.

La nota siniestra la logra Lynch por medio de un plano tremendamente rápido e inquietante porque su relación con los demás es asimétrica, pues gran parte del film está compuesto de planos de movilidad más pausada. La importancia de ese acceso a otro lado se remarca precisamente por ese rapidísimo *travelling* que surge de un lugar lejano y lleva consigo esa sensación de pertenecer a la mirada de “alguien” acechante, sin cuerpo definido.

Se está empezando a cambiar el modo de representación, ya que la pesadilla azulada de Betty reclama un lenguaje diferente en el uso del artefacto fílmico.

El interior del Teatro Silencio está presidido por el rojo, color del lado del sueño de Betty opuesto al azul de la pesadilla de Diane justo antes de superar el anverso infinito del sueño de un cadáver. El interior del Teatro Silencio será el lugar escogido por Lynch para delatarnos la simulación que se esconde tras la transparencia narrativa del cine hegemónico (y esas conclusiones las aplicará

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

a su propia historia). “*Todo es una grabación*”, no hay nada detrás, palabras que delatan la vacuidad de la ilusión en los mecanismos utilizados por el cine hegemónico para crear la narratividad fílmica y por extensión, a la primera parte de su propia diégesis y a nosotros como espectadores de ese Teatro Silencio, una extensión de la sala de cine.



Se nos repite e insiste una y otra vez, no sólo se denuncia esa ilusión sino que se nos ejemplifica, con la aparición de una trompeta en sordina que simula tocar y una vez deja de simular la acción el sonido persiste...Pero esto no es suficiente: podemos ser conscientes un momento de las costuras pero rápidamente volvemos a creer en lo que vemos en el interior de la diégesis, pues los instrumentos del cine de Hollywood para asumir la ilusión están demasiado interiorizados.

Sin embargo la fabrica de los sueños puede serlo también de las pesadillas y no solo por la elección de un modo de representación fílmico sino por convertirlo en dominante y excluyente de otros discursos. Así lo familiar se tornó extraño, es por ello que ese otro cine mostrativo que busca las emociones en su propia plasticidad y renuncia a los márgenes de la narratividad para expresarse es rechazado, negándole a la imagen un valor fuera de la relación causa-efecto del cine de gran consumo donde se sitúa el negocio capitalista y los productores de Hollywood.

Una película o narra o produce rechazo. Lynch en el Teatro Silencio denuncia el montaje del cine en general y del hegemónico en particular que se empeña en ocultar los mecanismos sobre el que se construye, quizás por ello el presentador/prestidigitador del Teatro Silencio desvela sus trucos de magia...“*No hay nada, solo ilusión*”.

Todo es inútil, como se encarga de demostrarnos *Rebeca del Río*. Al instante volvemos a confiar en la conjunción imagen-sonido que no podemos entender como separadas. La cantante se desploma pero la canción continúa.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.



Nosotros como Betty nos extrañamos, experimentamos ese sentimiento siniestro que va asociado a algo que intuimos vagamente, es solo un instante. Será de todos modos la última advertencia de Lynch, una vez se habrá la caja azul caeremos del lado de lo siniestro, el lado de Diane que como nosotros demandó arrastrarse al sueño de una representación idílica, genérica.



Compartimos con ella las expectativas, en nuestro caso de encontrarnos con un *thriller*, pero ambos, espectador y Diane buscábamos lo mismo, escapar de la realidad por medio de las expectativas del género de la narración y la transparencia del cine más convencional.

Diane buscaba una historia de éxito y glamour pero no menos superficial que la nuestra, pues el cine de evasión de Hollywood nos remite a esas palabras que cruzó Lynch con Naomi Watts: *¿Quién quiere ver una película en la que todo está claro y no hay que esforzarse?*

El lado siniestro al que pertenecen otros modos de representación fílmica quiebra los cánones impuestos. Por ello es complementario el uso de lo siniestro en *Mulholland Drive*. Tras la imposición del cine hegemónico, narrativo transparente y capitalista, al otro no le queda más espacio que el hueco de lo siniestro en nuestra memoria, pues está tan oculto como la propia muerte de Diane, pero tan latente como el sueño de Betty o en la frase indignada del espectador decepcionado cuando afirma: “No he entendido nada”.

Transgredir esa expectativa de comprensión racional y desviarnos del relato nos asusta, por eso no se invierte la pregunta. Estamos adiestrados para ello,

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

sin embargo, aunque reprimida, tenemos la llave para abrir el reverso azul, para tratar de experimentar otro tipo de cine.

### **5.1.9. El fuera de campo. La abertura de la caja azul y el salto representacional. (1h 48')**

Tras el Teatro Silencio Rita y Betty llegan ansiosas a casa portando la caja azul. En los tres primeros planos de la secuencia las vemos recorrer toda la distancia que las separa del armario donde guardaron el bolso de Rita con la llave azul que le corresponde.

La planificación es idéntica en estos tres planos, la cámara las espera en un punto, panea hacia la izquierda manteniéndolas en el encuadre hasta que es superada, cada plano insiste en una unidad temporal completa que engarza en *raccord* de movimiento con el anterior para mostrarnos el espacio que recorren. Sin embargo, esa unidad temporal asentada en los dos primeros planos es utilizada en el tercero para, con idéntica planificación, provocar la desaparición de Betty y reforzar la sensación de salto espacial/dimensional sin variación ni ruptura temporal.



En el plano de la desaparición la cámara las ha esperado en una posición fija, paneando a la derecha en seguimiento de Betty que deposita la caja azul sobre la cama, y acto seguido hacia la izquierda para seguir la acción de Rita, dejando a Betty girándose hacia ella y fuera de encuadre a la derecha. Tras seguir la acción de Rita la cámara retrocede para encuadrar la cama, espacio donde debería estar Betty.

Diane al sacar su bolso se da cuenta de su falta y busca a Betty llamándola asustada, al no obtener respuesta se desplaza a su izquierda, la cámara la sigue hasta que esta se detiene asomándose al pasillo oscuro, mirando a través de él, fuera de plano, intranquila, vuelve a la altura de la cama y

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

finalmente mira hacia abajo, donde vemos en contraplano subjetivo picado la caja azul sobre la cama.

Este tercer plano de la secuencia en la que Betty desaparece en continuidad, tiene una duración superior al minuto (1h 48'22"-1h 49'26"). Se prolonga en el tiempo con el objetivo de: subrayar la desaparición de Betty justo en el breve instante en el que quedando fuera de encuadre accede al fuera de campo. Este breve intervalo de tiempo, casi un descuido, es suficiente para que Betty desaparezca de la diégesis, sin una causa o motivo que lo justifique. Ha bastado el intervalo de un segundo en el que la mirada cesó sobre ella.

Esta desaparición repentina, contrasta con la duración y planificación de este plano y de los dos precedentes, aumentando la sensación de estar ante un peligro siniestro e inminente fuera del encuadre. Desde lo ausente se hace presente lo real que desborda la realidad a través de la mirada.

Una vez Betty ha desaparecido el mantenimiento del plano logra, además, dilatar el suspense y crear inquietud desde el desamparo de Rita, dependiente de Betty en toda la búsqueda. Por otro lado, acentúa el misterio alrededor de la caja azul justo antes de abrirla, porque conviene no olvidar que de la extraña disolución de Betty ha sido testigo el espectador pero no Rita. Esta información a su favor provoca que el espectador proyecte sobre Rita la inquietud que siente y que a su vez rellena con su subconsciente al no poder darle una concreción precisa pues sucedió en fuera de campo. Estamos muy cerca de tocar lo siniestro desde lo ausente del fuera de campo, la discontinuidad del tiempo y la falta de lo explícito-simbólico en la representación.

Cómo se produce y desde dónde sucede la desaparición de Betty; en la mirada que evacuada un segundo en un fuera de campo ya no la sostiene, instauro un poderoso fuera de campo, imposible de integrar en la totalidad de la visión y que desborda desde lo real todo control diegético y simbólico pudiendo, sin embargo, intervenir en la alteración de la representación de lo verosímil.

Utilizar el infinito fuera de campo como trasunto de lo real que incide en lo verosímil es evidenciar la falacia de traer a la mirada la totalidad de la representación sin resto. Es utilizar la propia materialidad fílmica para mostrar sus límites y reconvertirlos en evocación de lo ausente y lo siniestro que nos atraviesa.

En el texto se inscribe lo simbólico y concreto, modificar la construcción de su realidad desde sus límites (fuera de campo y ausencia) es admitir la convivencia con lo desconocido, la imposibilidad de abarcar la totalidad de lo real.

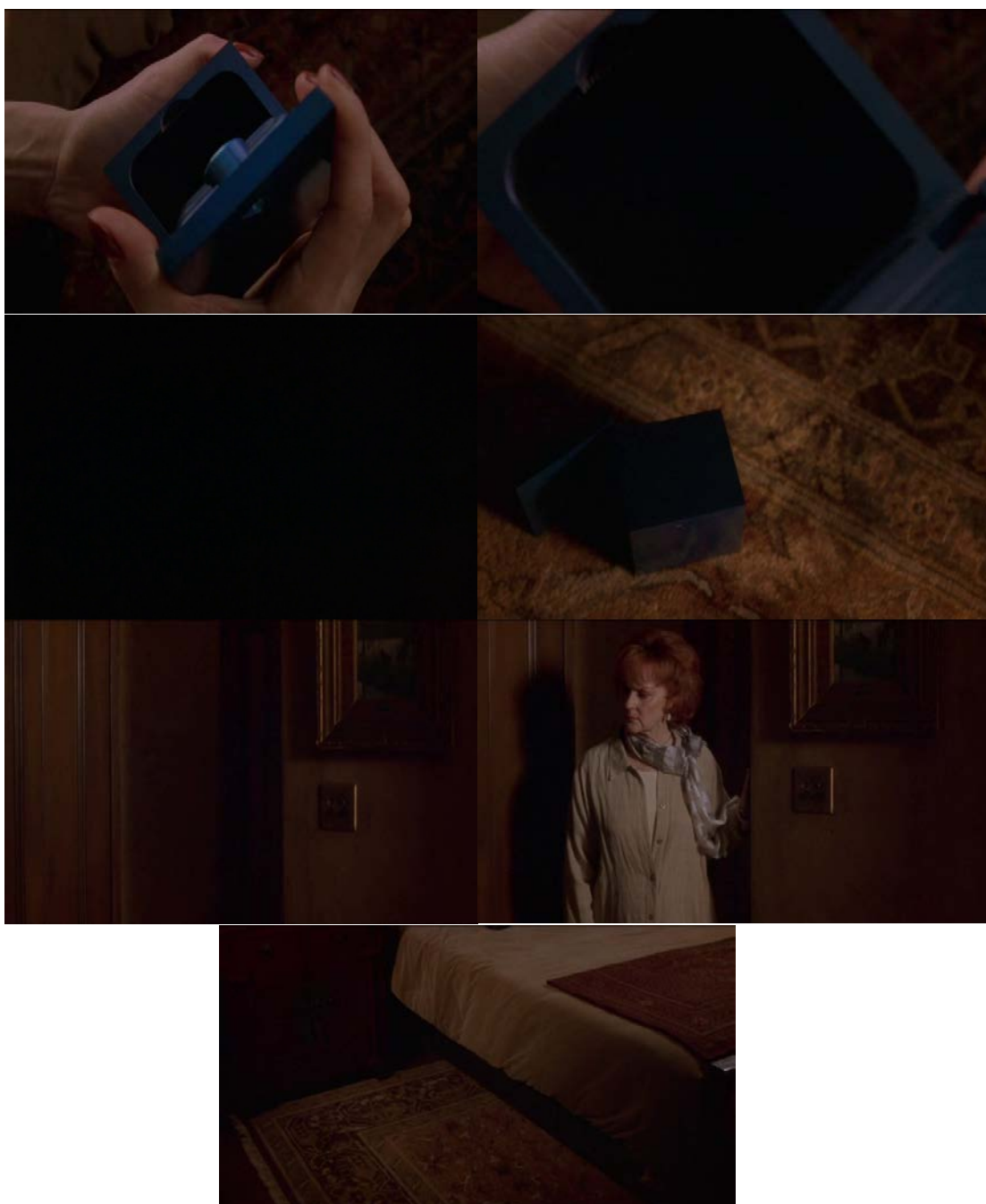
Así, la reverberación de la desaparición de Betty es sorpresiva, siniestra y amenazadora. Conviene recordar que venimos del Teatro Silencio y ahora resonará su advertencia, en la representación todo es ilusión.

#### **5.1.10. Abertura de la caja azul**

Rita abrirá la caja azul desde un plano subjetivo que abarque la curiosidad climática del espectador, ese querer verlo todo y saberlo todo en el momento preciso. Pero lo que encuentra allí bajo la mirada empática de Rita es, junto a

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

las piezas del *thriller*, el vacío de lo real, el hueco que deja lo simbólico. No hay nada en su interior a lo que aferrarse para dar sentido y anclar la realidad a unas claves que resuelvan el enigma. Es *la mancha lacaniana* del objeto la que viéndole mirar le devuelve la inmensidad de lo real a su mirada ávida, hasta devorarla en ese plano subjetivo que cae sin remisión al abismo. El mundo no se sostiene sin la mirada del sujeto y la caja cae sobre la alfombra. Rita también ha desaparecido y es el momento de hacer evidente en la representación la sospecha de ese multiverso contiguo en el que las diferentes realidades conviven en el mismo espacio separadas tan solo por una fina espuma cuántica que parece deshacerse ante la mirada atenta.



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Por ello a partir de la caja, la cámara paneará en vertical desde el suelo hasta mostrarnos la entrada: de nuevo la unidad temporal y espacial del plano sin cortes servirá para saltar a otra de esas bifurcaciones donde las diferentes realidades se tocan en un hipernúcleo o punto nodal.

Sobre el mismo plano de la entrada aparecerá Ruth, la tía de Betty, vestida de forma idéntica que al principio del film, como si el sonido de esa caja azul al caer hubiese llegado desde otra dimensión a sus oídos, pues el contraplano subjetivo siguiente de su mirada delata que no hay rastro de la acción anterior, ni siquiera la caja azul en el suelo.

Para hacer más evidente e insistir sobre esos pliegues de espacio-tiempo que se solapan e impregnan a los lugares, desde ese mismo plano vacío de entrada al dormitorio se fundirá a negro, brevemente, para encadenar después en apenas unos *frames* con la visión de otra habitación entreabierta y volver de nuevo a la anterior. La realidad es inestable, frágil.

