



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES.**

**LA MIRADA DE ORFEO DESDE LA PERSPECTIVA DE MAURICE  
BLANCHOT  
EN EL TRABAJO FÍLMICO:  
POR EL LADO OSCURO DEL CAMINO (LOST HIGHWAY, 1996)  
DEL DIRECTOR DAVID LYNCH.**

**TESIS  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADAS EN CIENCIAS DE LA  
COMUNICACIÓN. ESPECIALIDAD PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL**



**PRESENTAN**

**AMÉRICA ANAYANSI PÉREZ BAÉZ  
Y  
AMAYELI ROCHA MARTÍNEZ**

**DIRECTOR: LIC. LUIS ALBERTO FONSECA LAZCANO**

**CIUDAD UNIVERSITARIA**

**2009**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



PASAJEROS CON DESTINO A LYNCHTOWN FAVOR DE PRESENTARSE EN SALA TREINTA. THE AIR IS ON FIRE FRANCAMENTE NO EN CUNTO AL SENTIDO. LAS MISMAS CANCIONES. SIEMPRE LAS MISMAS CANCIONES. ALL OUR PRICES ARE IN US DOLLARS. ROJO PATÉTICO. YA QUIERO TERMINAR. Y LUEGO QUÉ? HO LA BUENOS DIAS. YA SE QUE HICEMAL. YO SE QUE HICEMAL. Y NO ME ESTOY HACIENDO TONTA. AUNQUE SOY ESTUPIDA. DOS CEROS A LA IZQUIERDA. CATORCE. DOS CEROS A LA DERECHA. NO. NO. TRES CEROS A LA IZQUIERDA. CATORCE. DOS CEROS A LA DERECHA. OCHO. SI. SI. DAVID LYNCH. CATCHING THE BIG FISH. I'M NOT YOU. TRES CEROS. ORFEONOLAMIRES. TODAVIA NO. SHHHHH. CALLATE. ROCK CRYSTAL. TANZANITE. COGNAC. GOLDEN STONES. QUISIERA TERMINAR. NO ESPERAR. CHOCOLATE BLANCO. YA ME DUELE ESPERAR. I'M NOT HERE ESTO NO ESTAPASANDO. YA ESTAPASANDO TRANQUILA. TRANQUILA?. NOTODO SON LIEBRES. VEINTICINCO. NO LO LOGRE. MAS CIGARROS. MAS. CAFE DEL DIACONESPACIO PARA LECHE. POR FAVOR. BLANCHOT QUISIERA ENTENDERTE MEJOR. SHHHHH. AMERICA. AMERICA LYNCH. COMO SE ESCRIBE A TRAVEZ O A TRAVES. TUNUNCA LO VAS A ENTENER. DIEZ TREINTA. ALACAMA. NO PUEDO ESPERAR. NO PUEDO ESPERAR. BUENAS NOCHES. CUATRO CINCO. CINCO MINUTOS. CINCO MINUTOS. PUEDO ESPERAR. PUEDO ESPERAR?. ALL OUR PRICES ARE IN US DOLLARS. UMDIA EU VOU. REIR. DISTO. NA O POSSO ESPERAR. NA O POSSO ESPERAR. LA CULPANOLA TIENE EL INDIO. MIMADRE DICE. CAPITULO UNO. CAPITULO DOS. TRES CUATRO CINCO SEIS SIETE OCHO NUEVE DIEZ. AQUAMARINE. CITRINO. ANTARES. EN WORD. EN PDF. MAS VINO. POR FAVOR. YACASI. YACASI. SHURUSHURU. JUST LOOKING. MEJOR COMPRA. GRANADA. GRANATE. Y COMO VA ES A TESIS? NO PUEDO ESPERAR. YA NO PUEDO ESPERAR. A QUIEN ESTAS VIENDO? FRED MADISON EN EL ESPEJO. ARE YOU HUMAN? SIEMPRE FRIO. MISOJERAS. PANTALON NEGRO. LA GRAN ESTUPIDA. YOGUR THY DOS GALLETAS. LA NOCHE Y LA OTRA NOCHE. SI. SI. ADORMIR. NO HAY MAS. LA LUNA CACHETONA. MIRAME. NO SIEMPRE SON LAS NUEVE A LAS NUEVE. QUENO. T. IMPOR. T. QUENO. BOA SORTO. BOM VIA GEM. BOA NOITE. SHHH. OBRIGADA. OBRIGADA. OBRIGADA. OBRIGADA. OB. AMERICABAEZ.

---

Escribir es entregarse a la  
fascinación de la  
ausencia de tiempo. Sin  
duda, aquí nos  
aproximamos a la esencia  
de la soledad. La  
ausencia de tiempo no es  
un modo puramente  
negativo. Es el tiempo  
donde nada comienza.

---

Escribir comienza solo cuando  
escribir es la  
aproximación a ese  
punto donde nada se  
revela, donde, en el seno  
de la disimulación, hablar  
aún no es sino la sombra  
de la palabra, lenguaje  
que sólo es su imagen,  
lenguaje imaginario y  
lenguaje de lo imaginario,  
lenguaje que nadie habla,  
murmullo de lo incesante  
y de lo interminable al  
que hay que imponer  
*silencio*, si se quiere al fin  
hacerse oír.

