

MATICES DE NEGRO: MULHOLLAND DRIVE Y LA CAJA NEGRA DEL CINE

Supongamos que salimos de la proyección de alguna de las películas dirigidas por David Lynch. De *Mulholland Drive*, sin ir más lejos. Esta es la escena que se despliega frente a nuestros ojos: las caras de estupor son evidentes entre los espectadores. Algunos, la mayoría, no han entendido nada. Otros esbozan una media sonrisa de afectada complicidad con el genio díscolo: “¡Qué pedazo de cabrón!... lo ha vuelto a conseguir”. Alguien habrá, seguro, que con expresión reconcentrada trata de unir las piezas del rompecabezas que acaba de ver. Los menos creen haber asistido a una obra maestra definitiva. ¿Cómo es posible semejante dispersión del juicio estético? Sospecho que la dispersión se debe a que *en realidad*, aunque hayan estado en la misma sala, no han visto la misma película.

La crítica *mainstream* suele enfrentarse a las películas de Lynch con una suerte de *epoje*, una suspensión de la duda en torno a la plausibilidad de *lo que se cuenta*, para centrarse en el goce estético que reporta *lo que se muestra*. La extraña belleza formal del film desactiva la perplejidad que provoca la falta de coherencia de lo que acontece. Al fin y al cabo se trata de Lynch...

Pues bien, en estas páginas quiero empecinarme en encontrar algún sentido (no es otra cosa lo que exige la hermenéutica) a lo que Lynch muestra en sus películas. Para ello, empero, no podré renunciar a dar cuenta de lo que sucede, ni podré tampoco dejar de especular con una estructura sobre la que se sostiene lo que en su ausencia constituiría una inconexa sucesión de avatares. Pues bien, la hipótesis que quiero arriesgar es que el cine de Lynch, especialmente *Mulholland Drive*, es ante todo un sutil e inteligentísimo ejercicio metacinematográfico. Lynch nos da dos por el precio de uno: una peripecia asociada por lo general a un universo *noir*, pero también y sobre todo, una soberbia reflexión sobre la experiencia cinematográfica y cómo esta se incardina en la experiencia de lo real. En las películas de Lynch, el verdadero *suceso* no se encuentra, pues, en el nivel de lo que acontece, sino en el nivel de la estructura profunda. Cualquier otro suceso, cualquier peripecia, por atractiva que pueda resultar, es subsidiaria del acontecimiento principal. Lo que realmente *sucede* es lo no manifiesto: el cine mismo.

No tener presente esta mutua constitución de estructura y contenido redundante en una esquizoide y poco productiva parcelación del cine de Lynch bien como una delirante sucesión de hechos, sólo explicable desde el socorrido recurso a lo onírico, que todo lo conecta, bien como un libérrimo derroche de originalidad formal no sujeto a gramática alguna. Más allá de estas dos versiones inconmensurables que bifurcan el juicio estético entre detractores (por críptico) e incondicionales (por genial) de Lynch, asoma la jugada maestra de este original realizador: dar gato por liebre, llevar a cabo una sutil inflexión meta-cinematográfica sólo perceptible en el nivel de la estructura profunda del relato, evitando así el gesto megalómano, y a la postre fútil, de hacerlo explícito en el plano de la diegésis.

Mulholland Drive es el ejemplo más depurado de este hacer de la estructura el lugar del metarelato cinematográfico; de hacer de la estructura no tanto la mediación a través de la cual se cuenta algo (que también) sino aquello que en el nivel de la latencia *es contado*. Pero como trataré de argumentar a continuación, *Mulholland Drive* no es sino el anteúltimo eslabón de una cadena que comenzó con *Blue Velvet* [Terciopelo Azul],

siguió con *Lost Highway* [Carretera perdida] y culmina provisionalmente con *Inland Empire*, film que aún reverbera en mi retina, razón por la cual no puedo hablar de él con la distancia suficiente. Es este un *crescendo* en el que se produce un paulatino desvelamiento de las costuras del cine.

Me valdré de una serie de secuencias para ilustrar cómo Lynch hurga en los entresijos del cine. Son todas ellas secuencias en las que poco o nada se muestra o, mejor dicho, en las que se muestra que no se muestra nada. Y ahí reside su interés, en los matices de negro que dan título a esta crónica.