Un instante después el *drone* retorna y aquella entrada que apareció ante nuestros ojos reaparece en fundido, titubeante, hasta afianzarse como nuevo espacio. Sobre ese plano la cámara subjetiva de mirada indeterminada avanza, acompañada del *drone* y supera definitivamente el pasillo para traernos aquel cuerpo yacente de Diane en su cama.

En el plano siguiente aparece el extraño *cowboy* que parece moverse por las dimensiones apareciendo entre las señales de sus intervalos, ya sean eléctricos (ante el director Adam) o acústicos (*drone*).

El plano vuelve a fundir a negro para señalar esta vez sí, una elipsis temporal, que nos devuelve la visión del cuerpo de Diane ya con visibles síntomas de putrefacción, a continuación, precedido de otro fundido el *cowboy*, serio, cierra la puerta, mirando en su dirección.





Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Fundido a negro con mantenimiento de esa total oscuridad durante unos diez segundos, en ella resuenan los insistentes sonidos de unos golpes en la puerta que traen la luz a la imagen, disolviendo la oscuridad progresivamente.

En el plano aparece Diane sobre la cama casi en idéntica posición pero diferente ángulo de cámara, Diane es “despertada” ante la insistencia de esos golpes que sugieren otro nódulo de contacto dimensional, pues resuenan los que realizó la vecina en la secuencia de descubrimiento del cadáver de Diane que yacía en la misma posición. “*Hora de levantarse*” como dijo el *cowboy*.

La muerta, Diane, parece habitar en un bucle al que se accede a través de hipernúcleos y realidades que se tocan con evocaciones, como en los sueños una imagen lleva a otra por medio de analogías y asociaciones subjetivas que incluyen saltos identitarios y deseos reprimidos.

Es en este punto de la película donde se produce la definitiva torsión diegética, que antes, desde lo siniestro, había hecho “temblar” la representación de la materia fílmica a través de *drones* y superposiciones de planos desenfocados y que ahora va a incluir la transmigración de identidades que voltean la banda de Moebius y los códigos de representación de la propia película. Hemos accedido a través de la abertura de la caja azul al otro lado, la solución al enigma no era lo concreto y la reconstrucción (como proponen los *mind-game films* o los *thriller*), sino que será lo subjetivo.

#### **5.1.11.FINAL. Preámbulo y desenlace. (2h 10'30)**

##### **Preámbulo**

El desenlace viene precedido de una última secuencia en el Winkie's que lo reafirma como hipernúcleo espacial. Allí encontraremos a Diane observando la etiqueta con el nombre de la camarera, Betty, que en un nuevo reflejo les sirve café. Allí estará también el hombre de la pesadilla, aparentemente envuelto en ella, la llave azul y la pregunta de Diane: “¿qué abre?”.



Desde esa pregunta sin respuesta el rostro de Diane funde lentamente con el recorrido nocturno hacia la esquina del callejón, iluminado intermitentemente de rojo. Al superarlo nos encontramos con el mendigo al que nos aproximamos, sin corte, mediante uno de esos característicos *travelling* de subjetividad imprecisa. Este sostiene y voltea la caja azul envuelto por la misma iluminación rojiza intermitente sin fuente justificable. La cámara se

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

detiene en plano medio largo frontal del mismo, antes la hoguera tras él se ha apagado despidiendo un humo negrozco. El mendigo tras envolver la caja en una bolsa de papel la deja caer mirando directamente a cámara. Apelándonos. Su connotaciones con la figura del meganarrador son evidentes.

Corte y plano detalle de la bolsa, ya en el suelo, con la caja azul en su interior. De uno de sus lados, aparecen empequeñecidos los dos ancianos del arranque idílico de la película que acompañaron y dieron la bienvenida a Betty en el aeropuerto de Los Ángeles. Brotan precedidos de la reverberación de sus propias risas entre el *drone*, avanzando de forma antinatural hasta salir de plano. Su fantástica irrupción, escalados en este plano detalle es marcadamente siniestra por todos los factores que les envuelven y que arrastrarán con su presencia hasta la siguiente secuencia final.



La imposibilidad de su emergencia nos sorprende desagradablemente; hasta entonces lo siniestro había surgido de la sugerencia, del fuera de campo, de la torsión de la forma fílmica y sus reglas de verosimilitud, pero ahora lo hace desde la manifestación viviente de lo familiar para retorcer lo fantástico hasta lo siniestro.

Los espasmódicos movimientos de esos ancianos, incompletos y encadenados en *stop-motion*, sus carcajadas reverberando incesantes...estos ancianos que encarnaban la bienvenida, lo familiar y acogedor, parecen ahora autómatas, materialización de lo siniestro, siendo, en esencia, los mismos.

Los ancianos son también repetición grotesca de aquel idílico arranque de la película que ahora cerrarán precisamente como reverso sensacional de aquella. Los sueños inocentes de aquella Betty se han convertido en frustraciones y dolor en Diane, que va a averiguar en breve lo que la llave abre o cierra.

### **Desenlace (2h 13'16")**

La siguiente secuencia se desarrolla en el apartamento de Diane y comienza con un plano de la llave azul sobre la mesa que, tras un desplazamiento de cámara, conecta con un primer plano de Diane que la mira obsesivamente. El siguiente plano de situación la destaca entre la predominante oscuridad a su alrededor, nos permite apreciar su indefensión y dejadez y establece la posición de la llave sobre la mesa y la mirada fija de Diane sobre ella.

La penetración de la mirada inquisitiva al borde de la enajenación sobre el objeto se remarcará en los planos siguientes por medio del montaje, primero

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

con otro primer plano de Diane con los ojos clavados en ella y acto seguido, en contraplano, el plano detalle de la llave azul. De nuevo Diane en idéntico primer plano cuyo rostro, comienza a alterarse ante esa obsesiva mirada sobre el objeto en riesgo de poder retornársela.

Hasta cinco planos seguidos sostienen desde la mirada *raccordada* de Diane su relación obsesiva con el objeto, *zahir* borgiano que fácilmente puede mudar hasta ceder en su simbolismo, como esas palabras repetidas una y mil veces que pierden el significado y cuando este cae solo queda la evidencia del constructo de la realidad, pero también la inmensidad del abismo de lo real que nos rodea.

Ya hemos subrayado la importancia de las miradas en Lynch, como lugar desde donde los sujetos lanzan su imaginario y proyectan sus deseos. En secuencias anteriores hemos analizado esas miradas insistentes entre personajes encontrados en planos cerrados sobre sus ojos como vínculo y unión de imaginarios que lanzan la acción (Betty-Rita) o de deseos de éxito que no llegan a cumplirse: estrellato y amor (Betty-Adam)

Pero el encuentro de la mirada con un objeto es otra cosa porque él solo puede devolvernos la visión, el objeto solo lo sostiene el sujeto y esa obsesión inquisitiva de quien mira puede ser refractaria, provocando un intervalo de extrañamiento, *la mancha lacaniana*, que de persistir en el tiempo desemboca en delirio. A ese delirio accede Betty con esa mirada obsesiva ante el objeto, la llave, que acaba cediendo como símbolo y promesa de resolución utilitarista.



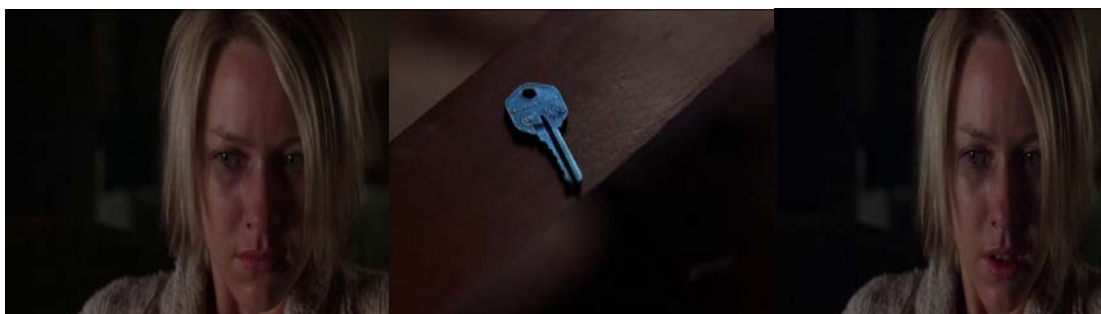
Esta llave azul, que remite a la que abrió la caja del mismo color, conserva de ella el azul, pero no la forma, y merece un comentario aparte. No es esa llave, pero podría serla o, al menos, realizar su función hipernuclear de saltar las tramas o dimensiones posibles abriendo la caja. Se nos muestra la llave en ese inserto que según el M.R.I. se utiliza para destacar un objeto de importancia relevante en el devenir narrativo.

Sirva esta llave azul de ejemplo para comentar que esa ambivalencia formal entre continuidad/discontinuidad narrativa con respecto al espacio-tiempo del M.R.I., se extrapola también a los objetos y personas que los habitan, como si fueran variaciones cuánticas de ellos mismos.

Lynch simula dar pistas constantemente que nos incitan a la búsqueda de sentido habitual, pero cuando este parece estar cerca de cerrarse y concretarse, algo lo reabre, disolviendo de nuevo sus nódulos. Esa llave del

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

mismo color azul pero diferente forma respecto a la que abre la caja, es un buen ejemplo de ello y de la carga que portan algunos objetos en Lynch.



De esta fijación con el objeto de la protagonista la interrumpe momentáneamente una nueva aparición de los golpes en la puerta, Diane se vuelve alerta en dirección a la misma. En el plano siguiente vemos a los dos ancianos empequeñecidos invadiendo su espacio, accediendo al apartamento por el hueco de la puerta trayendo consigo sus horribles carcajadas. A su invasión se inserta un plano cerrado sobre el ojo de Diane, detalle significativo, teniendo en cuenta el uso que ha hecho Lynch de estos planos anteriormente. Esa mirada perdida ya no encuentra a nadie.

A continuación los ancianos rebasan del todo la entrada, mientras los golpes insisten en su llamada. Es entonces cuando volvemos a ese ojo obsesivo y melancólico, que vaga y se deja llevar finalmente adormilado al lado del delirio. Se trata de un plano cerrado del ojo de Diane que se mantiene unos veinte segundos. “¿Qué abre?” había preguntado.



Sobre ese ojo entrecerrado de Diane se proyectan los ecos de un inquietante fuera de campo que avanza entre las carcajadas histriónicas de los ancianos y fogonazos lumínicos de fuente indeterminada, mientras los golpes sobre la puerta insisten. Las llamadas anteriores de los mismos golpes la encontraron muerta o dormida, son hipernúcleo sonoro.

Todo en ese avance en fuera de campo es siniestro que amenaza con hacerse presencia desde la ausencia, para ello necesitara una mirada enajenada, que revertida desde la obsesión haya renunciado a lo simbólico, abriendo el paso a lo real.

En esa punzante sensación de retorno, de siniestra repetición, encontramos una ralladura, un mal ensamblaje en ese plano espacio-temporal, como si a fuerza de recorrerse en bucle las fricciones produjeran asincronías en su

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

materialidad. Nos referimos a las carcajadas de los ancianos que ascendiendo se entremezclan ya con los gritos enloquecidos de Diane cuando esta aún permanece adormilada en ese plano, sonidos anticipatorios del desborde y la locura unos segundos antes de que acontezca.



En el plano general siguiente en el que Diane huye despavorida, retumba el *drone* con un sonido similar al de un trueno a la vez que la luz indeterminada restalla. Nada vemos más allá de ella en ese plano pero el siguiente será ya el de los ancianos invadiendo a tamaño real el plano subjetivo de Diane, dirigiéndose hacia ella. El montaje entonces se acelera en alternancia entre planos y contraplanos de Diane y su mirada, que trae a esos ancianos a la realidad de su tamaño acompañados siempre de la relampagueante iluminación azul entre intervalos de total oscuridad y del desaforado *drone*, mientras la cámara en mano ha roto el estatismo previo. Lo familiar se ha vuelto siniestro, aquellos ancianos que le dieron la bienvenida son ahora encarnación violenta de su delirio y van a provocar la huida y el suicidio.



Hay en toda esta secuencia final una planificación que implica el perfecto conocimiento de los entresijos de representación de lo siniestro, de hacer de lo ausente un eco horrible, un familiar retornado que nunca se cierra al sentido. El histrionismo indefinible de los ancianos envueltos en carcajadas y gestos parecen desbarrar desde lo afectuoso, de la risa se ha pasado a la carcajada incesante y sin motivo. Sus movimientos espasmódicos que no parecen humanos, sino de imperfectos mecanismos de autómatas, son además irreconducibles a un significación, sus rostros oscilan entre muecas y gritos y sus brazos se acercan sin tocar nunca a Diane. Finalmente, Diane, enloquecida y desesperada saca una revolver de la cómoda y pone fin a su vida sobre la

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

cama, quedando en una posición similar a la del cadáver. El pistoletazo acaba con todo, el sonido y los ancianos desaparecen inmediatamente mientras un humo la envuelve y los relámpagos azulados la rescatan a golpes de la oscuridad total.

Y de ahí al epílogo, que, en contraste con la secuencia anterior, permite adivinar cierta paz en las imágenes pausadas y lastradas por el tema sonoro principal que sugieren otra constante en Lynch, común a su siguiente *Inland Empire*, el tema de la liberación final, en este caso de Betty.

Veámoslo. Desde el dormitorio de la suicidada Diane se solapan en fundido encadenado, al igual que en el desenlace de *Inland Empire*, diferentes capas de imágenes: del rostro del mendigo demiurgo pasamos al de la ciudad mientras suena el tema principal, y sobre esta, translúcida, aparece Betty y poco después Rita, rubia, junto a ella, en actitud cómplice y feliz. Las imágenes se sobreponen en capas, unas a otras, y de sus rostros descontextualizados sobre la ciudad nocturna se forma la imagen del escenario del Teatro Silencio, bajo una iluminación azul esmerilante que cede a la habitual del Teatro, en la que resalta el predominante rojo de sus cortinas, sobre ese escenario la película se cierra con la única espectadora de pelo azul. “Silencio” dice susurrante antes de fundir a negro.