Maurice Blanchot.  
El espacio literario

---

Amayeli Rocha Martínez

## Índice

Introducción.....	7
<b>Capítulo I ¿Quién es David Lynch?</b>	
1.1 Biografía.....	12
1.1.1 El Arte y David Lynch.....	29
1.2.1 The Air is on Fire .....	32
1.2.2 David Lynch y la música.....	36
<b>Capítulo 2 ¿Cómo se cuenta Por el lado oscuro del camino?</b>	
2.1 De que trata el filme .....	40
2.2 Dentro de Por el lado oscuro del camino.....	48
2.2.1 Los personajes .....	50
2.2.1.1 Renee Madison/ Alice Wakefield.....	50
2.2.1.2 Fred Madison .....	51
2.2.1.3 El hombre misterioso.....	52
2.2.2 Banda Sonora .....	55
2.3 Preguntas frecuentes a David Lynch.....	57
2.3.1 El punto de vista de Barry Gifford .....	62
2.4 Por el lado oscuro del camino en México. ....	64
<b>Capítulo 3 La mirada de Orfeo</b>	
3.1 El mito .....	69
3.1.1 Orfeo.....	75
3.2 Virgilio y el mito de Orfeo .....	78
3.3 Ovidio y el mito de Orfeo .....	81
3.3.1 La muerte de Orfeo.....	84
3.4 La mirada desde el origen .....	85
3.4.1 La Obra.....	86
3.4.2. La literatura y Blanchot.....	88
3.4.3 Euridice: camino a la obra.....	92
3.4.3.1 La noche.....	93
3.4.3.2 La otra noche.....	94
3.5 Imagen y comunicación.....	96
3.5.1 La percepción visual .....	97
3.5.2 El espectador.....	99
3.6 Blanchot: la imagen .....	102
3.7 La inspiración .....	104
<b>Capítulo 4 La noche: por el lado oscuro del camino</b>	
4.1. La noche, la otra noche y el retorno.....	110
4.1.1 La noche.....	111
4.2 La otra noche.....	117
4.3 El retorno .....	124

<b>4.4 Orfeo, el escritor y Fred Madison .....</b>	<b>126</b>
<b>Conclusión.....</b>	<b>128</b>
<b>Anexo 1 .....</b>	<b>131</b>
<b>Anexo 2 .....</b>	<b>134</b>
<b>Apéndice .....</b>	<b>137</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>141</b>
<b>Fuentes Hemerográficas.....</b>	<b>145</b>
<b>Referencias Electrónicas:.....</b>	<b>147</b>

## Introducción

Estudiar la Carrera de Ciencias de la Comunicación dentro de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales significó enfrentarse a un terreno donde se tiene la obligación de permanecer informado y con la capacidad de estudiar proponiendo soluciones y alternativas a los diferentes fenómenos que suceden en la sociedad.

Es por eso que como egresadas de la carrera, en donde el trabajo en equipo es fundamental, nos dedicamos a desarrollar este proyecto donde el compromiso estuvo ligado al hecho de ofrecer una propuesta diferente para temas que pueden estar encasillados en una sola opción de estudio. Es este el caso para estudiar a un director de cine y su obra, donde en la mayoría de las investigaciones existe una tendencia hacia enfoques dentro de la psicología, semiología o el lenguaje cinematográfico.

Si bien el ángulo narrativo ha sido abordado, por medio de ésta tesis proponemos llevarlo de la mano con la literatura, porque al final también es un lenguaje que al igual que el cine nos ofrece mundos donde podemos habitar por medio de la imaginación y es sólo en esos medios donde se hace palpable esa realidad.

La decisión de elegir a David Lynch, director de origen norteamericano, deja fuera el sentido despectivo hacia el cine mexicano, que también cuenta con directores cuyos trabajos han sido reconocidos internacionalmente ya sea porque desarrollan historias complejas o sencillas de manera inteligente, el hecho de trabajar sobre David Lynch se debe a un interés particular por la trayectoria cinematográfica que hemos observado en su cine.

David Lynch, es a quien presentamos en el primer capítulo como el hombre para quien no es necesario tener una vida difícil y poder plasmar ese malestar en sus trabajos, ya que al contrario, es una persona dedicada a la meditación trascendental que sin embargo, en su cine que se caracteriza por utilizar de manera muy atractiva el misterio, que de un modo delicado sumerge a sus



personajes en mundos paralelos, en silencios y ambientes sonoros angustiantes, porque para el rey de lo extraño la gente debe reflexionar, pues lo que presenta son puras abstracciones donde uno puede sentir y escuchar, pero no tocar. Una experiencia visual que no tiene una sola respuesta, porque mientras más abstracta sea una obra, más interpretaciones se pueden hacer de ella.

Por eso es parte de un reto poder interpretar su obra, ya que si intentáramos explicarlo de una sola manera, sería como intentar cerrar una puerta que siempre tiene que estar abierta, que si bien será estudiada, nunca estará por demás ofrecer una alternativa para posicionar el cine de David Lynch como un objeto de estudio con vistas a distintas posibilidades de interpretación, donde será necesaria la observación y estar abiertos a mundos probables.