En sus películas, Lynch interrumpe permanentemente la continuidad del relato con fundidos a negro. Lo que quiero evidenciar es que, además de pautar el relato, que es su función manifiesta, estas interrupciones sonrojadas al principio de verosimilitud del cine por cuanto elevan al plano diegético el afán de éste de hacer de lo material/discontinuo (la cesura entre fotogramas), imaginario/continuo (movimiento). A contrapelo del dispositivo de proyección, que escamotea la discontinuidad estructural del cine, la pulsión deconstructiva de Lynch nos somete con sus matices de negro a una permanente interrupción de la diégesis, ofreciéndonos líneas de fuga hacia el afuera del relato cinematográfico. Es así que, por paradójico que pueda parecer, las partes más luminosas de las películas de Lynch son aquellas que no se ven o aquellas en las que nada se ve o se ve que no se ve nada. Matices de negro a través de los cuales Lynch hace palmario el artificio del cine, su carácter de dispositivo.

Entiéndase antes de seguir adelante que los matices de negro no son meras variantes cromáticas, sino diversos usos de la pantalla en negro como transición entre dos posiciones estructurales dentro del relato. En este sentido hablaba arriba del *crescendo* que componen las películas referidas en cuanto a los usos cada vez más complejos de la pantalla en negro que se consignan en ellas. Si en *Blue Velvet* el matiz de negro establece, como se verá a continuación, un puente entre dos mundos en el mismo plano de realidad (en los planos diegético y fenomenológico), en *Lost Highway*, la pantalla en negro marca el hiato entre dos historias que se desarrollan de forma confusa en el mismo plano diegético pero en distinto plano fenomenológico. Es, sin embargo, en *Mulholland Drive* donde asistimos a un uso más revelador de este artificio, pues a través suyo se hace explícito en el nivel mismo de la diégesis -de ahí la carga metacinematográfica del relato- que el principio de verosimilitud del cine reside en la confusión fenomenológica entre lo que sucede en la realidad y lo que sucede en la pantalla.

En *Blue Velvet*, el fundido a negro que sobreviene cuando la cámara entra literalmente en la oreja encontrada por Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) sirve de transición entre dos mundos de experiencia radicalmente opuestos (que como todos los mundos están en éste), el falsamente idílico mundo del suburbio de clase media y el exageradamente grotesco mundo de Frank Booth (Dennis Hooper) y Dorothy Vallens (Isabella Rossellini).



La pantalla en negro es la alegoría de la curiosidad adolescente de Jeffrey, anomalía que precipita la historia, provocando que se encuentran dos mundos que nunca tendrían que haberse encontrado.

Más interesante, por menos previsible, es empero el segundo matiz de negro de *Blue Velvet*. Me refiero a la secuencia inicial en la que tras asistir al cómico infarto de miocardio que sufre el padre de Jeffrey mientras riega el jardín (¿no resuena en esta secuencia “El regador regado” de los Lumiere?), la cámara penetra, en un salto de escala, en la hierba y muestra en un hermoso plano secuencia que culmina con un fundido en negro la parte oculta/abyecta de esa cotidianidad idílica: un microcosmos de insectos que se devoran unos a otros. Hasta los más obtusos comentaristas del cine de Lynch han sabido ver en este “matiz de negro” el fundamento del extrañamiento de la cotidianidad, sintetizado en la soberbia sentencia de Sandy (Laura Dern): “life is so strange”.



Si se me permite una breve digresión antes de pasar a *Lost Highway*, resulta llamativo comprobar las concomitancias existentes entre *Blue Velvet* y *Vacas* de Julio Medem, a la sazón el más Lynchiano de los directores españoles. *Vacas* juega recurrentemente a los matices de negro, si bien lo hace desde un terreno más seguro: desde la distancia epistemológica que supone salirse del relato para construir un punto de vista desimplicado.

En *Vacas* de Julio Medem, la cámara entra en el ojo de la vaca y funde a negro. La virtualidad de este matiz de negro no es, sin embargo, marcar la transición entre dos mundos, como en *Blue Velvet*. Medem ha declarado que la vaca es “[un] refugio de la conciencia de alguien que no quiere participar del espanto de la guerra”¹. Los ojos de la vaca son el refugio de Manuel Irigüibel (Txema Blasco), el *aizkolari cobarde*, que ha

¹ Entrevista a Julio Medem recogida en los Extras del DVD editado en la colección de cine español de El País “Un País de Cine 2”.

renunciado a luchar en la Guerra Carlista. El ojo de la vaca es el otro lado, la locura en la que se refugia el personaje y con él sus dos nietos Cristina (Emma Suarez) y Peru (Miguel Ángel García), la tercera generación de la familia. No estamos ante dos mundos extraños entre sí, cuerdo uno, enajenado el otro, que se encuentran, sino ante dos mundos que se separan, se *enajenan*, como consecuencia de la locura de la violencia. Lo que en *Blue Velvet* une en *Vacas* separa.



