



PARA AMPLIAR

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de Básicos Filmoteca, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos de La Filmoteca.

EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 · Valencia
http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/videoteca_ivac@gva.es

DAVID LYNCH

Six Men Getting Film Sick (1966)
The Alphabet (1968)
The Grandmother (1970)
The Amputee (1974)
Cabeza borradora (Eraserhead, 1976)
El hombre elefante (The Elephant Man, 1980)
Dune (1984)
Blue Velvet (1986)
El cowboy y el francés (The Cowboy And The Frenchman, 1988)
Corazón salvaje (Wild At Heart, 1990)
Carretera perdida (Lost Highway, 1996)
Una historia verdadera (The Straight Story, 1999)
Mulholland Drive (2001)
Dumbland (2002)
Inland Empire (2006)

A PROPÓSITO DE LYNCH

Pretty As A Picture: The Art of David Lynch (Tobby Keeler, 1997)

Seguidor del dadaísmo y el surrealismo, de la obra de Luis Buñuel y de Federico Fellini, y reconocido admirador de Jacques Tati, Ingmar Bergman o Werner Herzog, Lynch desarrolla un estilo personal que a nadie deja indiferente. Si te interesa sumergirte en la filmografía de algunos de sus referentes, podrás encontrar una amplia muestra en los fondos de la Videoteca.

EN LA BIBLIOTECA

Edif. Rialto, 7ª planta
Pl. Ayuntamiento, 17 · Valencia
<http://opac.ivac-lafilmoteca.es>
ivac_documentacion@gva.es

BIBLIOGRAFÍA

BACA MARTÍN, Jesús Ángel (ed.). *El cine y lo siniestro*. Almería: Diputación de Almería. Área de Cultura y Deportes, 2005.
CUETO, Roberto. *Dentro y fuera de Hollywood: la tradición independiente en el cine americano*. València: IVAC; Festival Internacional de Cine de Gijón, 2004.
CHION, Michel. *David Lynch*. Paris: L'Étoile/Cahiers du cinéma, 1998.
LOSILLA, Carlos. *Flujos de la melancolía: de la historia al relato del cine*. València: IVAC, 2011.
PAYÁN, Miguel Juan. *David Lynch*. Madrid: Ediciones JC, 1991.
RODLEY, Chris. *David Lynch*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.
RODLEY, Chris. *David Lynch Por David Lynch*. Barcelona: Alba, 1998.
VV. AA. *Universo Lynch*. Madrid: Calamar, 2006.
WOOD, Jason. *100 American Independent Films*. London: Palgrave Macmillan, 2009.

ARTÍCULOS

AGUIRRE, Lina. "Ese extraño mundo en el que vivimos", *Kinetoscopio*, vol. 13, nº 63, 2002.
BÉGHIN, Cyril. "Des récits en lacets", *Cahiers du cinéma*, nº 652, enero 2010.
CASAS, Quim y LERMAN, Gabriel. "Un film de Lynch misterioso y conmovedor" (entrevista a David Lynch), *Dirigido por...*, nº 308, enero 2002.
CHION, Michel. "Mulholland Drive", *Positif*, nº 490, diciembre 2001.
DELORME, Stéphane. "Mulholland drive me crazy", *Cahiers du cinéma*, nº 571, septiembre 2002.
DELORME, Stéphane. "Une décennie lyrique", *Cahiers du cinéma*, nº 652, enero 2010.
FOUBERT, Jean. "Mulholland Blvd. Sunset Dr.", *Positif*, nº 517, marzo 2004.
FULLER, Graham. "Babes in Babylon", *Sight & Sound*, vol. 11, nº 12, diciembre 2001.
HENRY, Michael. "David Lynch", *Positif*, nº 490, diciembre 2001.
HEREDERO, Carlos F. "Mulholland Drive", *Dirigido por*, nº 302, junio 2001.
LARCHER, Jérôme. "La blonde préfère les femmes", *Cahiers du cinéma*, nº 558, junio 2001.
NEWMAN, Kim. "Mulholland Dr.", *Sight & Sound*, vol.12, nº 1, enero 2002.
TESSÉ, Jean-Philippe. "Dix ans d'apparitions", *Cahiers du cinéma*, nº 652, enero 2010.
TOBIN, Yann. "Mulholland Dr.", *Positif*, nº 485/486, julio/agosto 2001.