Desde sus cortometrajes ya se veía reflejado el camino que este director tomaría en sus próximos trabajos, una narrativa que necesita fragmentarse porque permite diferentes puntos de vista. Son historias que se desarrollan en la noche donde la constante es la existencia de más de un mundo, personajes que viven en un ambiente donde lo extraño es cotidiano, tratando de reconocerse en algún punto de la historia, entre lapsos que parecen recuerdos perdidos, puntos ciegos que al buscar una conexión entre ellos será difícil encontrarles razón; todo lo anterior es parte de lo descrito como *lyncheano*, ese tipo de ironía donde lo macabro y lo cotidiano se combinan haciéndose parte de un mismo contenido.

*Twin Peaks: fuego camina conmigo*, (*Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992), fue el largometraje anterior a *Por el lado oscuro del camino*, (*Lost Highway*, 1996), donde David Lynch, enamorado de su personaje *Laura Palmer*, decidió darle otra oportunidad pues como serie de televisión parecía que todo había terminado, sin embargo, la crítica no fue tan satisfactoria a lo que podría parecer un capricho del director, por lo que *Por el lado oscuro del camino*, representó un nuevo respiro en su cine, que marcó un parte aguas dentro su trayectoria cinematográfica.

El siguiente paso después de presentar la vida de David Lynch, fue, abordar el filme del que es el principal objeto de estudio nuestra investigación. ¿Cómo se cuenta *Por el lado oscuro del camino?*, título del segundo capítulo, que contiene un análisis que abarca el argumento del filme, banda sonora, personajes, y donde también se incluyen entrevistas con los actores y con los escritores del guión de la película, Barry Gifford y David Lynch.

En 1998, la película es estrenada en nuestro país, generando opiniones encontradas entre la crítica mexicana pues el solo hecho de hacer la reseña parecía ridículo, y explicarla una pérdida de tiempo, llegando a la conclusión de que el filme trataba sobre el caso de un hombre con una extraña enfermedad de crisis de identidad paralela.

*Por el lado oscuro del camino* es la historia de un hombre que pierde a su esposa y tiene otra oportunidad para encontrarse de nuevo con ella. Sin embargo, el camino que recorrerá estará lleno de situaciones confusas, donde se perderá a sí mismo. Lo que proponemos en esta investigación es que lejos de tratarse de una fuga psicógena, en el cine de David Lynch cabe la posibilidad de encontrar una explicación alterna.

Es ésta una de las razones para trabajar con este filme porque si bien ya existe un trabajo previo acerca de una de las obras de este director, en esta investigación se buscó proponer otra forma de abordaje para la interpretación de otra obra de David Lynch y la alternativa que es a través del escritor Maurice Blanchot, misma que fue desarrollada en el tercer capítulo: La mirada de Orfeo, punto donde se entrelazan la película y la literatura a partir de la figura de este personaje mítico que aún en tiempos actuales se puede retomar para abordar conflictos y tratar en este caso de encontrar una respuesta al misterioso mundo de David Lynch.

Cabe destacar que en lo concerniente al mito, nos enfocamos en las versiones de Publius Ovidio Nasón y Publius Virgilio, ya que siendo dos de los poetas latinos más importantes históricamente, el trabajo que realizaron seguirá teniendo influencia para la modernidad. Estas dos versiones que presentamos

ayudaron a verificar datos y ampliar la información conociendo detalles con los cuales profundizamos en la investigación.

El mito referido nos cuenta que tras la pérdida injusta de su esposa Eurídice, Orfeo decide ir a buscarla al reino de las sombras, donde es a través de sus cantos como convence para que lo dejen pasar, sin embargo hay una condición que debe cumplir, la acción catastrófica para que Orfeo pierda a Eurídice es la mirada íntima que se esboza entre quien mira y el objeto de su mirada que lo condena a perderla por segunda ocasión, misma suerte que expone Maurice Blanchot respecto al escritor con su obra, equivalente a la que encontramos en la película *Por el lado oscuro del camino*, referente al personaje principal, Fred Madison quien para recuperar a su esposa muerta le es preciso abstenerse al deseo de tenerla cuando se la encuentra en esa otra región que maneja David Lynch.

Maurice Blanchot, escritor francés, mantuvo durante su vida literaria el interés sobre el compromiso que significa ser escritor. En 1955 se publica su libro **El espacio literario**, de donde extraemos que para aquel que está decidido a encontrar la esencia de la obra, ese centro que lo atrae, tendrá que enfrentarse al camino oscuro de la literatura, siendo capaz de abandonarse a sí mismo, dejando de ser “Yo”, para convertirse en “Él” y poder llevar a la luz la obra.

La noche es parte del camino que el escritor recorre para llegar a la esencia y es donde encontramos similitud con lo que también resulta ser un factor recurrente dentro del trabajo de David Lynch, “la otra noche” como la llama Blanchot, es donde se establece el espacio que el escritor enfrenta hacia la transgresión y puede llegar al centro y mirar la obra.

Finalmente en el capítulo cuarto: La noche: Por el lado oscuro del camino, retomamos el punto del cine como un proceso de comunicación donde la imagen es un elemento esencial del que se valen los realizadores para crear historias donde la retroalimentación es nula al igual que en la literatura. En este apartado, “la noche”, entendida como el silencio y la ausencia, es donde fusionamos a Orfeo y Eurídice como Fred y Renne Madison, los personajes

principales del filme *Por el lado oscuro del camino*, antes de pasar a la otra región, a “la otra noche”, que tanto para Maurice Blanchot como para David Lynch es una peligrosa región neutra en donde los elementos más importantes dentro de esta metamorfosis es la muerte y el desierto entendidos como el puente entre la región de la noche y la otra noche.