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

## **5.2 Análisis fílmico. La representación de lo siniestro. Inland Empire.**

### **Preámbulo.**

Hacemos aquí una obligada referencia a la cámara Sony PD150 con la que Lynch grabó la película en formato de vídeo digital, ya que esta elección condiciona su particular textura que la aleja de la perfecta definición de los estándares cinematográficos habituales de la industria y es ya un posicionamiento indicador del tipo de cine que va a desarrollar su autor alejado de ella. Esta cámara le otorgaba una amplia libertad de movimientos. “Para mí lo más importante de esta película es el hecho de que la he filmado con esta cámara. Me permitía estar cerca de Laura Dern”<sup>57</sup>. Como veremos a continuación no solo de Laura Dern, los primeros planos son una constante en el film y con ellos el subrayado de la mirada y la posición nuclear del espectador como sujeto único en la interpretación y sutura de sus películas. Como afirma el propio Lynch: “El mundo es lo que vemos de él. Una vez más, eso nos remite al espectador”.<sup>58</sup>

### **5.2.1. La visita. Secuencia-Tipo (8´20”-17´30”)**



En la introducción a la secuencia-tipo, la nueva vecina irrumpe caminando en plano medio frontal precedida por la cámara que en *travelling* de retroceso sigue su movimiento, advertimos una cierta distorsión en la imagen provocada por la aberración de la lente, mientras el personaje gesticula de forma exagerada. La impresión es que esta mujer emerge de ninguna parte, sin embargo, será la encargada de lanzar la historia.

El sonido ambiente recoge el de sus tacones y el viento que, bastante pronunciado, no es acorde con el del lugar. La iluminación natural del día y la notable inestabilidad cámara en mano con que se rueda el recorrido contribuyen a crear esa atmósfera entre doméstica e irreal que rodea la presentación del personaje. Finalmente alcanza la entrada a una casa, llama al timbre pero la puerta está abierta y accede al interior.

El primer plano desde el interior de la casa nos presenta a la protagonista tras casi diez minutos de película, se trata de Nikki, (Laura Dern) a la que vemos desplazándose en segundo término enmarcada a través de los cristales hasta

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

llegar al recibidor. Es interesante este plano de presentación de la misma, que lejos de ser un plano "objetivo", parece corresponder a una de esas miradas inquietas y etéreas de Lynch que surgen en el interior de los hogares, generalmente entre sus pasillos o entradas, a medio camino de las habitaciones y puertas entreabiertas rastreando en ocasiones muy cerca de las paredes, como si transpirara entre ellas la palpitación de algún secreto.

En esta ocasión, el plano comienza muy próximo a una de esas paredes, hasta el punto de percibir claramente la aberración del marco, su desplazamiento panorámico es lento, a su derecha, siguiendo a Nikki que aparece ya atrapada entre corredores, encuadres y cristales de una casa lujosa.

El *drone* ensamblado al extraño sonido del viento de la secuencia anterior se vale de él para presentarse apagado y en cierta continuidad, la variación es mínima pero contribuye al desasosiego del clima general.



Nikki, alejada de la entrada da la orden y el mayordomo permite la entrada al hogar a esa *nueva vecina*, tal como ella se presenta. Nikki abandona el último de sus contraplanos por la derecha del encuadre para compartir espacio con la recién llegada en plano conjunto.



Este plano que se mantendrá sin cortes, durante casi un minuto, transmite la frialdad de la presentación y las antecede en la entrada al salón, sirviendo, a su vez, de plano de situación. Sin embargo, el constante uso de la cámara en mano, su alejamiento, así como el oscilante movimiento de avance para reencuadrarlas sentadas en la salita, siguen sugiriendo la presencia de un testigo externo en el interior del hogar.

La conversación entre ellas aparentemente banal en su inicio, está resuelta en plano/contraplano engarzado por la mirada y respetando el eje de acción. Pero



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

hay una sutil diferencia; los de Nikki son estáticos en plano medio corto mientras que los de *la nueva vecina* son algo más próximos y rodados cámara en mano presentan una leve oscilación (1, 2).

La conversación es interrumpida por el servicio de la casa para servir el café, en un encuadre conjunto frontal y estático que contrasta con el plano detalle del escanciamiento del café, rodado cámara en mano con un notable temblor.

La dilatación de toda esta acción, con la repetición de planos medios de las protagonistas y esa alternancia entre estáticos y otros visiblemente nerviosos, antecede el giro que va a tomar la conversación entre ambas.

Tras probar el café volveremos a la fragmentación de la acción en plano/contraplano pero, si bien la escala, ángulo y firmeza del de Nikki se mantiene, el de su invitada aprovecha un primer plano en el que esta degusta el café para instalarse en esa proximidad, que además no la encuadra perfectamente.

La conversación deriva hacia el papel en una película del que Nikki espera respuesta para saber si será su intérprete, la *nueva vecina* le predice que el papel es suyo y la somete a una serie de preguntas sobre él. Tras una pausa incómoda esta inicia un relato sin aparente conexión con la trama, sostenido en continuo primer plano. La narración trata sobre un viejo cuento acerca de un muchacho que abre una puerta y genera un reflejo de sí mismo al pasar al otro lado, un doble, por el cual el mal cobró vida y lo siguió.

Tras la perplejidad de Nikki esta repite el relato pero introduciendo una variante, esta vez se trata de una muchacha, la cámara aprovecha el primer apoyo en el plano de reacción de Nikki para aproximarse ligeramente, aún más, al rostro la narradora, aumentando su deformación en este segundo cuento y haciendo todavía más histriónica su ya exagerada gestualidad. (2)



1

2

Vamos a transcribir la totalidad de esta segunda variante narrativa que tiene a la muchacha como protagonista, porque apuntará aspectos interesantes que merecen comentario.

*“la muchacha se encuentra sola, dentro del mercado, como a medio nacer, pero no era dentro del mercado sino en el callejón de detrás del mercado, ese es el camino al palacio, pero usted no puede recordarlo, la mala memoria le llega a todo el mundo...”*

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Esta segunda narración es destacable por diversos factores:

-Nos trae a la memoria la secuencia del relato pesadillesco en el *Winkie's* de *Mulholland Drive*, aquella la consideramos secuencia-tipo de la misma y podríamos hacer lo propio con la que nos ocupa respecto a *Inland Empire*. Ambas lanzan narraciones en las que el orden simbólico de la palabra no puede calmar del todo su ansiedad, pues traen experiencias desde el lado de lo real, uno desde el subconsciente onírico y otra desde una posible locura cuyo síntoma, como veremos, es la dificultad para reconstruir la causalidad y ordenar el tiempo en una línea narrativa.

-El tema de la narración no deja de ser sorprendente en dos películas que precisamente quiebran las líneas narrativas del cine hegemónico, de su forma específica de narrar por medio de la representación. Las historias que cuentan estas secuencias-tipo, articuladas desde la palabra de alguien que narra son, sin embargo, coherentes con las derivas disnarrativas que propone su autor: es desde la palabra que no colma, que no puede traer la totalidad de las sensaciones ni la angustia de sus protagonistas, desde donde se justifica que la imagen exceda sus costuras narrativas para ser experimentadas de modo subjetivo y particular sin un sentido determinado. Es lo que debemos aceptar junto con sus protagonistas, que nos envuelven en su mismo viaje interior.

En *Mulholland Drive* es el sueño de un cadáver el que vaga entre identidades transmigradas en busca de un deseo perdido, en *Inland Empire* es esa identidad que se disuelve en la alterada causalidad de la narración. Ambas protagonistas serán liberadas de sus maldiciones cuando acepten el plano de lo real.

Ambas vienen precedidas de estas secuencias-tipo que condensan la esencia de las películas precisamente en lo que niega la voz y la palabra, pues asistimos a la misma incapacidad de estos narradores (*el soñador del Winkie's* y *la nueva vecina*) para articular sus sensaciones sobre un esqueleto narrativo que condense y de cuenta de la experiencia en un único sentido.

-En esta segunda narración de *la nueva vecina* se apela a la propia Nikki, ya que además del cambio de sexo del protagonista de la misma, el relato adquiere una ambigüedad interrogativa de desvelamiento o confesión que la incluye en el montaje mediante el inserto de sus planos de reacción, al contrario que el cuento del muchacho, que se había narrado exclusivamente sobre el primer plano de *la nueva vecina*.

El cuento de la muchacha anticipa y concreta mucho acerca de la trama de Nikki y el tema del doble que generará al cruzar un umbral que estará detrás del callejón del mercado, por el cual la veremos acceder al reverso dimensional del decorado en el set de rodaje. La semejanza con la pesadilla de *Mulholland Drive* y esos callejones traseros que son pasajes y reversos a otras identidades escindidas es evidente.

Sobre la narración hay que destacar que, temáticamente, trata todos los arquetipos siniestros y los proyecta sobre la película: la identidad, la escisión en el doble, la maldad que se desata desde el otro lado...cuentos que evocan el romanticismo alemán y los relatos de E.T.A Hoffman de los que *el arenero* (*Der Sandman*) sirvió de ejemplo a Freud para exponer los síntomas de lo

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

siniestro, o películas como *el estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, Paul Wegener, 1913).

En el cuento de la nueva vecina, tenemos además en el personaje de *el fantasma* al particular feriante extranjero, trashumante e hipnotizador que, poseedor de secretos arcanos y dueño de ese nómada circo polaco, está estrechamente relacionado con la maldición gitana “4-7” que sufre la película. Nikki deberá asesinarlo para liberarse de la maldición.



Lynch añadirá al relato sobre lo siniestro una consecuente forma disnarrativa para desatarlo en una representación no ordenada por la causalidad. Para ello es preciso renunciar a la reconstrucción del tiempo, desmembrado en huecos sin explicitar, y ceder a la asociación libre de imágenes. Nada que ver con la propuesta de los *mind-game-films*.

Tema, el del tiempo y la causalidad, al que se hará referencia insistentemente en la película y en la secuencia que nos ocupa, cuando *la nueva vecina*, tras la narración de la muchacha, añade frases relativas al tiempo y a su forma de ordenación, la memoria:

-“usted no puede recordarlo, la mala memoria le llega a todo el mundo...”

-“yo no consigo recordar si es dos días después o si es ayer...”

-“supongo que si fuesen las 9:45 creería que es más de medianoche...por ejemplo, si hoy fuera mañana usted ni siquiera recordaría que tiene una factura por pagar. Los actos tienen sus consecuencias y aún así existe la magia”.

Todo este diálogo condensa y avanza el devenir de *Inland Empire* y convierte a su narradora en una especie de visionaria capaz de saltar en el tiempo, a cambio de una excéntrica locura que, al igual que la de Louise Banner, de *Mulholland Drive* advierte a Nikki de un peligro. Los locos o soñadores tienen la facultad de exceder o mutar lo simbólico siendo más permeables a los pliegues y agujeros del tiempo. Una de las claves de *Inland Empire* es el intervalo espacio-tiempo, la causalidad que salta de sus goznes arrastrando la identidades. La realidad del loco atrapado en lo real no es menos que la nuestra y se accede de la misma manera, por medio de la mirada que relaciona la conciencia-mundo.

Por ello Nikki tendrá que mirar insistentemente a través de agujeros y dobleces en la tela del espacio-tiempo, armada con reloj de pulsera, abrir los ojos en

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Polonia, verse escindida como doble desde detrás del decorado, en la pantalla, en la senda nocturna...

De ahí la fundamental importancia de la relación de la mirada del sujeto con la consciencia-mundo en Lynch a través de la identidad. Y por eso esta secuencia-tipo de Inland Empire terminará con la nueva vecina invitando a Nikki a compartir su plano subjetivo, porque cuando el tiempo y la palabra ceden la narración cae, solo queda la mirada:

*“si fuese mañana usted estaría sentada justo allí” “¿lo ve?”.*



### **5.2.2. El set de rodaje. El reflejo del doble a través del hipernúcleo.**

**A. 27'35"- 29'30" /B. 57'36"- 1h 03'**

A continuación vamos a unir dos momentos ubicados en dos secuencias diferentes y separadas por casi media hora de metraje. El motivo es que ambas constituyen un encuentro de miradas escindidas en la visión del doble, en un espacio hipernuclear que conecta dos dimensiones que se tocan a partir de un reflejo de Nikki. Tal como avanzó el cuento de *la nueva vecina* en la secuencia anterior, ese doble de Nikki surge a partir de transitar por un *no lugar lynchiano*, ese “*callejón detrás de del mercado*”.

Dentro de esta secuencia del ensayo en el set vamos a escoger el metraje que va desde el minuto 27'35" al 29'30", pues es en el que se manifiesta una de las dos caras del doble siniestro que conectaremos con su complementaria, que transcurre a partir del 57'36" al 1h 03 en el mismo lugar y desde el contraplano antes negado que ahora trae la mirada disociada.

Llamaremos a la primera secuencia, Secuencia A (27'35-...) y a la segunda, Secuencia B. (57'36"-...)

**-Secuencia A.** El primer eco de ese encuentro se origina en el set de rodaje, lugar que devendrá hipernúcleo o punto de conexión donde dos realidades se rozan en el mismo espacio pero en diferentes capas dimensionales sin llegar a conectarse.

Los protagonistas ensayan la lectura interpretativa del guion cuando uno de ellos adivina una presencia en el fondo del hangar repleto de decorados de la película que simulan frontales, fachadas y entradas de la casa de *Smitty*.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

La interpretación de los actores (Devon y Nikki) se interrumpe en la frase de guion de Nikki: “*mira en el otro cuarto*”, en ese momento Freddy, otro ser muy particular, cree ver a alguien en el set. La cámara en respuesta a esa posible presencia salta a un plano conjunto a sus espaldas y se vuelve inestable, al contrario que los planos anteriores de esta secuencia, matizando fragilidad ante la amenaza. En continuidad la cámara se reposiciona para poder seguir en travelling de retroceso el avance frontal de Devon hacia ese decorado sin iluminar.



Tras un plano que contextualiza la oscuridad de ese decorado incompleto en que se va a sumergir Devon, pasamos otro que vuelve a anclar la cámara para darnos un encuadre conjunto con otra particularidad; sus apenas cuatros segundos de duración están marcados por un zoom de aproximación inédito en la representación, otorgándole una pregnancia especial e inquietante ya que, por primera vez, esa supuesta presencia responde desde el contracampo de ese *otro lado*, sosteniendo las miradas de los otros.



De ahí pasamos por corte a un plano en negro, al cabo de un par de segundos Devon aparece por la derecha de su encuadre y se escucha el sonido de unos tacones en fuera de campo alejándose, que indican que, efectivamente, hay allí alguien y que además está relativamente próximo a él. Este, mediado por planos subjetivos, alcanza la puerta de un decorado que simula la entrada a una casa, pero antes de llegar a ella se inserta un plano en travelling de seguimiento en frontal de Devon, que se repetirá más tarde con ligeras modificaciones (Secuencia B) y que servirá para puntuar de nuevo la coincidencia espacial de dos acciones que aparentemente separadas en el tiempo chocan en uno de sus pliegues.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Deconstruimos a continuación los planos que, a través de Devon, nos muestran el espacio de este set y sus decorados en casi total oscuridad (Secuencia A), porque luego jugarán su correspondencia en contraplano a los de Nikki cuando atravesase ese callejón del mercado y acceda al set a través del punto nodal de la banda de Moebius (secuencia B). “*Ha desaparecido de donde es casi imposible*”. Afirma Devon a su vuelta tras no encontrar a nadie.