ORGANIZA



IVAC
la filmoteca

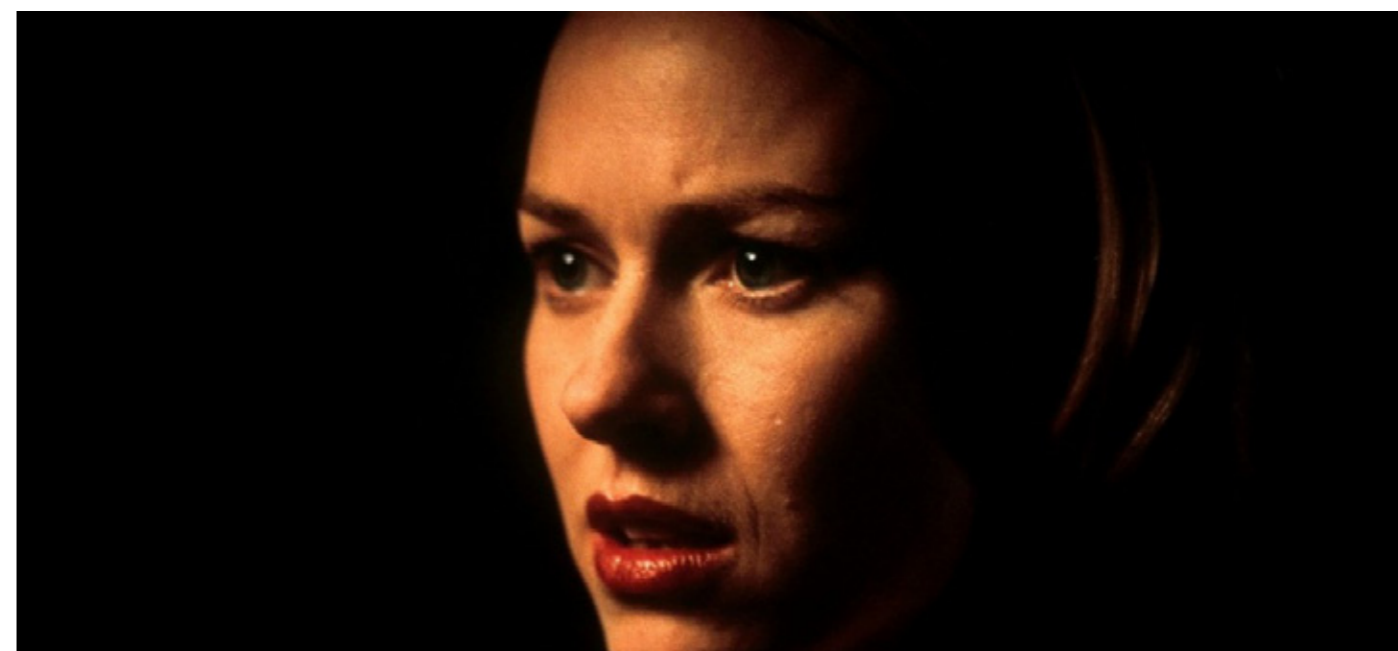
ivac.gva.es

visita nuestra web para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades del IVAC

COLABORA



BÁSICOS FILMOTECA SIGLO XXI



SESIÓN 12

16 DE FEBRERO DE 2012

MULHOLLAND DRIVE

David Lynch.
Francia, EEUU. 2001

CAIMAN
CUADERNOS DE CINE
PRESENTA

Presentación y coloquio
a cargo de José Antonio Hurtado,
crítico de la revista

Haciendo lo que hago, siempre he tenido presente el peligro de ser etiquetado de extraño, porque en los tiempos que corren, la gente no se preocupa de buscar los matices necesarios para que esto no suceda. Te meten en una caja; te clasifican, y ya está. A mí siempre me han clasificado en la categoría de lo raro. Creo que lo que soy es ajeno a este tipo de etiquetas.

DAVID LYNCH

CINEASTAS IMPRESCINDIBLES: DAVID LYNCH

Sólo dos largometrajes en una década: escueta cosecha para un cineasta como David Lynch, pero también legado esencial, fundamental. Es cierto que pueden rastrearse ensayos en forma de cortos o trabajos para su visión en Internet, y sin embargo eso no basta para ver en Lynch a alguien que no ve diferencias entre una cosa y otra, entre el apunte y el lienzo. A diferencia de Jean-Luc Godard, estamos ante un artista que necesita las distancias largas para desarrollar divagaciones verborreicas, siempre llenas de digresiones y desvíos, como ya señaló la estructura falsamente serial de *Twin Peaks*.