Dentro de la metamorfosis de Fred Madison, quien se cambia por otro hombre completamente diferente, es la semejanza la que le acerca a la mencionada peligrosa región neutra, donde encontrándose extraviado sólo le quedará el camino del eterno retorno. Misma situación que puede arrastrar al escritor, quien adentrándose a ese otro mundo sin saber regresar, se puede perder y su obra nunca saldrá y verá la luz.

## Capítulo I ¿Quién es David Lynch?

### 1.1 Biografía

En septiembre de 2006, en la 63ª edición del Festival de Venecia, David Lynch presentó la película *El imperio (Inland Empire, 2006)* concebida por los críticos como la obra de un loco o una pieza de arte, además recibió el León de oro, premio honorífico a su trayectoria como director de cine. Pero, ¿cómo éste hombre considerado un director importante dentro de la industria cinematográfica pudo llegar a tener dicho reconocimiento si se dedicaba a trabajar en una tienda de pintura y marcos?

“Soy originario de Montana: ¡En la verdadera América profunda! Pero es verdad que muchos en Estados Unidos piensan que soy europeo!” (Chion; 2003, 18)<sup>1</sup>

David Keith Lynch, nace el 20 de enero de 1946, en Missoula Montana, EU. Su madre trabajó durante algún tiempo como profesora de lenguas y su padre era investigador del Departamento de Agricultura. Sus padres nunca discutían, no fumaban ni bebían, se podría decir que el ambiente en el que David niño vivió no tenía complejidades como las que muestra en sus trabajos.

Dibujaba, nadaba, jugaba al béisbol y soñaba despierto. Tenía resistencia a la escuela en donde pensaba que se cometía un crimen hacia la juventud “allí se destruían los gérmenes de libertad, no se estimulaba ni el conocimiento ni la actitud positiva. La gente que me interesaba no iba a clase”. (Chion; 2003, 21)

Primero llega el acercamiento a la pintura, tema del que se habla más ampliamente en el siguiente apartado, clases los domingos y posteriormente a través de su amigo Tobey Keeler, cuyo padre era pintor y quien despertaría el interés de Lynch por el arte. Después llegarían las visitas a la *Corcovan School of Art en Washington DC* junto a Jack Fisk, uno de sus grandes amigos y con quien planificaría un viaje por Europa que terminaría de regreso a los Estados

---

<sup>1</sup> A lo largo de esta investigación utilizaremos este tipo de cita para referirnos a los libros. Para el caso de citas hemerográficas y páginas de internet, se podrán consultar a pie de página.

Unidos para que Lynch fuese despedido de una tienda de pintura y marcos y se dedicase a realizar trabajos como el de conserje.

Jack Fisk, actual diseñador de producción y director de arte fue una pieza importante para el destino de Lynch, a partir de una recomendación sobre la *Pennsylvania Academy of Fine Arts*, ubicada en Filadelfia, es como por fin se encuentra en el lugar con el que había soñado para estudiar.

Lynch y Fisk se inscribieron en 1965, y para el segundo año de sus estudios Lynch realiza su primer trabajo, su pintura animada, *Seis Figuras*, (*Six Men Getting Sick*, 1967): “Durante la proyección, las cabezas se transformaban en estómagos, y se hubiera dicho que los estómagos ardían. Todo empezaba a removerse, a contraerse y a vomitar. Y volvía a empezar. Como banda sonora puse una sirena.” (Chion; 2003, 26)

Un proyecto nuevo se acercaba, después de su fracaso en un trabajo de dos meses, en el que se tornó confuso debido a una cámara que tenía un defecto en el enfoque, decidió hacer un cortometraje de cuatro minutos *El Alfabeto* (*The Alphabet*, 1968): “una pequeña pesadilla sobre el miedo vinculado al aprendizaje, muy abstracto o mejor, denso.” (Chion; 2003, 28)

Éste trabajo despertó el interés de Lynch por el cine, así que pronto entró al *American Film Institute* donde obtuvo una beca para hacer otro cortometraje, *La abuela*, (*The Grandmother*, 1970) la historia de un niño que al no encontrar afecto de sus padres, que por cierto tienen un aspecto muy contrastante en cuanto a la personalidad del niño de peinado relamido y traje negro, decide sembrar en la cama de una habitación una semilla que chifla, de ahí nacerá una mujer que suplantaré el amor que no ha encontrado de su familia, nacerá una abuela.

En 1974, realizó el cortometraje llamado *The Amputee*, un vídeo en blanco y negro donde una mujer que tiene las dos piernas amputadas permanece en un sillón mientras sus vendajes son cambiados por un enfermero que al limpiar la parte afectada, de pronto sale sangre como si fueran jeringas, el enfermero

trata de hacer algo y al no poder remediarlo abandona la escena, la mujer nunca se percató del hecho mientras fuma un cigarro y escribe unas notas, como el enfermero actuó David Lynch.

Con sus primeros trabajos ya se daba a conocer por la forma en cómo aborda situaciones simples a su más puro estilo y sin embargo por eso fue reconocido, ya que obtuvo premios en los festivales de Atlanta, Belleview y San Francisco. David Lynch ya no era un estudiante de pintura y entraría al mundo del cine.