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.



### -Secuencia B

*“el callejón detrás del mercado, pero usted no puede recordarlo...”*

La secuencia siguiente va a traernos la mitad desde el contracampo negado en la primera. Esta escisión encaja con la representación del reflejo generado por el doble, tal como vaticinó la nueva vecina.

A continuación veremos cómo la representación elegida por Lynch se ancla una vez más en la mirada no solo para hacer saltar al doble por medio de ella, sino para enfrentar desde la coherencia representacional dos tiempos plegados sobre un mismo lugar que provocan una escisión identitaria. A partir de este punto de torsión dos personajes se entremezclan desde dos ficciones, Sue y Nikki. La maldición acontece cuando la protagonista, desdoblada, es incapaz de ordenar la causalidad que la precede, su memoria.



1

2

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.



3

4



5

6



7

8

La secuencia (B) viene inmediatamente precedida de otra que tiene lugar en ese callejón detrás del mercado. Nikki lee unas palabras que nada “significan” y que delatan desde ellas mismas la convención de los referentes y significados anudados a lo simbólico: *Axxonn*. Estas letras enmarcarán las entradas traseras que conectan diferentes dimensiones a través de pasajes descontextualizados, no lugares, que obvian las limitaciones del espacio y del tiempo y de cualquier ordenación de la realidad.

Nikki es atraída por esa entrada y en su tránsito Lynch remarcará el salto dimensional a través de la representación. Esa *llamada* del objeto al sujeto que cautiva su mirada se sugiere, mediante un plano/contraplano entre la mirada de Nikki y la visión que le devuelve esa entrada. La fuerza de *la llamada* de este montaje que enfrenta planos cortos de la entrada y de Nikki es mayor al venir precedidos del plano fijo de larga duración de la protagonista aproximándose hasta primer término.

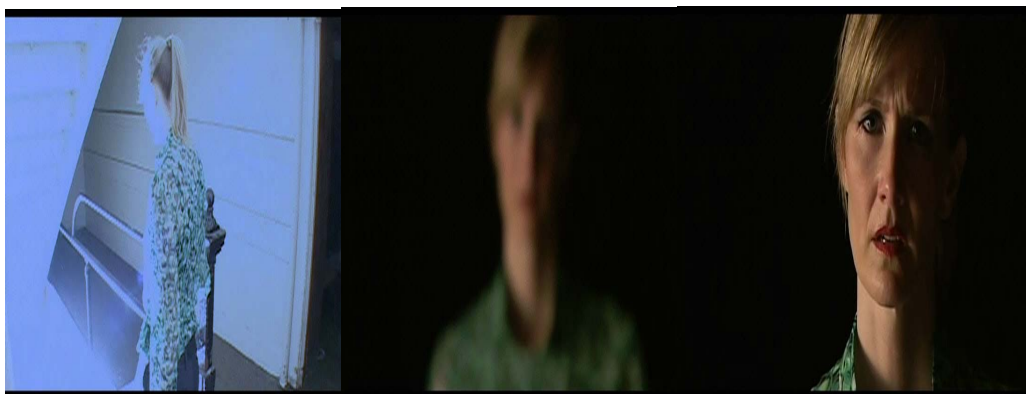
Hay sin embargo un plano (4), que nos remite de nuevo al uso que hace Lynch de esa cámara en mano de subjetividad flotante, que desliza una invisible



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

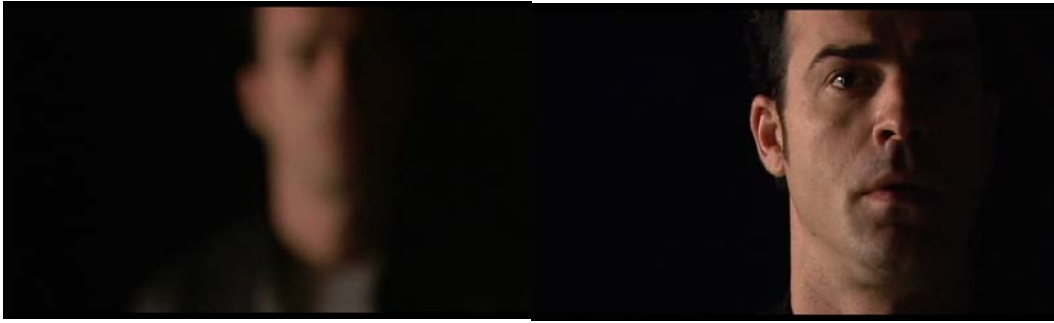
presencia que espera agazapada a manifestarse y que puntúa subconscientemente la atmósfera con una sensación de vigilia siniestra. A ese plano (4) no sabemos si darle el calificativo de subjetivo desde Nikki o si bien pertenece a ese otro “algo o alguien” que mira. Es un plano breve pero sutilmente intercalado en un juego de miradas, introduciendo la posibilidad de otra presencia desde la ausencia que insiste en esa llamada a Nikki para que atravesase el umbral y genere su reflejo.

Por entonces el sonido del viento ha degenerado en un *drone*, a continuación (6) vemos un movimiento de cámara ralentizado sobre la imagen de la puerta, mientras el plano subjetivo de Nikki (8) de su entrada al lugar coincide con un fuerte golpe sonoro que marca el paso decisivo de ese umbral y que se mantiene acompañando esa mirada inestable y borrosa devorada por la oscuridad. Posteriormente asistamos al *paso* del intervalo. El *drone* remite y un destello de luz muestra fugazmente a Nikki descendiendo por unas escaleras. En el plano siguiente, sobre un negro descontextualizador surge una imagen borrosa, un reflejo, que se irá concretando en Nikki hasta alcanzar el primer plano cuya y mirada reclama ya un fuera de campo del *otro lado*, que obtendrá de la secuencia (A) previamente analizada. La protagonista se descubre extrañada de sí misma, escindida en otro tiempo y otro cuerpo. Memoria e identidad, la causalidad se resquebraja y surge la duda de lo real.



Ahora podemos ubicar retrospectivamente la secuencia anterior (A) y darle entidad a aquellos planos que parecían connotar una mirada ajena. El paso y la elipsis entre dos mundos que se tocan en el mismo espacio sin llegar a compartirse al torcerse justo en ese instante, se remarcen cuando Nikki abandona el plano y sobre la misma oscuridad continua de ese espacio se concreta la imagen de Devon llegando desde lo que hubiese sido su espalda, la misma dirección, el mismo *lado* siguiendo las reglas del *raccord*.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.



Poco después veremos a Nikki, al comenzar su huida, tomar dos direcciones diferentes generando un reflejo simétrico que destaca entre tanta oscuridad. Esa huida genera solo el ruido de sus tacones que sí llegan al *otro lado*. El sonido, quizás por traernos el fuera de campo, parece más permeable a filtrarse a través del intervalo, como ya vimos con los sonidos de golpes en la puerta como hipernúcleo de diferentes tramas en *Mulholland Drive*.

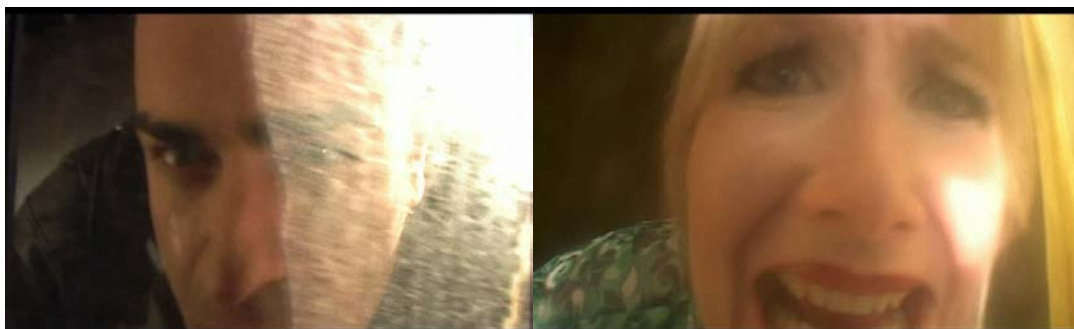


Desde ese momento, la secuencia (B) será una casi total correspondencia desde el contracampo respecto a la anterior (A). Una vez atravesado el umbral donde se formaron las imágenes borrosas de Nikki y Devon el encuentro temporal ya no es espacial. Ambos han recorrido el mismo espacio y deberían estar uno frente a otro cuando ella grita el nombre de Billy (que corresponde a Devon en la película que ruedan) con lo que se sugiere que a partir de ese reflejo Nikki se ha escindido y confundido con Susan (su papel en la ficción metacinematógráica).

Nikki abre la puerta de un decorado y se encuentra con el interior de una casa, su espacio bidimensional en el set le ha dado acceso a otro tridimensional. Esta vez la visión del rostro de Devon a través de la sucia ventana tiene su contraplano en el de Nikki. Sin embargo, las miradas perfectamente emplazadas y *raccordadas* no llegan a encontrarse. El *drone* decrece y la mirada de Nikki nos trae el contracampo de otro lugar a cielo abierto que se funde con el del set hasta estabilizarse definitivamente en ese exterior soleado.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

La maldición se ha desatado definitivamente solapando espacios, desmembrado causas e identidades en la dualidad identitaria de Nikki, incapaz ya de distinguirse.



Lynch ha representado en estas secuencias los dos lados de la mirada del cuento clásico de la escisión en un doble siniestro, dándole el lugar que solo el cine puede darle a través de la desestructuración de la mirada partiendo precisamente de su poderosa sutura. Lo siniestro en el ser escindido surge con el intervalo, atravesando su consciencia desde lo desconocido y ausente, sugiriendo una presencia a través de la mirada que desborda el orden simbólico para no retomarlos. Observarse a sí misma devolviéndose la mirada implica un derrumbe en la identidad que afecta a todo constructo de la realidad que nos afiance a través de una continuidad en el tiempo. Por ello, Lynch asocia coherentemente a lo siniestro la ruptura narrativa, el despedazamiento del tiempo y del espacio y con él el derrumbe psicológico del sujeto delirante, incapaz de sostenerse.

### **5.2.3. Lo siniestro irrumpe en la identidad de Nikki. (51'57'')**

#### **-Introducción a la secuencia**

Uno de los momentos más desconcertantes de la película lo vamos a experimentar compartiendo con Nikki su primera confusión de identidades y realidades irrumpiendo en plena continuidad. Pero antes, para poder llegar impactar de esa manera en ese punto, el autor nos ha informado del inicio del rodaje y del cortejo entre bastidores de Devon a Nikki.

Así, antes de ese desconcierto de Nikki, en el minuto 44'43'' asistimos a una secuencia que irrumpe *in media res* en la que los protagonistas mantienen un diálogo en el interior de un salón que como espectadores no sabemos si situar en la trama principal de la película o en la ficción metacinematográfica que se desarrolla dentro de ella<sup>59</sup>.

Hasta que en un momento determinado del diálogo ella accede a la propuesta de tomarse una copa, pasa al salón y se inicia una melodía extradiegética instrumental de clásicos tintes melodramáticos. Es mediante este indicador por medio del cual la duda interpretativa del espectador, acerca de la pertenencia a una trama u otra de la película, se decanta sobre la metacinematográfica.

A partir de ahí se desarrolla un diálogo que deja en evidencia el género desde el montaje mediante los planos/contraplanos utilizados, cada vez más cerrados

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

sobre sus miradas. El plano siguiente nos trae el fuera de campo anterior mostrando el equipo de rodaje del film y la voz del director: “*corten*”.



Tras esta secuencia, las siguientes afianzan la línea argumental del rodaje en la diégesis de la película y asistimos a los entresijos de su preparación. Finalmente, Devon corteja a Nikki en el *backstage*, ella acaba por mostrarse receptiva, iniciando la infidelidad que desata la maldición.

Tras varias secuencias en la misma línea narrativa, nos hemos acomodado en la trama del rodaje del film, esto incluye otra secuencia a partir de un plano medio del director dando la orden de “*acción*” mientras mira por el visor de la cámara. Es esta una curiosa delegación de la mirada mediada, un juego de espejos en el que desde la pantalla vemos al director de la película dentro de la película que frente a nosotros observa por su visor para capturar la ficción, mientras el propio David Lynch como meganarrador elidido hace lo propio con él. Reflejos que, como el film, remiten a otros reflejos, capas de una *mise en abyme* evocadora que observa desde el fuera de campo.



Tras este plano del director volvemos al rodaje del melodrama, marcado además por su tema introductorio, reproduciendo con multitud de planos detalles una escena amorosa entre Billy y Sue. La voz del director en *off* da la señal de “*corten*” mientras el último plano detalle se detiene en los ojos de Nikki mirando a Devon. No es baladí pues ya hemos visto en Lynch cómo ese tipo

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

de planos cerrados sobre la mirada del sujeto preceden a una alteración o caída de la realidad que este percibe.

### **-La irrupción de lo siniestro.**

Ha sido necesario realizar esta breve introducción para contextualizar la parte que nos interesa acerca de la representación de lo siniestro, que situaremos desde el minuto 51'57".

La secuencia se inicia con un plano característico del autor, rodado cámara en mano que sugiere una mirada distraída que desciende finalmente para mostrarnos a Nikki y Devon sobre el mismo lugar de rodaje, pero esta vez la penumbra es acusada y no escuchamos el *leitmotiv* melodramático, interrumpido abruptamente. Los protagonistas mantienen una conversación ambigua, ya que podría estar justificada desde las dos líneas narrativas, la realidad de Nikki-Devon y la ficción representada por Susan-Billy.

El arranque *in media res* de la acción podría estar justificado en el rodaje de la ficción, pero a esa ausencia de los indicadores anteriores se une la cámara oscilante y desenfoques puntuales sobre Nikki, mientras el *drone* reaparece sutilmente.

Toda esta inmersión previa en la trama del rodaje que hemos comentado tiene su razón de ser en el momento climático de esta secuencia; Nikki en primer plano y con una desasosegante iluminación expresionista, declama angustiada ante Devon que su marido ha descubierto su infidelidad y les matará. En ese momento tras el contraplano de Devon, Nikki cambia de actitud, ríe y afirma incrédula sobre su diálogo: "*Dios, pero si parece el diálogo de nuestro guion...*". Es la primera ocasión en la que Nikki va a mezclar sus personalidades de esta manera, el plano se mantiene sobre ella en contrapicado, resaltando su inestabilidad cuando la voz del director surge del fuera de campo: "*corten...¿qué pasa aquí?*". Tras un inserto de Devon, vemos a Nikki retroceder asustada, la cámara aprovecha para acercarse a ella y elevándose ligeramente, reencuadrarla con una notable oscilación. El único asidero que encontrará la horrorizada Nikki es el objetivo de la cámara del set que le responde devolviéndole la mirada.