El matiz de negro del ojo de la vaca es el equivalente funcional del ojo de la cámara, el punto de vista de quien narra el conflicto desde otro lugar. El negro de los ojos de la vaca se abre como el diafragma de la cámara. La cámara es ubicua como lo son las vacas en el relato. Y desde esta ubicuidad de testigo mudo, cámara y vacas asisten de manera desimplicada a lo que acontece. Como dice Peru (Carmelo Gómez), ya adulto, cuando regresa de América al País Vasco como enviado de una revista americana para fotografiar la Guerra Civil: “yo sin la cámara no soy nadie; no tengo nada que hacer aquí”.

“A Manuel Iriguibel, que no es un hombre de guerra, sólo le queda meterse dentro del ojo de la vaca y desde allí mirar, pintar y, a su manera, transmitir algo, que a veces es la felicidad por contemplar las cosas pequeñas, bellas”, ha escrito Julio Medem². De ahí se sigue que la otra coincidencia entre *Vacas* y *Blue Velvet* adquiera un sentido diametralmente opuesto. Me refiero a la presencia de los insectos. En *Vacas* hay una portentosa secuencia en la que el obturador de una cámara se cierra tras sacar una fotografía de la familia de Manuel Iriguibel posando con todos sus enseres delante del caserío. El círculo del obturador se funde con una imagen de la luna sobre la que empieza a surgir la silueta de un insecto. A continuación, aparecen en plano/contraplano de un lado el loco Manuel Iriguibel y sus dos nietos observando los insectos del bosque y, de otro, los insectos contemplados desde el visor de la cámara fotográfica que porta Peru, mientras el aizkolari cobarde repite con insistencia: “Esto es muy importante. Es importantísimo”.

² Angulo, J. y J.L. Rebordinos, 2005, *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, Ed. de la Filmoteca Vasca y el Festival de Huesca de Cine, pg. 199.



En suma, lo que en *Blue Velvet* es un matiz de negro que hace de puente entre dos realidades que se dan la espalda en términos experienciales, pero pese a ello conviven en una situación de potencial contaminación, como indica la presencia subterránea de los insectos, constituye en *Vacas* un matiz de negro que opera una escisión entre una realidad que se vive de forma dramática y un lugar seguro, la locura de Manuel Iriguiel, en el que hasta los insectos se subliman, que termina equiparándose con la distancia epistemológica del observador: Manuel, Peru, las vacas, trasuntos todos ellos del propio director de la película. Volvamos Lynch.

En *Lost Highway* el primer matiz de negro está ya presente en los créditos iniciales, en esa imagen nocturna de la carretera que es engullida, literalmente, por un vehículo en el que se sitúa la cámara. Es una secuencia en cierto modo materialista, descarnada (brechtiana), por cuanto presenta cierto *parecido de familia* con la sucesión de fotogramas de una película.



Si algún sentido tiene esta analogía ente la carretera y el celuloide, apunta a que Lynch trata de evidenciar el profundo parentesco que existe a nivel estructural entre el cine y la carretera (el viaje). *Road movie* constituiría en este sentido una expresión pleonásmica. No me refiero a lo que la expresión tiene de designante de un género cinematográfico, sino a un parentesco más profundo que el cine rara vez tematiza porque es constitutivo de su más profunda condición cultural e imaginaria. En este sentido, resulta doblemente esclarecedora la para muchos sorprendente presencia de una película como *The straight story* [Una historia verdadera] en la filmografía de Lynch. La carga irónica de *The straight story* estriba en que es una improbable *road movie* rodada a velocidad de cortacésped.

Lost Highway es una película errática. Una carretera errática. En ella se tejen dos historias hasta el punto de interferirse mutuamente: la monótona vida de pareja de Fred Madison (Bill Pullman) y Renee Madison (Patricia Arquette) y la tormentosa relación entre Pete Dayton (Baltasar Getty) y Alice Wakefield (Patricia Arquette). No se trata de versiones distintas de la misma historia, como sucede, por ejemplo, en el clásico de

Kurosawa *Rashomon* o en *La mujer del puerto* de Arturo Ripstein. Tampoco se *cruzan* dos historias, como es tan habitual ver en el cine contemporáneo desde que Robert Altman diera el pistoletazo de salida con su adaptación de los cuentos de Raymon Carver en *Short Cuts* [Vidas cruzadas] y que ha derivado en hartos improbables cruces, por ejemplo el rocambolesco encuentro que plantea *Babel* de González Yñarritu entre una bala disparada accidentalmente por un niño en pleno desierto y el cuerpo de una turista americana que viaja en un autobús que pasaba por allí, acontecimiento improbable que desata una cadena de sentimientos solidarios de alcance planetario. No se trata, en suma, de poner en relación una multiplicidad de mundos (como sucede aún en *Blue Velvet*), ni de jugar con la más que obvia intromisión del mundo de los sueños en lo cotidiano. *Lost highway* pone en evidencia, como ha sabido ver Slavoj Žižek³, la condición compleja de la realidad, la amalgama de fantasías inconsistente que hace que experimentemos la realidad como densidad impenetrable. Y a ello contribuyen los complejos matices de negro que marcan las transiciones de una historia a otra.