*Gardenback* fue un proyecto en el que inspirado por Kafka dice Lynch “Cuando miras a una chica, alguna cosa pasa de ella a ti. Y en la historia esa cosa era un insecto que crecía en el desván del hombre, un desván que era como su mente” (Chion; 2003, 50). Sin embargo este proyecto no tuvo salida.

El *American Film Institute* le dio una beca de 5 mil dólares que utilizaría para un filme que según el propio Stanley Kubrick hubiera querido dirigir: *Cabeza Borradora* (*Eraserhead*, 1976).

El DVD de *Cabeza Borradora*, contiene un menú en donde de entrada vemos al actor principal John Nance (Henry Spencer) que en el camino se encuentra con un gato muerto con el cuello atado a un alambre, y el pie de Nance juega con éste, la imagen resulta muy desagradable. Michel Chion en su libro **David Lynch** hace una analogía con algún personaje kafkiano, un pobre empleado dice, con tres bolígrafos en el bolsillo de su chaqueta, Charo Lacalle en su **Estudio Crítico sobre Terciopelo Azul**, comparte esta idea de acercamiento que Lynch tiene hacia éste escritor y no es de sorprenderse si se sabe que Lynch no leía de joven sólo a Kafka:

El único artista que podría haber sido mi hermano es Franz Kafka, aunque no me guste decirlo porque la reacción que despierto suele ser del tipo ‘Sí, tu y cualquier otro’. Realmente he obtenido mucho de él. Algunas cosas suyas constituyen las más estremecedoras combinaciones de palabras que he visto nunca. Si Kafka escribiera un guión de intriga, yo estaría allí. (Lacalle; 1998, 112)

Además de la película, en el mismo DVD se incluyeron extras donde se encuentra una larga entrevista y Lynch platica acerca del proceso de realización, cuenta que es un filme personal, pero que no puede recordar cuando le llegó la idea, si fue en Filadelfia o la primera vez que llegó a California. Frank Daniels, profesor del *American Film Institute*, y a quien David Lynch admiraba mucho, le preguntó sobre lo que quería hacer, y Lynch contestó que quería hacer *Eraserhead*. Contaba ya con un guión de 21 páginas, por lo que Daniels sugirió que entonces sería el mismo número en minutos, pero David explicó que era más complejo que eso, duraría 108 minutos y tardó cinco años para concluir su primer filme.

Fue estrenada el 19 de marzo de 1979 ante el público mundial, y no se dejaron venir las opiniones negativas como la de la revista *Variety* (Chion; 2003, 18), que lo calificaba de descorazonador ejercicio de mal gusto. Sin embargo, la experiencia de ver este primer filme nos hace dar cuenta de la densidad con la que David Lynch comenzaba a manejar el cine, la extrañeza del ambiente y de los personajes merece que esta cinta sea vista con detenimiento y paciencia, donde el sonido juega un papel muy importante.

En una entrevista hecha por la *Cahiers du Cinema* en 1981 le preguntaron al director si volvería a hacer una película en las mismas condiciones que hizo *Cabeza Borradora* y éste contestó: “No. No se puede volver atrás. Ya no podría hacer una película empleando cinco años y sin dinero. No, ya no podría.” (Chion; 2003, 66)

Y es que las condiciones en las que terminó su primer largometraje fueron desfavorables por la falta de dinero pero fue concluido gracias a la ayuda que sus colaboradores ofrecieron pues creían en el proyecto.

Lynch no tuvo que esperar mucho tiempo para tener la oportunidad de dirigir otra película, mientras trabajaba reparando tejados, pues la acogida de su *Cabeza Borradora* no había sido la esperada y no le ofrecían alguna propuesta,



fue gracias al productor ejecutivo Stuart Cornfeld quien vio el filme en Los Ángeles y decidió ayudar al joven director.

*Ronnie Rocket* fue un proyecto que nunca despegó y por el que estuvo trabajando Lynch, pero algo más grande llegaría: *El hombre Elefante (Elephant Man, 1980)*. La historia de un hombre cuya deformidad en el cuerpo sería perseguida y admirada, dicho proyecto llevaba consigo un presupuesto de seis millones de dólares. El guión de éste fue mejorado cuando deciden que en la vida de John Merrick, el personaje principal, durante el día debía tener una vida elegante con una infortunada suerte durante las noches, mundos paralelos se hacían presentes a un nivel menos denso en el cine de Lynch.

Según el archivista y curador del museo del Hospital Real de Londres, Jonathan Evans, en el pequeño documental *Joseph Merrick, la verdadera historia de El Hombre Elefante*, incluido en el DVD de la película, cuenta que seguramente David Lynch utilizó los dos textos sobre el *Hombre Elefante*, que son: ***El Hombre Elefante de Frederick Treves, (The elephant Man, 1923)*** y ***El hombre Elefante, un estudio sobre la dignidad humana de Ashley Montayo, (The elephant man, a study in human dignity, 1971)***.

Lo que hizo David Lynch fue usar las dos historias e interpretarlas a su manera para obtener mayor efecto dramático, cambiando la cronología de los elementos históricos y ese es un aspecto importante de cómo su interpretación difiere de la verdadera historia de Joseph Merrick.