El intervalo es patente y la duda interpretativa puede tener lugar de repente en la palabra que comunica y articula desde esa parte del sujeto escindido

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

(Nikki/Susan) que diverge de la realidad contemplada. Por eso Nikki apela constantemente al otro, a Devon/Billy, para que la reafirme en su identidad a través del contraplano de su mirada y le confirme que ella es quién cree ser. Cuando lo siniestro irrumpe desde la continuidad narrativa de la palabra misma, el reverso de lo real puede acontecer ya en cualquier momento. No olvidemos que a Nikki el diálogo le resulta familiar, remitiéndole a algo oculto tras esa sensación de estar ante una cosa conocida que sin embargo la supera.

Lynch tiene el enorme acierto de acompañar esta secuencia negándonos ese fuera de campo que tranquilice y traiga, como antes, el set de rodaje. Al negar el contracampo sugiere lo siniestro en la misma palabra desbordada por la inmensidad inabarcable de ese espacio fuera de cuadro, reforzado por esa voz en *off* del director que surge desde allí. Traer todo a la disposición de la mirada es imposible, lo mismo le pasa a la palabra con lo real, infinito e irreductible a lo simbólico.

Es lo mismo que sucederá apenas un momento más tarde, casi en la secuencia siguiente, desde el lado azul (54'18"). Lo siniestro vuelve a surgir en la palabra, cuando haciendo el amor Nikki/Susan le cuenta a Devon/Billy el paso al otro lado en la secuencia del callejón y que sucederá acto seguido en la película. *"Es una historia que pasó ayer pero sé que es mañana"*. La presencia del tema de la quiebra de la flecha del tiempo es constante.



Nikki añade más tarde: *"veo algo escrito en un metal y empiezo a recordar algo...empieza a volver todo a mí...pero no sé qué es"*. Nikki tiene la sensación de recordar alguna cosa pero no puede concretar la narración, no puede traerlo al orden simbólico.

En un aberrante contraplano, él la llama Sue, desencadenando su terror, pues ella se refiere a él como Devon, es decir, la protagonista se identifica desde otro plano de realidad. Por ello insiste en que él la reconozca como Nikki: *"soy yo, Nikki...mírame cabrón"* le ruega que le de un nombre al que aferrarse a través de su mirada, la del otro, y lo pide, precisamente, en medio de un acto de amor. Pero este responde con una mueca horrible y deformada.

Ante la ausencia del nombre que la reconozca como sujeto, Nikki ya solo puede pedirle que la sostenga desde la fisicidad cierta de su mirada: *"por favor abrázame...mírame...por favor."*

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

La maldición realmente consistirá en diluirse como sujeto al no poder ordenar la narración.

#### **5.2.4. Seda y tiempo (1h 13'50'')**

Destacamos esta secuencia porque nos parece que da una justificación explícita, algo poco habitual en Lynch, sobre esos saltos de identidades a través del tiempo y de esas miradas transmigradas que ocupan otros cuerpos, donde más que desdoblarse se bifurcan.

Las referencias en la película al tiempo alterado, inordenable, son constantes en boca de todos sus personajes, y es precisamente ahí donde toma forma lo siniestro, en esa narración que no pueden articular y en coherencia tampoco la materia fílmica desde el modo de representación hegemónico. Por eso el espacio-tiempo está íntimamente relacionado con la palabra a través del sujeto que la ordena en una narración que de cuenta de una realidad del mundo que le incluya.

Nikki se dispone a ejecutar las indicaciones que le dio *la mujer atrapada* en la maldición a través de una voz grabada en un disco:

*“¿quieres verlo? tienes que llevar puesto un reloj, enciendes un pitillo lo presionas fuerte y lo haces girar...a través de la seda, doblas la seda y miras a través”*



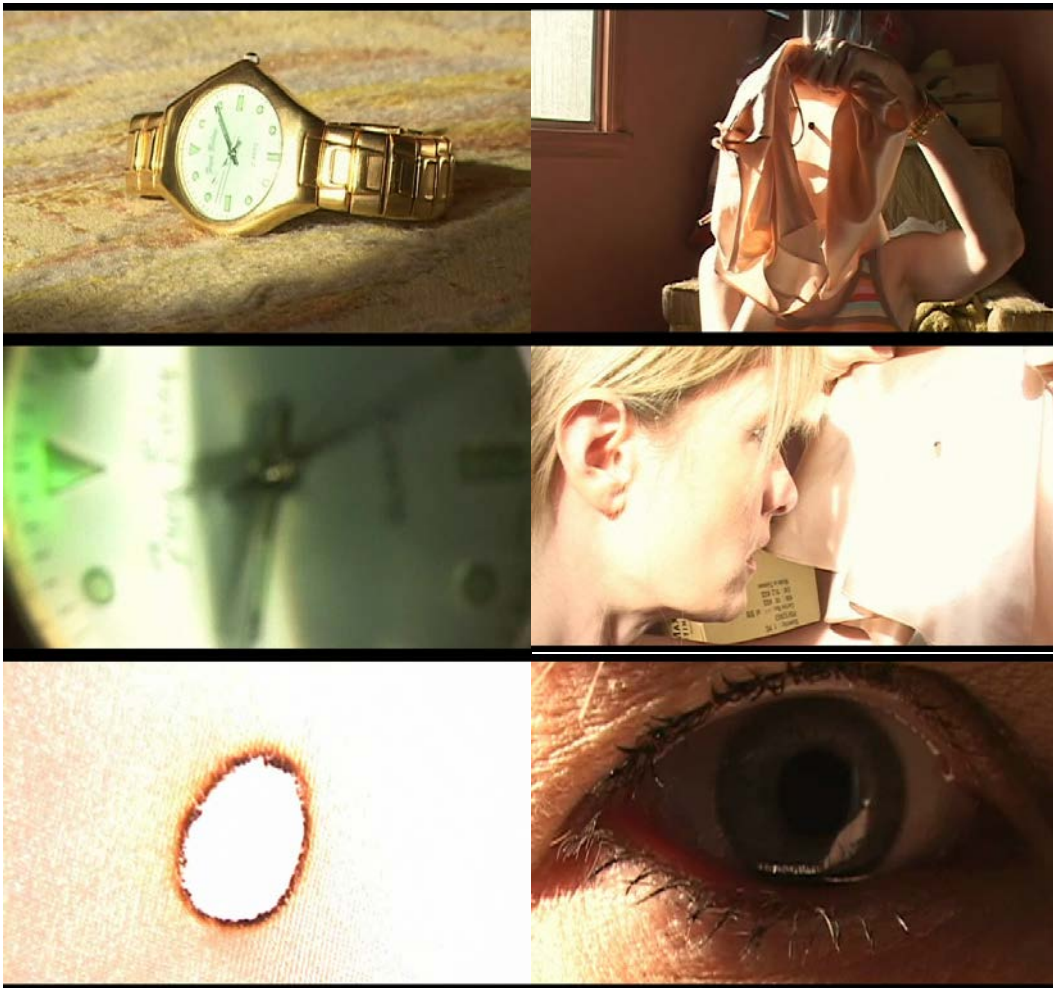
El secreto, de nuevo, reside en la mirada que va a traer la experiencia sensible y subjetiva a Nikki haciéndola suya. La única forma de exorcizar la maldición “4-7”, será vagando a través de diferentes identidades, atravesando sin rumbo posible intervalos de tiempo y tránsitos que conectan *no lugares*.

Nikki está atrapada como esa chica de la habitación, aunque en un sentido inverso, en un laberinto de identidades espacio-temporales.

La protagonista sigue las indicaciones y un plano detalle de un reloj abre la secuencia, tras ponérselo, agujerea la seda con un cigarrillo, que funde con otro plano del reloj aún más cerrado y desenfocado en el que sus manecillas giran en sentido inverso a toda velocidad (3) en un claro indicador de alteración temporal a través del ritual. El reloj-tiempo se disuelve en otro fundido que lo vincula directamente a la acción siguiente de Nikki, que se dispone a mirar a través de la tela, enmarcada en una resplandeciente claridad y un potente *drone*. En el plano subjetivo siguiente somos partícipes de ese atravesamiento de capas, cuando el *zoom* de aproximación desenfoca la tela en primer término

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

hasta enfocar su dobladura en segundo. La mirada se sumerge en esta hasta hacer palpable su rugosidad y el montaje nos devuelve el ojo en plano detalle de Nikki, antes de volver a la inmersión incesante en esa tela ya a niveles macroscópicos, hasta que su fisicidad se disuelve en un lento fundido encadenado que nos transporta a las calles de Polonia en otro tiempo. Allí asistimos a retazos inconexos de la vida de la mujer atrapada envueltos en ese sonido rugoso de gramófono a través del cual su voz se comunicó con Nikki.



Esta transición de la disolución de la mirada en el espacio-tiempo por medio de un ritual *mágico* excede el orden de lo simbólico y lo científico. Como advirtió *la nueva vecina*: “*Los actos tienen sus consecuencias y aún así existe la magia*”. La secuencia, pone en la picota la preeminencia *lynchiana* del mundo mediado por la mirada única del sujeto como límite insuperable de la ciencia.

Nos explicamos: es evidente que este agujero en el espacio de la tela a través del cual se distorsiona el tiempo, es una translación de las teorías relativistas de Einstein acerca de que la dimensión en la que nos movemos funciona realmente como una tela susceptible de ser curvada e incluso rasgada por la presencia de un cuerpo altamente gravitatorio, esta distorsión alteraría el espacio-tiempo. El caso más representativo son precisamente los agujeros



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

negros que rasgan “la tela” engulléndolo todo en su interior. Sin embargo, además de ese paralelismo de las imágenes, es la mirada de Nikki la que acaba fundiéndose a nivel casi molecular con la tela, en ese *zoom* de avance microscópico que se zambulle cada vez más en ella, asociándolo también con lo cuántico y esa física que afirma que todo lo que puede suceder sucede, pues cada posibilidad se bifurca y ramifica exponencialmente en el campo cuántico dando pie a otras realidades posibles que tienen lugar en diferentes dimensiones. Esta teoría se relaciona a su vez con la hipótesis de los universos paralelos de grado uno, que sostiene que en el mismo espacio físico conviven diferentes realidades y versiones de uno mismo separadas dimensionalmente por ese nivel cuántico.

Dicho esto, pensemos ahora, por ejemplo, en el comentario que hicimos sobre la secuencia del set de rodaje cuando Nikki accede desde detrás del callejón escindiéndose en un reflejo. Allí ya señalamos como pese a que Nikki y Devon compartían claramente el mismo espacio físico habitaban dimensiones diferentes y no podían establecer contacto.

Lejos de parecer que estemos cayendo en una deriva de sentido al irrumpir con lo científico en pleno análisis fílmico, no traemos todo esto a colación sin la justificación que nos dan las imágenes.

Es más, no nos alejamos de lo siniestro, pues lo científico y simbólico termina siendo su reverso complementario. Toda esta aparente explicación científica acerca de la alteración de la causalidad lo que hace es enfrentar la “explicación” del fenómeno desde lo científico a lo subjetivo. Lo científico no puede hacerse cargo del sujeto, en este caso, Nikki, que vive ese fenómeno de salto dimensional a través de su particularidad única, intransmisible. Nikki sufre lo real que toma la forma siniestra de una familiaridad intuida en situaciones y espacios de los que no puede apropiarse. La mirada acabada desbordada y sufriendo en consecuencia una crisis de identidades que tienen su traslación en la figura siniestra del doble.

Nikki no puede construir una línea narrativa que ordene su causalidad a través de la memoria, y esta experiencia subjetiva la traslada coherentemente Lynch al ámbito de lo fílmico desde la quiebra del modo de representación hegemónico basado en la continuidad narrativa.

### **5.2.5. Desenlace y liberación. (2h 29´19”)**

Nos situamos en la recta final de la película, concretamente a partir del momento en el que Nikki es “rescatada” de la muerte por la trama metacinematográfica y la irrupción de su contracampo.

La inesperada inscripción de una cámara-grúa en la progresiva abertura del plano de la muerte de Nikki, tiene en este contexto de disoluciones de líneas narrativas y capas dimensionales una especial pregnancia. Tras la señal en *off* de corten, se desenmascara el decorado por medio de los focos y se integra ese contracampo con un plano del director. Cuando, finalmente, Nikki se levanta entre aplausos parece aturdida y abandona el plano en estado de *shock*.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Comienza ahora el tránsito, el vagar errante de Nikki hasta la liberación que abarcará quince minutos de película conectando espacios en un recorrido imposible hasta el desenlace.



Este tránsito entre espacios dimensionales, con diferencia el más extenso de la filmografía de Lynch, nos servirá para abordar la importancia que este confiere a sus pasajes interiores donde suele habitar lo siniestro en una falta, una ausencia que acecha en la mirada.

Tras “resucitar” desde la ficción, Nikki deambula ajena a cualquier estímulo, acompañada de un tema extradiegético estridente y nada tranquilizador. Al cabo de unos metros alcanza la salida trasera del *stage* de rodaje y mediante plano subjetivo observamos los diferentes hangares del cine industrial. El contraplano que nos devuelve a Nikki nos trae su repentina reacción, mirando directamente a cámara, como si hubiese descubierto algo. Tras unos segundos la respuesta a esa mirada la encontramos en los ojos de *la mujer atrapada* que responde a la llamada de ese *raccord* imposible desde un espacio diferente, como deja patente el plano siguiente que enmarca a Nikki en el televisor que atrae la otra mirada melancólica.