Por eso *Darkened Room* o *Rabbits* pueden constituir el subsuelo de los dos largos, pero no situarse a su altura. Pese a su querencia por el rodeo, por los itinerarios tortuosos y laberínticos, Lynch da lo mejor de sí en extensas formas longitudinales cada vez más llenas de perfiles pesadillescos, en las que todo aflora a la superficie a borbotones. Ésa es la razón de que *Mulholland Drive* (2001) e *Inland Empire* (2006) –títulos de inspiración geográfica que dibujan trayectorias circulares, macrocosmos que estallan constantemente en pequeños flashes de sentido que luego vuelven a recomponerse– compongan un díptico inseparable, no porque sean como espejos que se devuelven mutuamente sus respectivas imágenes, sino porque denotan una continuidad, una progresión que *Inland Empire* deja en suspenso para que otra ficción la recoja algún día. De la saturación del relato a su puesta en entredicho, el trayecto que va de una a otra expresa el camino recorrido por el cine en estos años y es casi más importante que las películas en sí mismas, pues es allí donde las formas evolucionan sin ser vistas. Y en esa zona invisible que luego intenta encarnarse en imágenes reside todo el poder del cine de Lynch en este inicio de siglo.

LOSILLA, Carlos. "David Lynch", *Cahiers du cinéma-España*, nº 31, febrero 2010.

ENVOLTORIO DE PLÁSTICO

[...] *Terciopelo azul*, la película de David Lynch que en 1986 cambió muchos de los esquemas del cine norteamericano contemporáneo [...], suponía el descubrimiento de un cine fantástico menos encorsetado en los estilemas clásicos del género y plenamente abierto a la postmodernidad reinante en la época. *Terciopelo azul* desgranaba en cada uno de sus fotogramas la propia teoría de la referencialidad filmica, pero desde bases muy distintas al discurso que autores como Joe Dante, John Landis o el mismo Steven Spielberg habían desplegado de manera sistemática en sus grandes éxitos de los años ochenta.

Sí las películas de Dante o Spielberg utilizaban el núcleo suburbial norteamericano para subrayar los propios miedos y mitologías neo pop de sus grises habitantes a través de la recuperación en clave *mainstream* de todo un subconsciente imaginario de la serie B de género fantástico y/o aventuras, Lynch se adentraba en los propios límites de una América profunda, aislada y autosuficiente, sustentada en una filosofía *kitsch* tendente a lo absurdo y que vive de espaldas a sus propios desechos personales e imaginarios. Según ello, el film recuperaba el esquema de una *teen–movie* de provincias [...] con ciertas indagaciones en torno al cine negro norteamericano clásico, con un barniz *bizarre* [...].

Pocas películas de los años ochenta influyeron tanto como *Terciopelo azul*, no solo en la forma de hacer cine (con una recuperación de un cierto aire retro y mórbido en los retratos de la América tradicional) sino en la forma en que los espectadores se enfrentaban al cine. Con *Terciopelo azul* el cinéfilo tradicional se sumergía en una serie de referencias que le eran propias pero que, a la vez, estaban mostradas y montadas de un modo que incluso movían al rechazo. El espectador joven encontraba una nueva vía de entender y ver los géneros clásicos, mediante una especie de narrativa discontinua y con tendencia a la propia desintegración que focalizaba su mirada en elementos iconográficos capaces de crear adicciones neoculturales.

A partir de ese momento, el cine norteamericano ve posible una vía neovanguardista, intuida desde el *underground* por el nuevo cine surgido en los años sesenta y setenta, o desde el territorio *indie* de los años ochenta, donde el concepto de narración o historia pierde protagonismo en torno a la construcción de un guion visual (que no pirotécnico al modo de las grandes superproducciones de efectos especiales) que se basa en muchas ocasiones en el propio movimiento de los actores o en la colocación de los objetos.



Mulholland Drive

Esta tendencia recuperada por Lynch en *Terciopelo azul* aunque ya presente en *Cabeza borradora*, se irá haciendo más radical en la filmografía del autor, tanto en sus experimentos televisivos (*Twink Peaks*, *On the Air*) como en sus largometrajes posteriores y de forma gradual. Así, *Corazón salvaje* no dejaba de ser un *collage* postcultural en torno a la América de los *pulps* juveniles de los años cincuenta y del universo neo mitológico americano representado por L. Frank Baum y *El mago de Oz*. *Twink Peaks: Fire Walk With Me* era la desestructuración de la propia historia de Laura Palmer en clave de precuela onírica, despojando los ingredientes de *whodunit* serializado que motivaban (de manera solo aparente) la aventura televisiva.