El éxito fue mundial y es considerado como el mayor triunfo de Lynch dentro del público, se hizo merecedora de ocho nominaciones al Oscar y ganó un premio *Avoriaz* en el Festival Internacional de cine fantástico en *Avoriaz*, Francia en 1981, (*Festival International du film fantastique d'Avoriaz*) ganaría otro en 1987 con *Terciopelo Azul (Blue Velvet, 1986)*.

“Los que iban a entrevistarle se quedaban sorprendidos por su aspecto sonrosado y tranquilo y su porte atildado. Se supo que le gustaban los pantalones beige anchos y las camisas blancas sin corbata y con el cuello

cerrado” (Chion; 2003, 66), y entonces se empezó a saber sobre las actividades de David Lynch.

Y llegaron las propuestas para dirigir películas, entre ellas el tercer episodio de la primera trilogía de *La Guerra de las Galaxias, el retorno del Jedi* (*The return of the Jedi*, 1984) la cual rechazó Lynch debido a que el crédito hubiera sido en gran parte de George Lucas.

El siguiente trabajo que se vería en las pantallas fue *Dune*, (*Dune*, 1984) extraído del *bestseller* de Frank Herbert, que sería dirigido por David Lynch, quien dice que cuando lo llamaron, ni siquiera había escuchado el nombre de la obra de Herbert y la primera vez que le hicieron la referencia pensó que se trataba de una mujer llamada *June*. Fue Raffaella de Laurentiis, hija del productor Dino de Laurentiis, quien después de ver *El hombre Elefante* pensó que David Lynch podría hacer una versión diferente a otras películas de ciencia ficción. Y en 1981 comenzó la preproducción de la película.

El producto final; el ensayo de narración no lineal. Los escenarios industriales y humeantes regresan, los vimos en Cabeza Borradora. El protagonista fue interpretado por Kyle MacLachlan, actor por el que se ha especulado un cierto parecido con Lynch y uno de sus actores fetiches.

El fracaso de *Dune* fue evidente tanto de la crítica como del público, pero no así en Francia donde a pesar de una oleada de películas de ciencia ficción, *Dune* tuvo más asistencia que en películas del mismo Lynch como *Salvaje de Corazón* o *Terciopelo azul* en ese país. David Lynch se quejó de que no tuvo la libertad para hacer el montaje como él lo había planeado, recortando varias escenas que servían para llenar los posibles huecos en el espectador que no ha leído nunca la novela.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Ahora ya salió una nueva versión de la película en DVD titulada *Dune Extended Edition*.

A partir de este bache en cuestiones de libertad, Lynch trataría de buscar proyectos en donde a pesar de toparse con bajos presupuestos tendría el control artístico global.

Como resultado de esa libertad llegó *Terciopelo Azul*, (*Blue Velvet*, 1986), desde la mente de David Lynch. Las siguientes fueron las críticas que se añadieron a la versión en DVD:

“*Terciopelo Azul* es un misterio, una obra maestra, muy brillante, muy provocativa, tan misteriosa que abrirá tus ojos a un mundo que nunca has visto antes”

-David Thompson, *California Magazine*.

“Está eróticamente cargada...una cosa es segura, nunca han visto algo como esto.”

-Pete Travers, *People*.

“Una pesadillezca, intensamente perturbadora, exploración en el lado oculto del espíritu, seguro que causará esa sensación.”

Ken Turan, *GQ* <sup>3</sup>.

*Terciopelo Azul*, una historia de intriga, ubicado en Lumberton, un lugar en donde todo parece tener un orden, los habitantes son amables y parecen gente buena, las personas mayores se dedican a ver la televisión y regar sus jardines, y de pronto una serie de sucesos de los que nadie se percata o no quieren ver pero que nosotros como espectadores vamos descubriendo a lo largo de la película, ese lugar de ensueño en el que muchos quisieran vivir no es más que un escenario lleno de misterios oscuros, bienvenidos a *lynchtwon*: “campamento-base para la aventura de lo imaginario, el sitio donde uno puede ir a reponerse alrededor de una taza de café caliente en un establecimiento familiar.” (Chion; 2003, 125)

---

<sup>3</sup> Tomado de los spots para TV que se incluyen en el DVD de *Terciopelo Azul*: “Blue Velvet is a mystery...A masterpiece, so startling, so provocative, so mysterious, that it will open your eyes to a world you have never seen before” – David Thompson, *California Magazine*-.

...It’s erotically charged...One thing is for sure, you’ve never seen anything like it. –Pete Travers, *People*-

...A nightmarish, intensely disturbing exploration of the hidden side of the soul. It’s is sure to cause a sensation. –Ken Turan, *GQ*-

Una mujer, Dorothy Vallens, hermosa y misteriosa interpretada por Isabella Rossellini en su segunda experiencia como actriz, es el personaje que ayuda a explorar el lado oculto del joven Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan), ávido de investigar el origen de una oreja humana que se encuentra en un camino, mismo que lo conducirá por los confines de la perversión.

Según el mismo Lynch platica en una entrevista incluida en los extras del DVD de *Terciopelo Azul*, la idea de la película viene del nombre de la canción *Blue Velvet*, original de Bernie Wayne y Lee Morris, se refiere a una textura. Cuando el filme se estrenó suscitó una gran variedad de críticas negativas, no como las anteriormente citadas en donde por supuesto sobresalen los mejores aspectos de la película. Cuando se presentó en el festival de cine fantástico de Avoriaz, Francia, en donde ganó un premio, otras instancias rechazaron el valor que se le otorgaba a un trabajo que parecía mas bien pornográfico y que invitaba al voyeurismo debido a las escenas en donde Dorothy Vallens tiene relaciones sexuales violentas, es observada por Jeffrey B. y adentrando al espectador en este mismo juego. Aunque lo más turbador de la película es que se trata de personajes que podemos ser nosotros mismos.