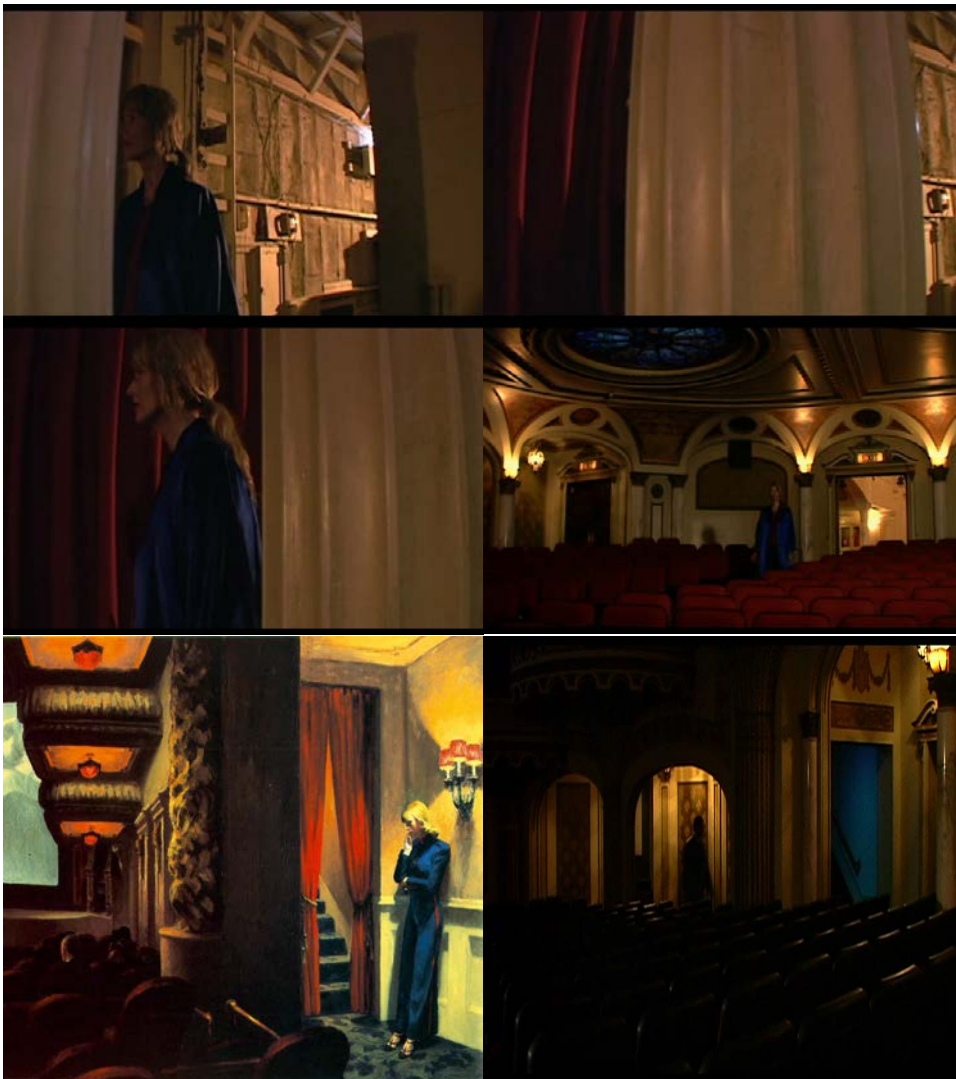


Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Ese *raccord* habla además de la intuición de un encuentro que es singularmente imposible porque no solo atraviesa el espacio sino también las dimensiones que las separan. La mirada nueva de esa Nikki *retornada* de entre los muertos ha trascendido y podrá ahora reconocer y transitar los intersticios laberínticos para acudir al rescate de esa llamada, basada, como no, en el encuentro con la mirada del otro. La crisis de identidad ha acabado para Nikki.

### **-el laberinto**

El sinuoso recorrido comenzará desde el patio rastro del *stage* de rodaje, este acceso a otro lugar se remarcará en la misma continuidad del plano (2h 30' 15"). Una columna deformada por la cercanía de la cámara otra vez flotante, sirve de umbral de paso a la antigua sala de cine, enmarcada por un cortinaje púrpura. La dualidad cromática rojo/azul y la iluminación cálida pero insuficiente hacen que esta secuencia de paso posea el aliento de ese deseo de ver cobrar vida a una pintura que según Lynch le llevó al cine(1). En este caso: *New York Movie* (1939) de Edward Hopper.

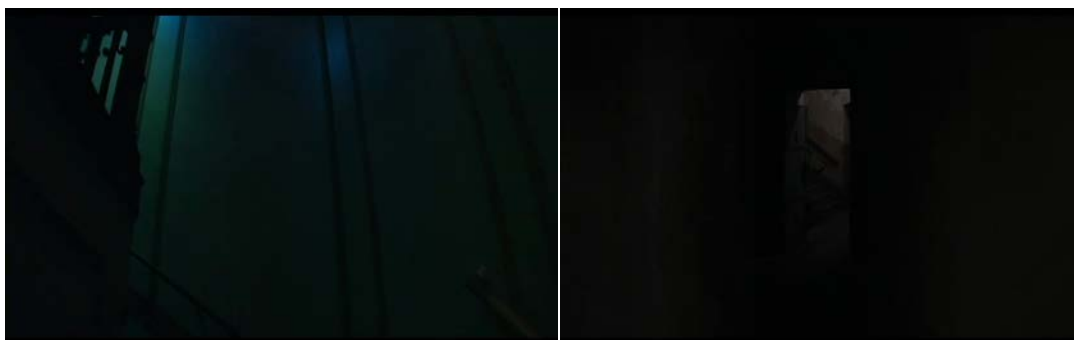


1 *New York Movie* (1939) Edward Hopper.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

En esa sala de cine, Nikki se verá proyectada en la pantalla como un espejo que le devuelve el contraplano de si misma. Sobre esta pantalla veremos un momento anterior de la película en el que se confesaba ante una especie de funcionario, tras ello, una imagen del futuro, Nikki acercándose a la cómoda iluminada por una lámpara roja donde encontrará la pistola.

Después un hombre irrumpe en pantalla recorriendo la misma sala de cine, Nikki comprobará que esa imagen responde a un suceso presente que tiene lugar allí mismo. El hombre resultará ser *el funcionario* que tras verla asciende por un pasaje. La película de la pantalla se funde en la dimensión del presente de Nikki después de haberle proyectado imágenes de su pasado y una del futuro.



Nikki seguirá ese nuevo corredor, escaleras arriba, precedida por un plano subjetivo y entrando en uno de esos pasadizos interiores y estrechos que transgreden las reglas del espacio conectando lugares lejanos y distantes a través de recovecos. Nikki, vuelve la vista a su derecha y encuentra un desvío que no tomará pero en el que se adivina la escalera interior que recorrió en Polonia. De Hollywood a Polonia en apenas unos metros. Su nueva mirada está descubriendo el secreto de la omnipresente ubicuidad *del fantasma* y la clave de la maldición devoradora de identidades; la distorsión y fusión del tiempo y el espacio.

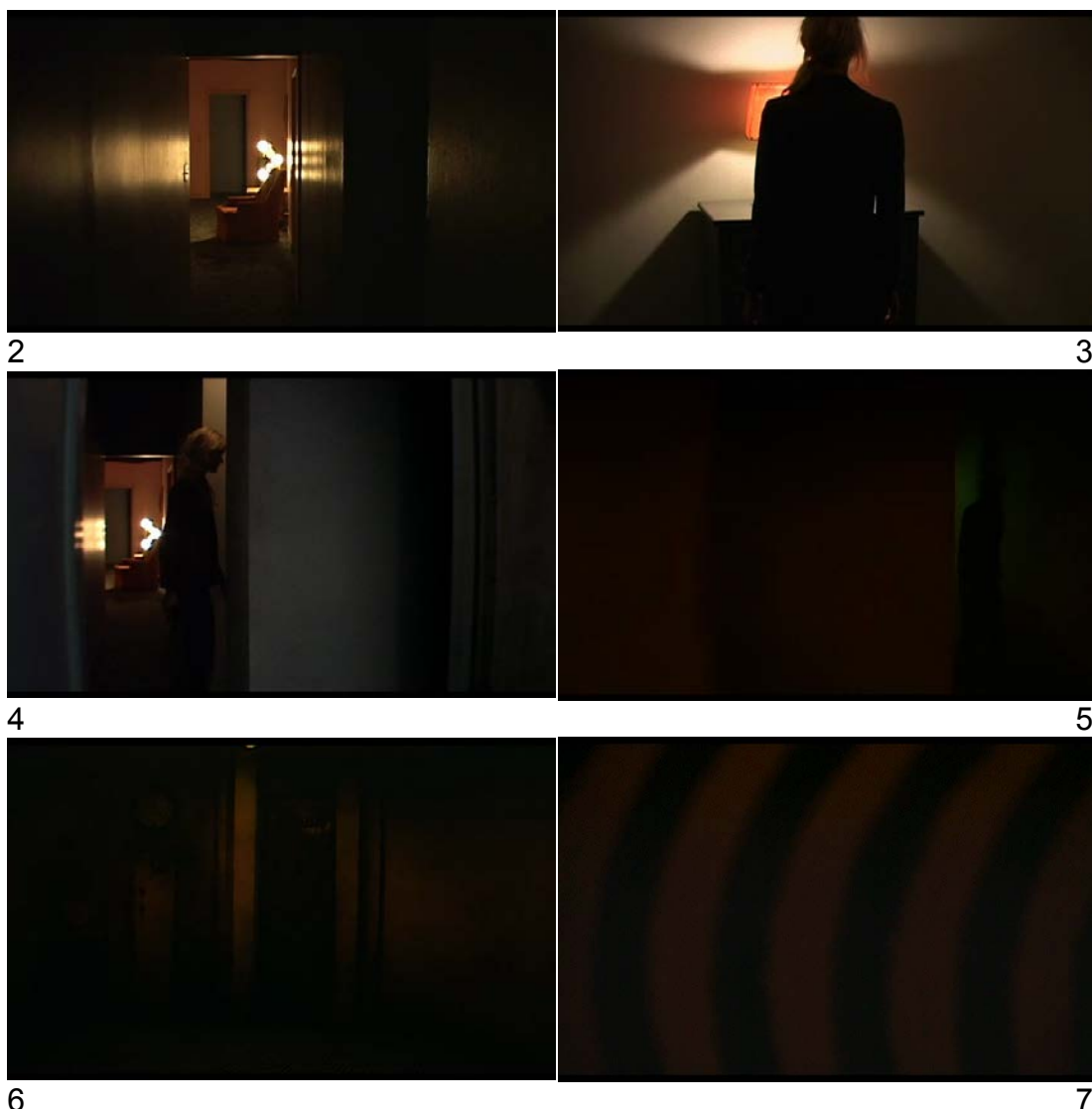
Nikki llega a una zona gris y mal iluminada que subraya el carácter suspendido de una antesala que se presenta como el punto de giro de todo este recorrido, pues más adelante Nikki retornará a ella desde el reverso del *otro lado*.

El lugar remarca su carácter de portal dimensional a través del tiempo, mediante un reloj de pared, y del espacio, a su lado aparece otra puerta con las letras *Axxonn*. A la derecha del reloj se adivina otro pasaje envuelto en oscuridad.

Cuando Nikki abre la puerta *Axxonn* encuentra una de las habitaciones de la casa (2) a la que accedió por el decorado del set de rodaje, cuyo fuera de campo evoca a su vez otra entrada o conexión con aquel set detrás del callejón que estaba precedido de otra entrada *Axxonn*.

Lo siniestro aquí, como en los cuadros interiores de *Edward Hopper*, se construye desde la ausencia de fueros de campo sugeridos en entradas y marcos entreabiertos dentro de un entorno familiar inhabitado. Siempre hay una puerta abierta que da acceso a otro espacio incierto, la amenaza habita constante dentro de lo conocido.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.



Entre Nikki y esa sala, a su derecha, se adivina un pasillo estrecho y oscuro, por el cual se introduce llegando al dormitorio donde se produjo la infidelidad, encontrando la cómoda con la lámpara roja cuya importancia se resalta sonoramente. Cuando Nikki entra en plano de espaldas (3), recordamos haber visto esa imagen en la pantalla de la sala de cine, era pues, una proyección futura que le recalca la importancia del lugar, pues en uno de los cajones de esa cómoda hallará la pistola con la que matará al *Fantasma*.

Dentro de todo este intrincado laberinto sobreviene ahora otra modificación en la arquitectura, cuando Nikki se hace con la pistola y vuelve sobre sus pasos halla una nueva entrada donde antes solo había pared (4).

Nikki se adentra en ella y la nueva torsión dimensional se representa formalmente en la imposibilidad de compartir ese tránsito, esta vez no hay ocularización posible. Antes habíamos encontrado planos de seguimiento o subjetivos desde el interior del espacio, ahora la cámara marca la imposibilidad de compartir esa experiencia siguiendo el sentido del movimiento de Nikki

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

desde el exterior, realizando una panorámica a la derecha que recorre la pared mientras se produce un oscurecimiento lumínico casi total del espacio. Finalmente su contorno aparece en el plano, frente a nosotros, a través de un pasillo levemente iluminado de verde, accediendo de nuevo a la habitación del reloj-*Axxonn* (5). Como avanzamos, este es el lugar de torsión de la banda de Moebius: mediante un plano subjetivo en el que vemos la puerta Axxon,(6) compartimos de nuevo la visión de Nikki que confirma su posición espacial.

Sin embargo, a partir de aquí el anclaje situacional se revertirá totalmente. Primero mediante el inserto de un plano detalle del suelo de esa antesala del espacio-tiempo, que pintado de ondas negras y blancas (7), es recorrido en un rápido *travelling* hacia la izquierda mientras la imagen se distorsiona y desenfoca. Al elevarse, el plano muestra la entrada, para, en el siguiente, ver a Nikki esta vez de espaldas a nosotros adentrándose en el pasaje.

Se ha invertido el sentido de la marcha de Nikki, la entrada hacia la antesala se ha convertido en salida. El subrayado del plano detalle del suelo, punteado por el estridente violín, ha sugerido esa variación del sentido espacial imposible que nos alerta que hemos asistido a un nuevo salto en el pliegue dimensional.

Nikki está accediendo a un siniestro secreto de la única forma posible, desde el plano de lo real oculto que no se significa desde la palabra. Esa maldición, “4-7”, no puede exorcizarse desde una comprensión ordenadora, narrada, como demandaba Nikki antes de *morir*. No hay una explicación desde la realidad, la palabra o la ciencia que la subsane, por mucho que el hombre esté acostumbrado a la presencia debe convivir con la ausencia. Cuando los objetos han perdido la carga simbólica, las causalidades solapado en diferentes dimensiones de posibles y los sujetos, sin memoria, ya no “se identifican”, solo quedan el tránsito entre los intervalos y el vagar entre *no lugares*.

Para eliminar esa maldición habrá pues que descartar la lógica, y rescatar la intuición con una mirada nueva ante las cosas. Es lo que le acontece a Nikki tras su muerte en la ficción, de donde vuelve *transcendida* e intuye y sostiene por primera vez en un *raccord* imposible la mirada *del otro, la mujer atrapada*, iniciando la búsqueda que supondrá el fin de la maldición y su liberación. De ahí, también, a falta de *lógica* y causalidad, la importancia primaria de aquel ritual subjetivo de paso a otras dimensiones por mediación, una vez más, de la mirada a través de la tela y el reloj de pulsera.