Carretera perdida, por su parte, representó el inicio de una especie de trilogía (interrumpida por la aparentemente sencilla *Una historia verdadera*) luego seguida en *Mulholland Drive* y completada ahora con *Inland Empire*. Dicha trilogía es una crónica en clave pesadillesca sobre la vulnerabilidad de la propia identidad en los tiempos cátodicos, la obsesión por el *doppelganger* [...] y el periplo por dimensiones más o menos paralelas a la vez que una reflexión metalingüística sobre el medio televisivo o la revolución digital. Lynch ha culminado en estas tres últimas obras la representación de un cine no narrativo, lindante con el video-arte, pero mucho más sometido a pulsaciones somáticas que este último. Desde la propia integridad de sus



Mulholland Drive

planteamientos estéticos y la divergencia con la realidad que implica la conexión onírica, Lynch establece conexiones con todo su mundo personal y juegos constantes con el espectador que se supone iniciado. Ello lleva a reducciones casi absurdas sobre referencias temáticas, pero sobre todo a la constatación de que el referente ha ido desapareciendo en la filmografía lynchiana, perfeccionando título a título las inquietudes estéticas y creativas demostradas por el autor de *Cabeza borradora*.

Todo ello llega al límite en *Inland Empire*, su último trabajo [...]. Película sin ningún tipo de avance argumental o lógica clásica, rodada en un granuloso soporte digital, *Inland Empire* es una pesadilla autorreferencial y absurda, conceputada como un juego de cajas chinas desarrollado en dimensiones paralelas, mediante el único hilo conductor del personaje de Laura Dern.

Lynch aparece obsesionado como nunca por el truco cinematográfico y televisivo, la textura digital, en una crónica sobre la desaparición de la identidad y la confusión de realidades ante la proliferación de medios artificiales de existencia. La última película de Lynch lleva más lejos si cabe las ideas desarrolladas en *Carretera perdida* o *Mulholland Drive*, mostrándose como una catarsis casi testamentaria sobre la muerte de la realidad en nuestro mundo [...].

SALA, Ángel. *Universo Lynch*. Madrid: Calamar Ediciones, 2006.

MULHOLLAND DRIVE: EL SUEÑO DE LA RAZÓN

El cine es, entre tantas otras cosas, también un resultado del azar. Y el buen cineasta no solo tiene que saber plegar la realidad a sus deseos, sino también, en ocasiones, saber plegar su película a los vaivenes de la realidad. Cuando un fallido episodio piloto para una serie de televisión acaba –gracias al buen manejo del azar– convertido en una de las películas más sugerentes y estimulantes de las últimas décadas (sí, en plural), podemos concluir que al timón hay un cineasta capaz de amoldarse a las circunstancias y hacer de una herida de muerte, virtud.

Porque *Mulholland Drive*, la serie de televisión que nunca se realizó, podría haberse visto abocada a ser para siempre la hija bastarda de *Twin Peaks*, con la que comparte no pocos rasgos y en la que cabe rastrear la genética del film: el argumento de la joven actriz que llega a Los Ángeles para triunfar y se encuentra con un misterio insondable era, en su origen, una trama destinada a la tercera temporada de la serie de Lynch y Mark Frost (que sin embargo fue cancelada al final de su segundo año), y que el primero rescató del olvido para proponer un nuevo relato serializado. El resto es historia conocida: la cadena rechazó el piloto, Lynch rodó metraje adicional y lo convirtió en un largometraje independiente. Operación que, precisamente, había realizado también con el piloto de *Twin Peaks* como medida preventiva, para recuperar la inversión en las salas de cine si la serie no funcionaba.

Pero comparar ambas obras sirve, además, para arrojar algo de luz (eléctrica y parpadeante, por supuesto) sobre la obra del cineasta. Porque en ambas se encuentran los momentos de mayor equilibrio entre la narración figurativa (cuyos puntos álgidos estarían en *Una historia verdadera*, *Dune* o *El hombre elefante*) y el onirismo más simbolista, del que Lynch parte en su primer largometraje, *Cabeza borradora*, y al que regresa en el último, *Inland Empire*. Un camino en espiral, por cuanto el punto de llegada no es el mismo que el de partida, que deja a su paso un corpus central del que los máximos exponentes serían *Terciopelo azul*, *Corazón salvaje*, *Carretera perdida*, *Twin Peaks* y *Mulholland Drive*.