Michel Chion dice que *Terciopelo azul* es una película de lo más clásico que se puede ver de David Lynch: “No es una primera película prototipo como *Cabeza Borradora*, ni un hallazgo más o menos colectivo al que el autor ha dado su toque particular, como *El hombre elefante*, sino una obra enteramente suya, controlada y cerrada, lo que ya no intentó hacer en las películas siguientes, mucho mas dislocadas y asimétricas.” (Chion; 2003, 143)

El siguiente trabajo de este director sería ahora en la televisión, después de dirigir el cortometraje *The Cowboy and the Frenchman*, (1988) para un evento organizado por el semanario *Figaro Magazine*, un diario francés, siendo el único americano invitado para una serie en la que participaron también, Werner Herzog, Andrzej Wadja, Jean-Luc Godard y Luigi Comencini, Después de esta experiencia emprendería un proyecto del que resultaría difícil despedirse, *Picos Gemelos (Twin Peaks, 1989)*.

*Picos Gemelos* fue la serie televisiva de tres temporadas que tuvo un gran éxito y las mejores críticas que se han visto, pues decían, era novedosa y original. La idea le surgió a Lynch junto a su amigo Mark Frost, escritor, productor y director, en donde tuvieron la imagen de un cuerpo envuelto en plástico, arrojado a la orilla de un lago, el cuerpo de una joven mujer llamada Laura Palmer. El primer episodio salió al aire el 8 de abril de 1990 a las 21 horas, en las temporadas siguientes cambiaría de horarios y debido a eso su *rating* bajaría. Lynch no dirigió toda la serie pero se mantuvo al tanto de que no se perdieran los elementos que habían planteado desde un inicio, tan solo dirigió los capítulos primero, segundo, octavo, noveno, decimocuarto y último por lo que se deprimía al tener que delegar la dirección a otros.

Según Charo Lacalle lo que hizo interesante esta serie televisiva fue: “el atrevimiento con que Lynch construye su característica más relevante, la *hipergenericidad*, a partir de la revisión y, a menudo, incluso confrontación de los estereotipos clichés cinematográficos y televisivos.” (Lacalle; 1998, 43)

Se incluyen el policiaco, las *femmes fatales* del cine negro, las visiones de ciencia y ficción, los personajes de *soap opera*, una música de película, compuesta por Angelo Badalamenti, y su actor fetiche Kyle MacLachlan, todo lo anterior hizo que *Picos Gemelos* se convirtiera en una serie de culto.

El trabajo en televisión le daría a Lynch: “la larga duración del relato que permite la fórmula de la serie ‘La idea de continuidad en la televisión es formidable. No tener que decir nunca adiós’.” (Chion; 2003, 150)

Además le dio libertad estructural, podía utilizar mas personajes y desarrollar la historia tanto como le fuera posible.

El siguiente trabajo que regresaría a Lynch a la pantalla grande sería *Salvaje de Corazón* (*Wild at Heart*, 1990), basado en el libro de Barry Gifford, ***Wild at Heart: the story of Lula and Sailor***, el mismo autor de *Perdita Durango*. La primera versión del guión fue elaborada por Lynch en una semana y el nueve de agosto de 1989 empezó el rodaje.

*Salvaje de Corazón* es la historia de Lula y Sailor, dos jóvenes que a pesar de los infortunios y la imaginación perversa de Lynch que los guía por mundos subterráneos, terminan unidos por el amor verdadero. Es una película sobre los límites del amor en un mundo donde domina la violencia. Interpretados respectivamente por Laura Dern y Nicolas Cage que al referirse sobre David Lynch dicen:

Laura Dern: Lo que adoro de David Lynch es que es muy extraño y cuenta historias terroríficas. Sin embargo es un ingenuo que cree en el amor. Incluso, es un verdadero idealista.

Nicholas Cage: Trabajar con David es como ir en un coche blindado. Puedes tirarte en marcha, pero sabes que él no puede esperarte.<sup>4</sup>

Lula y Sailor son dos personajes que fueron criticados por su superficialidad debido a sus actitudes y diálogos sin sentido, pero lo que fijó la atención de David Lynch sobre estos personajes fue que se trataban con respeto, estaban enamorados y su relación era igualitaria.

En esta película Lynch dio rienda suelta a sus referencias sobre el *Mago de Oz*, (*Wizard of Oz*), es de suponerse que por eso lo han llamado El mago de lo extraño, (*Wizard of odd*). Y logra éste efecto al presentar el viaje de Sailor y Lula hacia un mundo mejor, como el viaje de Dorothy hacia la ciudad Esmeralda, por el camino amarillo.

Pero además hace referencia a películas como *Los amantes de la noche* (*The live by the Night, 1947*), *El demonio de las armas* (*Gun Crazy, 1949*), *Bonnie y Clide* (*Bonnie & Clide, 1967*) y *Loca evasión* (*Sugarland Express, 1974*) (*Lacalle; 1998, 38*), por su estilo *road movie* aunque también se encuentran los géneros *thriller*, película de horror y *Splatter movie* o película en donde hay sobreabundancia de sangre.