### **-el fantasma**

Desde ese último pliegue Nikki acude al encuentro en el territorio del fantasma que aparece ya entre esos corredores. Se mueve ahora, Nikki, entre más giros, esquinas y desenfoces de imágenes a las que les cuesta materializarse, dependientes de que una mirada las concrete.

El sinuoso pasillo se torna verde y entre ellos halla Nikki el número de la maldición, “47”, en una puerta cerrada. En ese momento *el fantasma* aparece frente a ella.

Pero veamos cómo trae Lynch la presencia del *fantasma*.

El montaje previo a esa aparición definitiva del fantasma insiste en planos sobre las líneas rectas y ángulos de ese espacio interior (10,11,12,13,) frente a

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Nikki. La película transcurre entre pasajes y la sucesión de estos planos condensan toda la carga siniestra de esa mirada evanescente que hemos visto oculta en los hogares. No por casualidad el fantasma emerge formándose de entre su misma oscuridad, lo siniestro oculto ya es visible ante la nueva mirada de Nikki y puede ser exorcizado.



8

9



10

11



12

13



14

15

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.



16

17



18

19

La muerte del fantasma, resulta ser uno de los momentos más siniestros de la película, tras recibir los disparos de Nikki mientras agoniza, una luz indeterminada envuelve su rostro con una luz cegadora e indeterminada(18). Antes de desvanecerse, a su rostro se sobrepone el de otro, el de la propia Nikki absolutamente deformada hasta lo grotesco.

Difícil encontrar un intento más logrado de encarnación de lo siniestro que arrastre parte de su ausencia convirtiéndola en presencia; primero como encarnación de esas miradas errantes entre pasillos que hemos estado *sintiendo* a lo largo del film, después en ese rostro deforme, mal incrustado, capa sobre capa, que denota la materialidad fílmica que no puede contenerlo y que es, además, doble aberrante de la propia Nikki en un paroxismo de horror.



Tras la muerte del fantasma el levantamiento de la maldición y otro tema predilecto en las resoluciones de Lynch, la liberación; la apertura de la puerta 47 muestra el escenario de *Rabbits*<sup>60</sup> completando el recorrido, liberándolos también de su encierro y conectando al fin esos lugares incompletos que se rozaban sin encontrarse más que en el eco siniestro de unos en otros. Desde



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

ese escenario de *Rabbits* encontramos el contracampo de las butacas, con lo que Nikki quizás habría ocupado el otro lado de la pantalla de la sala de cine por la que inició el viaje, enmarcada por esa luz del proyector.



La liberación de la mujer atrapada supone el retorno por esa nueva senda trazada por Nikki, al hogar. De la luz del proyector iluminando a Nikki, al rostro de la mujer liberada que funde en encadenado con el de *la nueva vecina*, uniéndolas a las cuatro en un juego de miradas que se cierra de nuevo en Nikki, que encuentra frente a ella a su doble, sin ningún rastro siniestro, que la mira, serena.



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.



Este cierre circular vertebrado en la omnipresente mirada *lynchiana*, posee además un gran ironía; envueltos en una representación disnarrativa, la película finaliza con un recurso narrativo clásico, recobrando una linealidad imposible con la velada posibilidad de que todo fuera un cuento contado por *la nueva vecina* a Nikki en el arranque del film, cuando la incitó a mirar frente a ella.

Pero se trata de un cuento no narrado desde la palabra, sino desde la imagen liberada de ella y por ello subjetivo, personal<sup>61</sup>. Ese *cuento*, el cine, solo podía ser experimentado desde la mirada y quizás *Inland Empire* solo haya sucedido en el intervalo que va desde el momento en que Nikki siguió la invitación de *la nueva vecina* hasta que miró frente a ella de una manera diferente.

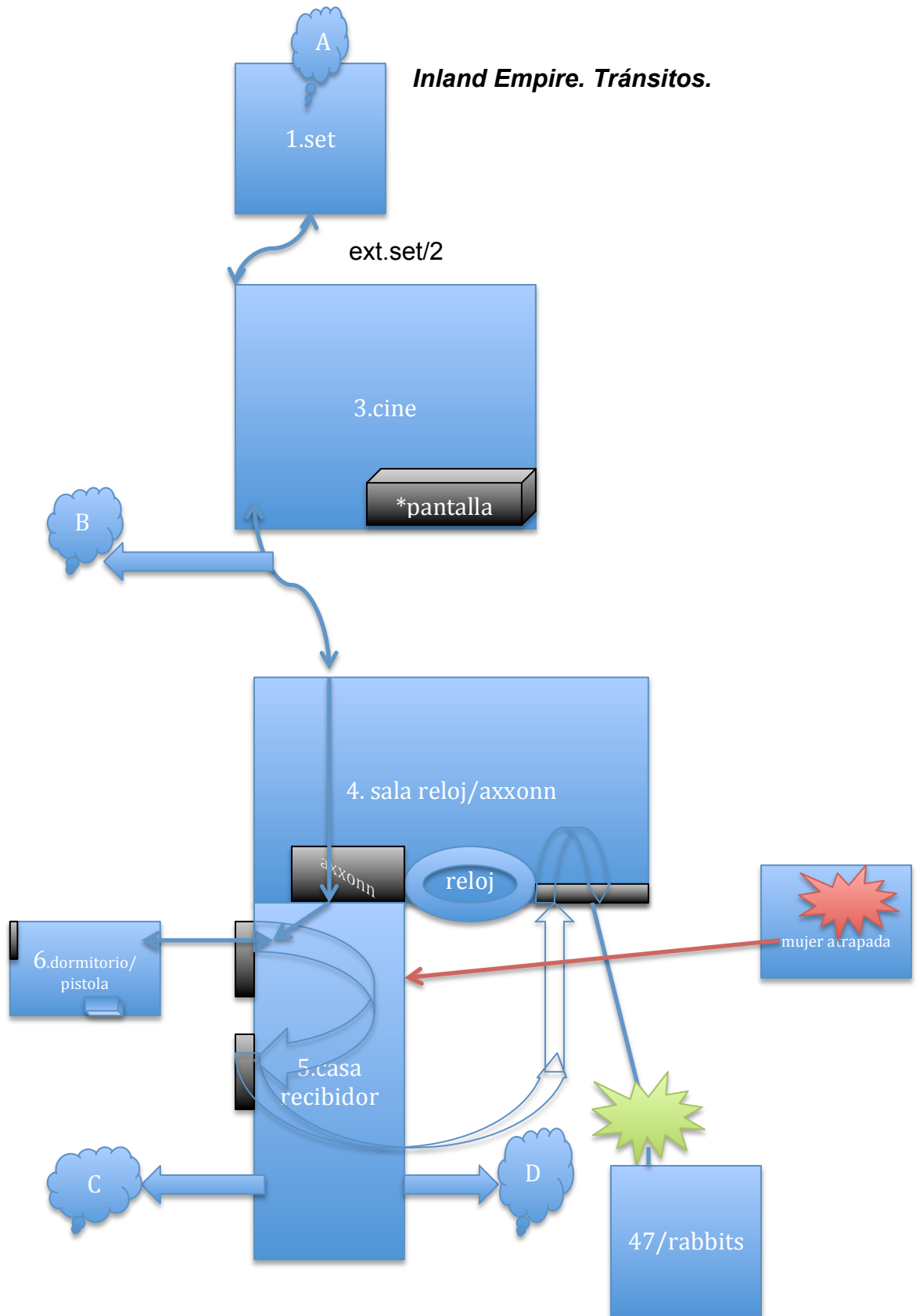
“Ya no somos personas. ¿cómo entonces, al buscar su pensamiento, su personalidad como se busca un objeto perdido, acabó por encontrar su propio “yo”? ¿Por qué, cuando nos ponemos a pensar, no surge otra personalidad distinta a la anterior, encarnada en nosotros? No vemos más que lo que dictan la elección y a causa de esto, entre los miles de seres humanos que podríamos ser, somos seguro los que éramos el día anterior cuando nos dimos la mano.”<sup>62</sup>



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

### Mapa orientativo del recorrido final de Nikki



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

-recorrido de Nikki :



-recorrido de la mujer atrapada :



-espacios sugeridos:

A-Hollywood

B-Polonia

C-Set de rodaje

D-interior casa



-encuentro con el fantasma:



-encuentro con la mujer atrapada:



-saltos o aberturas dimensionales:



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

## Notas del capítulo 5

55. Michael Chion (2003) utiliza este término para definir un tipo de sonido muy presente en las obras de Lynch, un sonido que no parece proceder de una fuente determinada y que suele acompañar o preceder la aparición de lo siniestro.

56. Carga que los emparenta en ocasiones con la que adquieren los objetos-memento en las películas de Fritz Lang.

57-58. declaraciones de David Lynch acerca de *Inland Empire*, (*Cahiers du Cinema*. España. Nº 8. Enero, 2008.)

59. Vemos que la elección de tratar este cine dentro del cine, además de evidenciar los “clichés” representativos de Hollywood y airear su oscura trastienda como en *Mulholland Drive*, le sirve a Lynch para entremezclar y confundir sus ficciones, a través de diferentes mecanismos representacionales que, partiendo de los canónicos, muestran sus carencias y límites para señalar un desvío a otros modos de representación que rompen lo narrativo para acercarse casi a la libre asociación de la materialidad de las imágenes.

60. *Rabbits* es una mini serie creada por Lynch, que guarda relación con *Inland Empire* en diversos momentos, mediante diferentes referencias más o menos veladas.

61. Nada es casual en *Inland Empire* por mucho que lo parezca, ahora adquiere todo el significado esa crítica al cine hegemónico de Hollywood desde la quiebra narrativa de la forma y en la trama metacinematógrafa con el rodaje de esa película melodramática, “flotando en mañanas tristes” . Se trata de un cine que *cuenta* desde la adaptación narrativa a su representación, mientras el cine para Lynch debe mostrar desde las imágenes que apelen a un sujeto-espectador activo que las haga suyas.

62. Marcel Proust. En busca del tiempo perdido, Gallimard, 1988. p387 tomo.2 en LEUTRAT (1999), p.137

## **6. Conclusiones sobre la representación de lo siniestro en Mulholland Drive e Inland Empire. Aspectos relevantes.**

La representación de lo siniestro en Lynch se desenvuelve de forma mucho más compleja de lo que aparenta y se basa siempre en una interpretación en la que prevalece lo sensorial excediendo lo unívoco del sentido. Estamos muy cerca de tocar lo siniestro desde lo ausente del fuera de campo, la discontinuidad del tiempo y la ausencia de lo explícito-simbólico en la representación.

La mirada del sujeto es fundamental en Lynch en la irrupción de lo siniestro.

1- No hay mirada sin sujeto, el mundo no se sostiene sin él: Lynch elabora lo siniestro desde el sujeto, la mirada como modo de acceso a otra dimensión donde lo real se manifiesta de forma siniestra. Es el personaje, sujeto que mira, el que rompe por medio de su mirada el orden simbólico de la realidad para acceder a lo siniestro en lo real. Los planos cerrados sobre la mirada del sujeto preceden a una alteración o caída de la realidad que este percibe.

2- La importancia del engarce de miradas entre sujetos como lugar desde donde estos lanzan su imaginario común y proyectan sus deseos. El *raccord* de miradas entre dos sujetos puede vertebrarlos incluso desde lo imposible, excediendo el espacio-tiempo.

3- Lynch representa lo siniestro trayendo a presencia la ausencia a través de una mirada flotante: se trata de una mirada subjetiva de origen incorpóreo que parece deslizarse desde lo familiar transitando el interior de los hogares o pasajes próximos a ellos. Esa mirada no tiene anclaje físico y delata una presencia latente en forma de amenaza siniestra desplazada desde lo familiar.

4- El juego de repeticiones siniestras se sustenta siempre en las miradas del sujeto y el hueco impreciso de un *raccord* incompleto que sugiere otra presencia mediada por la visión del objeto o del vacío. Esta presencia que no puede articularse y que aparece apuntalada por el *drone*, juega siempre en la pregnancia del fuera de campo, de lo ausente.

-El recorrido laberíntico es un tránsito a no lugares, a reversos e intervalos descabalgados del tiempo y el espacio de la línea narrativa por la que discurríamos con el personaje. La desorientación es completa y la geografía jamás se cierra a un sentido, siempre a punto de completarse con símbolos, nombres, objetos y personas, pero siempre incompletas o rebasadas de significación precisa.

-En las pistas y lo simbólico no está la solución al enigma de la recomposición de la linealidad, por ello lo real irá abriéndose paso hasta emerger y voltear la narración. Lo que encuentra, por ejemplo, Rita en la caja azul, es el vacío de lo real, el hueco que deja lo simbólico. No hay nada en su interior a lo que aferrarse para dar sentido y anclar la realidad a unas claves que resuelvan el enigma

-Lynch utiliza el fuera de campo como trasunto de lo siniestro que incide en lo verosímil: evidenciando la falacia de traer a la mirada la totalidad de la representación sin resto. Se trata de utilizar la propia materialidad fílmica para mostrar sus límites y reconvertirlos en evocación de lo ausente y lo siniestro.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

En el encuadre y el texto se inscribe lo simbólico y concreto, modificar la construcción de su realidad desde sus límites (fuera de campo y ausencia) es admitir la convivencia con lo desconocido, la imposibilidad de abarcar la totalidad de lo real.

-El fuera de campo es elemento siniestro que amenaza con hacerse presencia desde la ausencia, para ello necesitará una mirada enajenada que la reclame (como la de Diane en la última parte de *Mulholland Drive*). Se trata de la mirada perdida de un sujeto que nadie sustenta ni reclama y que revertida desde la obsesión haya renunciado a lo simbólico. Cuando el fuera de campo encuentre a ese sujeto que lo reconozca, podrá abrirse paso lo siniestro.

-Ambas películas lanzan narraciones en las cuales el orden simbólico de la palabra no puede fijar la realidad ni calmar del todo la ansiedad de sus protagonistas, pues traen experiencias desde el lado de lo real, cuyo síntoma es la dificultad para reconstruir la causalidad y ordenar el tiempo en una línea narrativa que salta de sus márgenes arrastrando la identidades.