Geografías del no-lugar

En todas ellas se entremezcla el misterio (con un acusado toque *neo-noir*) con la mecánica de los sueños, que Lynch explora a conciencia: el desorden temporal, los personajes que cambian de rostro, los rostros que cambian de personaje, los objetos que reaparecen insistentemente de modo casi fetichista. Y todo ello converge en un espacio, un lugar utópico en el sentido

etimológico de la palabra: un sitio sin ubicación geográfica, que sirve de bisagra entre la realidad y el sueño. Un no-lugar que en *Twin Peaks* era la Habitación Roja, en *Cabeza borradora* era el escenario de la mujer tras el radiador, y en el título que nos ocupa toma el nombre de Club Silencio.

No parece casual, por tanto, que el Club Silencio pueda entenderse también como una metáfora del propio cine: “No hay banda”, repite su presentador: “Todo es una grabación”. En efecto, estamos en un escenario donde nos hacen creer que contemplamos un trozo de vida, pero en realidad todo está grabado de antemano. Es una definición del cine en sí, pero también del mundo del sueño, que no es sino una reorganización de cuanto nuestro cerebro ha registrado previamente. Y, quizá, además de un espacio de la no-ubicación, el Club Silencio sea también un espacio de la no-vida (¿es Laura Palmer, la muerta más célebre de la historia de la teleficción, quien aparece sentada entre las butacas, a la derecha del encuadre?), donde Betty (Naomi Watts) se ve condenada a desaparecer, y donde se sientan las bases para el asesinato de Diane Selwyn (también Watts, en uno de los múltiples juegos de identidad del film).

Pero en cualquier caso, como gran parte de la obra del director, *Mulholland Drive*, aunque se disfraza de narración inteligible, es en realidad una obra para ser experimentada, y no analizada. Vivida en lugar de viviseccionada. Es mejor dejar a un lado la intelectualización y dar paso a la sensualización. Quizá, y como también nos recuerda la misteriosa mujer del pelo azul al final de la película, a la hora de enfrentarse a Lynch (¿o al cine en general?) las palabras están de más. “Silencio”.

RUIZ, Juanma. “Mulholland Drive: el sueño de la razón”, *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 2, febrero 2012.

BELLEZA IRREDUCTIBLE

Es bien sabido que *Mulholland Drive* es un esbozo, un proyecto truncado, un fragmento. Posiblemente ahí radique su verdadera grandeza, la de ser fruto de azarosas circunstancias que le impidieron convertirse en lo que inicialmente iba a ser, una serie televisiva. Quizá por casualidad, con ella inició David Lynch esa fuga de la narración canónica que ya se había atisbado en películas anteriores y que culminará en la posterior *Inland Empire*. Si en cintas como *El hombre elefante* (1980) o *Una historia verdadera* (1999) Lynch demostró ser capaz de alcanzar la serenidad del David o el Moisés, *Mulholland Drive* estaría más cerca de los esclavos de Miguel Ángel: un catálogo de formas convulsas que luchan

por liberarse de esa prisión de roca que es el relato clásico. Y, sin embargo, nos hallamos ante una película rigurosamente narrativa cuya estructura episódica, enmarañada por flecos y cabos sueltos, desgrana un aterrador fresco de ese Hollywood siniestro que ya nos habían retratado Maya Deren (*Meshes of the Afternoon*, 1943) y Billy Wilder (*El crepúsculo de los dioses*, 1950), un mundo cuyos habitantes están atrapados en las garras de demiurgos de aterradora vulgaridad. Pero también es cierto que su importancia consiste en trascender la mera sátira de algo tan fácilmente satirizable. Porque *Mulholland Drive* se hace realmente irrepetible cuando pasa al otro lado, a otra dimensión de la realidad y de la propia representación cinematográfica. Hay cineastas que utilizan la cámara para contar cuentos de miedo, pero hace muchas décadas y muchas películas que Lynch es bien consciente de que es la propia cámara la que genera el miedo: sus criaturas se mueven sonámbulas por espacios sin cartografiar igual de desasosegantes para los espectadores. Si *Mulholland Drive* es una película que sigue desafiando la práctica de la crítica no lo es por su enrevesada estructura narrativa ni por su aparente incomprensibilidad (que no lo son más que las de otras muchas películas fantásticas, al fin y al cabo), sino porque su epidermis es resbaladiza. Puede parecer un gesto de desidia o irresponsabilidad crítica negarse a desarticular con las herramientas del análisis la obra de arte, pero no hay duda de que muchas veces no tenemos más remedio que quedarnos pasmados y conmovidos ante una belleza irreductible a las palabras.

CUETO, Roberto. “Mulholland Drive. Belleza irreductible”, *Cahiers du cinéma-España*, nº 31, febrero 2010.