Mulholland Drive supone un giro de tuerca más en este develamiento, pues es la puesta en evidencia de que el cine contribuye a la densificación fantasmática de la realidad o, dicho de forma más rotunda, que la realidad contemporánea tiene una configuración cinematográfica. Y es Hollywood, lugar en el que se desarrolla gran parte de la acción, donde este hecho es más patente.

Ya no son las historias las que como ocurría en *Lost highway* se entretrejen unas con otras, hasta confundirse, a base de sutiles deslizamientos e interferencias. Lo interesante, por no decir lo cómico, de *Mulholland Drive* es que hace evidente este artificio que es la condición misma de posibilidad del cine. Y lo hace de la forma más tosca. Digámoslo ya: *Mulholland Drive* es una película hecha con dos llaves que abren sendas cajas que dan paso, una vez que la cámara penetra en ellas fundiendo a negro, a tres historias.

Podría decir, llevado por el gesto hermenéutico que han exigido las anteriores películas, que el episodio axial de *Mulholland Drive* es la delirante secuencia del teatro al que acuden Betty Elms (Naomi Watts) y Rita (Laura Harring), e inferir de ahí que Lynch nos ofrece un breve tratado sobre cómo opera el cine: como teatro muerto. Pero no es preciso ponerse tan estupendo. Mejor dejarse guiar por los matices de negro. Máxime cuando es precisamente en ese teatro donde aparece inopinadamente en el bolso de Betty una caja azul que la amnésica Rita abrirá poco después con la llave triangular que guardaba en su bolso.

³ Žižek, S., 2006, *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Debate, Madrid.



A partir de ahí la historia de un giro radical. De hecho termina la primera historia y comienza la segunda. Rita y Betty se disponen a coger la llave triangular del armario donde la habían guardado para abrir la caja; Betty desaparece de la escena; Rita la llama inútilmente; Rita abre la caja; desaparece Rita; la caja hace ruido al caerse al suelo, sobre la alfombra; asoma tras un fundido a negro el cuerpo recostado de una mujer rubia; la tía de Betty, a la que vimos brevemente al comienzo de la película cuando abandonaba la casa en la que se instalará Betty, entra en la habitación alertada por el ruido, pero no ve nada: ha desaparecido la caja; nuevo fundido a negro; aparece un personaje vestido de cowboy que dice “Nena, es hora de despertarse”. La rubia recostada en la cama se despereza: es Naomi Watts, la actriz que interpreta a Betty, pero ahora se hace llamar Diane Selwyn. No entiendo nada. Vamos a ver... puede que la caja sea una especie de pasillo o pasadizo a través del cual nos deslizamos de una historia a otra. Vale.



Poco más tarde, aparece también inopinadamente la segunda caja dentro de una bolsa de papel, de ella salen dos personajes minúsculos. Son los ancianos que vimos nada más empezar la película hablando en el aeropuerto con Betty. Los ancianos persiguen a Diane, que grita como una posesa. Sigo sin entender nada. ¿No será que también los personajes de la primera historia pueden deslizarse hacia la segunda atravesando esos mismos pasadizos? ¿No será que se están produciendo interferencias entre las dos historias, como cuando la señal de un programa se cuela en la de otro? Vale.

Aparece la segunda llave. Es distinta a la otra. No es triangular, sino plana. Se la entrega a Diane un joven rubio, que en la primera historia mataba chapuceramente a un detective, o ¿es en la segunda historia que mata al detective? ¿Y si pertenece a la

segunda qué hacía en la primera? Diane, sosteniendo la llave en su mano, pregunta al chico rubio: “¿Qué abre?”. El chico rubio se ríe. Pues eso. Es lo mismo que preguntar a Lynch “¿Qué significa?”. Probablemente Lynch se reiría. Si no lo está haciendo ya. Acaso sobre esta misma especulación. Quién sabe...

Quedémonos con la tranquilizadora explicación de Žizek: *Mulholland Drive* muestra “la condición compleja de la realidad, la amalgama de fantasías inconsistente que hace que experimentemos la realidad como densidad impenetrable”. Esa es la tercera historia de *Mulholland Drive*: la realidad.