-El doble: surge con el intervalo, en la mirada del protagonista que se encuentra a sí mismo través del *raccord* de mirada. Lo siniestro atraviesa desde lo desconocido y ausente a través de la mirada que desborda el orden simbólico para no retomarlos. Observarse a sí mismo devolviéndose la mirada implica un derrumbe en la identidad que afecta a todo constructo de la realidad que nos afiance a través de una continuidad en el tiempo. Por ello, Lynch asocia coherentemente a lo siniestro la ruptura narrativa, el despedazamiento del tiempo y del espacio y con él el derrumbe psicológico del sujeto delirante, incapaz de sostenerse.

-Las referencias en las películas al tiempo o a la identidad alterada, inordenable, son constantes en boca de todos sus personajes. Es precisamente ahí donde toma forma lo siniestro, en esa narración que no pueden articular y en coherencia tampoco podrá hacerlo la materia fílmica desde el modo de representación hegemónico. Por eso el espacio-tiempo está íntimamente relacionado con la palabra a través del sujeto que la ordena en una narración que de cuenta de una realidad del mundo que le incluya. Cuando los objetos han perdido la carga simbólica, la causalidades solapado en diferentes dimensiones de posibles y los sujetos, sin memoria, ya no "se identifican", solo quedan el tránsito entre los intervalos y el vagar entre *no lugares*.

-Lynch consigue que su habitual atmósfera siniestra se contorsione en vez de adoptar un lugar común como complemento ambiental accesorio, marca de estilo o etiqueta genérica, hasta adquirir una importancia temática inusitada al ser el semblante al que se adhieren las sensaciones del sujeto ante imágenes que escapan a las estructuras narrativas de sentido.

-La narración: no deja de ser sorprendente que precisamente en dos películas que quiebran las líneas narrativas del cine hegemónico, las secuencias-tipo que las lanzan partan desde la palabra de alguien que narra. Sin embargo, son coherentes con las derivas dinarrativas que propone su autor pues es desde la palabra que no colma, que no representa las totalidad de las sensaciones ni la angustia de sus protagonistas, desde donde se justifica que la imagen exceda sus costuras narrativas para ser experimentadas sin un sentido



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

determinado. Es lo que debemos aceptar junto con sus protagonistas, que nos envuelven en su mismo viaje interior.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

## **BIBLIOGRAFIA.**

-ALVAREZ, Cristina (2008): *Paisajes para el nuevo milenio: Michael Mann, David Lynch, Brian De Palma. Identidades esquivas, realidades en flujo y experiencias virtuales*. Encuadres 2. Shangrila Ediciones.

-AUGÉ, Marc (2000): *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Gedisa

-AUMONT, Jacques(1996): *El ojo interminable: el cine y la pintura*. Barcelona. Paidós Ibérica.

-BARTHES, Roland(1992): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona. Paidós Ibérica

-BARTHES, Roland(1995): *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona. Paidós Ibérica.

-BENJAMIN, Walter (2004): *Sobre la fotografía*. Debolsillo.

-BENJAMIN, Walter: "El narrador". (10-5-2014). *Página web* [http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/benjamin\\_narrador.PDF](http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/benjamin_narrador.PDF) extraído de Libro.dot .com <http://www.librodot.com/> (7-2-2014)

-BENJAMIN, WALTER (2005): *Libro de los pasajes*. Madrid. Akal.

-BENET FERRANDO, Vicente (2004) :*La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona. Paidós Ibérica.

-BORDWELL, David (1996): *La narración en el cine de ficción*. Barcelona. Paidós.

-BORDWELL, David (1997): *El cine clásico de Hollywood: el estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona. Paidós.

-BURCH, Noël (1987): *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cátedra.

-CASAS, Quim (2007): *David Lynch*. Madrid. Cátedra.

-CHION, Michel: (2003) *David Lynch*. Barcelona. Paidós Ibérica

-CÓRTAZAR, Julio: (3-6-2013). programa *A fondo* RTVE (1977). <http://www.rtve.es/alacharta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/>.

-DELLEUZE, Gilles (1983): "Imagen-movimiento, imagen-tiempo". *Página Web*: [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com) (15-2-2014)

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

-ELSAESSER, Thomas (2013): "El trauma en la trama. Mind-game films". en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, número.15 (pp-7-18)

-FERRER GARCÍA, Marcos (2011): "Lo siniestro en Mulholland Drive". en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, número.11 (pp 99-105)

-FREUD, Sigmund (1973): *Lo Siniestro*. Obras completas, III. Madrid. Biblioteca Nueva.

-FREUD, Sigmund (1985): *La interpretación de los sueños*. Barcelona. Editorial Planeta-De Agostini.

-FREUD, Sigmund (1917): "Duelo y melancolía". (7-2-2014) Página web Libro.dot.com. <http://www.librodot.com/>

-FUKUYAMA, Francis (1992): *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona, Planeta

-GARCÍA CATALÁN, Shaila (2012): *Hipertexto y modelización cinematográfica en la divulgación neurocientífica audiovisual. A propósito de Redes de Eduard Punset*. Castellón. UJI, Departament de Ciències de la Comunicació.

-GOMBRICH Ernst (1997): *Historia del Arte*. Phaidon.

-GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2007): "The curse of the cat people: presencia de lo siniestro (Val Lewton como exponente)" en *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 33, La Laguna, 2000 (Internet con ISSN: 1138-5820)

-GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2008): *Wong Kar Wai. Grietas en el espacio-tiempo*. Madrid. Akal.

-GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2006): *El análisis del texto filmico*. (31-7-2014) en *página web*: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>

-GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier: *Modos de representación en el Cine Contemporáneo*. Materiales para la asignatura aportados por el profesor Dr. Francisco Javier Gómez Tarín. UJI.

-GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2006): *Guía para ver y analizar Al final de la escapada (Jean-Luc Godard, 1959)*. Valencia. Octaedro/Nau Llibres.

-GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2003): *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el discurso cinematográfico*. Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia. *Página Web*:

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

<http://www.tesisenred.net/handle/10803/10309;jsessionid=C67CD4791BD2EF1704E63D8D54E54963.tdx2> (6-7-2013)

-GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2004): "Sistema hegemónico y resistencia. Perspectivas ideológicas y teórico-prácticas en torno a la producción cinematográfica independiente" en RUIZ ROJO, José Antonio (Coord.): *En torno al cine aficionado, Actas del II Encuentro de Historiadores*, II Jornadas de Cine de Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, págs. 169-182.

- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2002): "Interpelación y lucha pacífica. aplicación práctica del antihegemonismo en el terreno del audiovisual", en DIEZHANDINO, PILAR, MARINAS, JOSÉ-MIGUEL Y WATT, NINFA (EDTS), *Ética de la comunicación: problemas y recursos. Actas del III Foro universitario de Investigación en Comunicación*, Madrid, 2002 S.A.,pp 307-314.

-GÓMEZ-TARÍN, Francisco Javier (2010): *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*. Santander. Shangrila Ediciones.

-GÓMEZ-TARÍN, Francisco Javier (2011): *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander. Shangrila Ediciones.

-GÓNZALEZ-REQUENA, Jesús (1991): "La fotografía, el cine, Lo siniestro" en *Archivos de la Filmoteca* Número 8. Valencia. Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

-GUBERN, Román (1982) : *Historia del Cine*. Barcelona, Lumen. 2 vol.

-HEIDEGGER, Martin: *Ser y tiempo*. Edición digital de <http://www.philosophia.cl> extraído de la página web: <http://www.heideggeriana.com.ar/> (5-1-2014)

-HEIDEGGER, Martin (1995): "La Época de la imagen mundo" en *Caminos del Bosque*. Madrid, Alianza Editorial.

-HERVÉ AUBRON, STÉPHANE DELORME, JEAN-PHILIPPE TESSÉ (2008): «Una esfinge sonriente : Entrevista a David Lynch » en *Cahiers du Cinéma España*. Número 8. Enero 2008.

-HORKHEIMER, M, ADORNO, T.W: *Dialéctica del iluminismo* . Extraído de la *página web*: [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. (12-4-2014)

-KANT, Immanuel (2006): *Crítica del juicio*. SLU Espasa Libros.

-LACAN, J. (1973): *Le Séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, París: Seuil (publicación original: 1964).

-LEUTRAT, Jean-Luis (1999): *Vida de fantasmas, lo fantástico en el cine*. Valencia. Ediciones De La Mirada.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

-LOSILLA, Carlos (2011): *Flujos de la melancolía*. Valencia. Ediciones de la filmoteca. Textos Minor.

-LOSILLA, Carlos (1993): *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona. Paidós Studio.

-LOSILLA, Carlos (2007): “Estética de la ausencia o panfleto por un cine extremo” en Archivos de la Filmoteca, número 55.

-LÓPEZ FLORES, Enrique (2009): “El amor y la pulsión de muerte”. *Página web [www.colegiodepsicoanalisislacaniano.com](http://www.colegiodepsicoanalisislacaniano.com) / Texturas del CPL / Mayo-2009 (20-12-2013)*

-MARZAL, José Javier (1998): *David Wark Griffith*. Madrid. Cátedra.

-MARZAL, Javier y COMPANYY, Juan Miguel (1999): *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia. Generalitat Valenciana.

-PALAO ERRANDO, José Antonio(2008): “Habrà que hacerse cargo: Imagen, sentido y sujeto en el paradigma comunicativo” en *I+C Investigar la comunicación*. AE-IC 2008 Santiago de Compostela. MIRAR

-PALAO ERRANDO, José Antonio (1994): “La inquietante cercanía del enigma: Amor y verdad en la trama policíaca” en *Archivos de la filmoteca* Número 17. Valencia. Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

-PALAO ERRANDO, José Antonio (2001): “El psicoanálisis y la teoría consensual de la verdad: programa para un encuentro imposible”. *Página web Antroposmoderno*  
<http://www.antroposmoderno.com/textos/elpsicoa.shtml> (18-1-2014)

-PALAO ERRANDO, José Antonio: “Jurassic park(Steven Spielberg 1993): ¿Quién podría no sentir añoranza de aquel vetusto circo de pulgas?” en *Valencia, Imatge*, número 6.

-PALAO ERRANDO, José Antonio (2007): “Las relaciones entre trama y argumento: reflexiones en torno al thriller contemporáneo” en *Metodologías de análisis del film*. Edipo.

-PALAO ERRANDO, José Antonio. CRESPO Rebeca(2004): *Guía para ver y analizar The Matrix (Andy y Larry Wachowski, 1999)*. Valencia. Octaedro/Nau LLibres.

-PALAO ERRANDO, José Antonio (2012): “Hiperencuadre/Hiperrelato: apuntes para una narratología del film postclásico” en *Revista Comunicación*, número 10.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

-PALAO ERRANDO, José Antonio (1992): “De su goce solo quedan las huellas: terrorismo y televisión”, en *Archivos de la Filmoteca*, número 13. Valencia. Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

-PALAO ERRANDO, José Antonio. ENTRAIGÜES, Jimmy (2000): “La industrialización del *punctum*: efectos especiales y economía espectacular en el cine de James Cameron”. en *Archivos de la Filmoteca*, número 34. Valencia.

-PALAO ERRANDO, José Antonio (2013): “contando al otro, el hipernúcleo, por una figura clave en la narrativa postclásica” en *L’Atalante, revista de archivos cinematográficos*, número 15. Valencia.

-PALAO ERRANDO, José Antonio(2005): “lo que no soporta el recuerdo: el *punctum* en el recorte de los textos.” en *El análisis de la imagen fotográfica*. Col.lecció “Humanitats”. UJI.

-PALAO ERRANDO, José Antonio (2010): “El telediario en el cine: una ventana abierta a un mundo cerrado” en *Tendencias del periodismo audiovisual en la era del espectáculo*. Actas. II Congreso Internacional de teoría y técnica de los medios audiovisuales.

-PALAO ERRANDO, José Antonio (2008): “Corredores sin ventanas, acrobacias sin red; Linealidad narrativa e imaginario hipertextual en el cine contemporáneo” en *Escrituras Digitales, Tecnologías de la creación en la era virtual*. Publicaciones Universidad de Alicante.

-PALAO ERRANDO, José Antonio (2012): “El goce en directo, la interpretación en diferido: el modelo difusión en tiempos reticulares a través de Black Mirror” en *Actas del IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*. Universidad de La Laguna. *Página web*: IV Congreso Internacional Latina [http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012\\_actas.html](http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas.html) (24-4-2014)

-PALAO ERRANDO, José Antonio (2004): *La profecía de la imagen-mundo: por una genealogía del paradigma informativo*. Valencia. Ediciones de la Filmoteca.

-PALAO ERRANDO, José Antonio: “El autor implícito como modulador del sentido en las narrativas no lineales postclásicas: Los films de Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga” en *Imágenes conscientes*. AutoRepresentaciones, número 2. Éditions Orbis Tertius.

-PALAO ERRANDO, José Antonio (2014): “Segura al 95%. La reintroducción del sujeto en la ficción detectivesca a partir de Zero Dark Thirty” en *El cine de pensamiento formas de la imaginación tecno-estética*. Aldea Global.

-PANOFSKY, Erwin (1983): *el significado en las artes audiovisuales*. Madrid. Alianza Forma.

Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.

-ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya (2011): *Retazos de un sueño. A propósito de David Lynch*. Castilla Ediciones.

-RODLEY, Chris (Ed) (2001): *David Lynch por David Lynch*. Alba editorial.

-SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2004): *Cine y vanguardias artísticas*. Paidós Ibérica.

-SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1985): *Del Otro lado: la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar*. Ediciones Hiperión. Valencia.

-SARTRE, Jean-Paul (2001): *La náusea*. Barcelona. RBA Promociones Editoriales.

-SARTRE, Jean-Paul (2005): *El ser y la nada*. Losada.

-SONTAG, Susan (2014): *Sobre la fotografía*. Debolsillo

-SONTAG, Susan (1996): *Contra la interpretación*. Madrid. Alfaguara.

-TODOROV, Tzvetan (1981): *Introducción a la literatura fantástica*. Premia editora de libros s.a.

-TRIAS, Eugenio (2011): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona. Debolsillo.

-VV.AA (2006): *Europa imaginaria. Cinco miradas sobre lo fantástico en el viejo continente*. Madrid. Valdemar.

-VV.AA (2005): *El cine y lo siniestro*. Colección pensar la imagen. Diputación de Almería.

-ZIZEK, Slavoj (1998): *Porque no saben lo que hacen. el goce como factor político*. Buenos Aires. Paidós Ibérica

-ZIZEK, Slavoj (1994): *Todo lo que siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Manantial.

-ZUMALDE, Imanol (2011): *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*. Cátedra.

-ZUNZUNEGUI, Santos (1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid. Cátedra.



Mulholland Drive e Inland Empire en David Lynch. Lo siniestro como resistencia del sujeto al constructo hegemónico.