---

<sup>4</sup> José Xavier Návar, "La violencia no es diferente al amor o a la tristeza: Lynch", periódico *El financiero*, sección "Espectador", México, 5 de septiembre, 1998, p. 50.

*Salvaje de corazón* fue un filme importante sobre todo porque a pesar de que Lynch había alcanzado fama entre cineastas y críticos, *Cabeza Borradora*, *El hombre elefante* y *Terciopelo azul*, habían sido películas para un público intelectual, por tanto minoritario, pero éste aspecto cambió cuando con *Salvaje de Corazón*, David Lynch se convierte en un director de Hollywood casi establecido y mucho tuvo que ver escribir un nuevo final, ahora feliz, a la historia para abarcar un número mayor de público.

Por otro lado la industria de la publicidad le ofreció algunos trabajos, la compañía *Yves Saint-Laurent* le encargó un comercial para su perfume *Opium* Continuando con películas informativas sobre ratas y evacuación de desechos para la Ciudad de Nueva York y otros comerciales para *Calvin Klein* y su perfume *Obsession* y así su actividad ya no se limitó a realizar largometrajes sino también se incluyeron la televisión, la publicidad, los *videoclips*, la escritura de guiones y la producción.

Después de haber ganado la Palma de Oro en el Festival de Cannes en 1990 por *Salvaje de Corazón*, David Lynch se encontró en un punto donde tenía la oportunidad de regresar a un proyecto que no había querido abandonar, Laura Palmer, el personaje del que todo nace *Picos Gemelos*: “al terminar el serial, sentí una especie de tristeza, no me resignaba a perder el mundo de *Twin Peaks*. Estaba enamorado del personaje de Laura Palmer y de sus contradicciones: radiante en la superficie y atormentada en el interior. Tenía ganas de verla vivir, moverse, hablar”. (Chion; 2003, 206)

Así es como nace *Twin Peaks: Fuego, camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992). La historia narra la investigación del asesinato de una joven, Teresa Banks, en la pequeña ciudad provinciana que no es *Twin Peaks* sino *Deer Meadow*, es una especie de prólogo para después adentrarnos a la vida de Laura Palmer antes de su trágica muerte, es una mujer que combina un poco de los anteriores personajes femeninos de Lynch.

Siempre acechado con el mismo tipo de preguntas sobre el significado de sus películas, Lynch responde: “Lo que yo pueda decir sobre lo que he querido

contar en mis películas no tiene ninguna importancia. Es como si desenterraras a un tipo muerto hace cuatrocientos años para pedirle que te hable de su libro.” (Chion; 2003, 178)

Las críticas que le hicieron en algunos diarios de México expresaron:

El mismo Lynch se dio cuenta de que el material daba para más (es decir la serie televisiva *Twin Peaks*) y pasó del video al cine para filmar una segunda parte, *Twin Peaks: Fire walk with me*, cuya historia en realidad antecede lo que ya conocemos, a lo cual los gringos han llamado *preguel*. Si con la nueva película Lynch pretendía aclarar las cosas, en realidad las volvió más complejas (...) el concepto de realidad en David Lynch es muy amplio, complejo, de una enorme relatividad y alberga estados de la mente como sueños, visiones hipnagógicas, alucinaciones y demás.<sup>5</sup>

“(...) sorprendiendo a todos los que pensaron que iba a abordar un film oportunista para satisfacer a los adictos a la serie, el director se ha salido por la tangente con un elaborado trabajo que parece concebido para asumir a todos sus potenciales fans en una profunda sensación de extrañamiento”<sup>6</sup>

Michel Chion comenta sobre éste fracaso que ahí donde directores mas destacados que Lynch renunciaron a entregar en una película toda la fuerza de la narración, Lynch por el contrario quiso poner de todo en la historia de *Twin Peaks: Fire walk with me*, como si fuera una historia que se lo hubiera permitido:

Fracasó, por supuesto, y perdió especialmente la atención de muchos espectadores respecto al drama de Laura <<personaje principal de la historia>>. Fracaso glorioso al mismo tiempo, en el que mediante los hallazgos y la originalidad de numerosas escenas, Lynch dilata y extiende el cine desde el interior mismo de su estructura narrativa. (Chion; 2003, 220)

---

<sup>5</sup> José Agustín, “Las realidades de David Lynch”, periódico *Reforma*, sección “Gente-Entre paréntesis”, México, 25 de febrero, 1994, p. 11.

<sup>6</sup> “En la cinta ‘Picos Gemelos’, David Lynch, realizador, no da respuesta y sí muchas preguntas”, periódico *El Heraldo de México*, sección “Espectáculos”, México, 10 de mayo, 1993, p. 11.



David Lynch no quitó el dedo del renglón y regresó a probar suerte en la televisión, en 1992 realizó *On the Air*, una serie de ocho capítulos, una comedia de situación que mostraría una historia completa a partir de un mismo punto es decir alrededor de una emisora de televisión imaginaria de los años cincuenta, en aquellos tiempos donde existía el magnetoscopio y se trabajaba en directo. Realizada para la cadena ABC, con una escasa audiencia salió del aire.

Ese mismo año de 1992, realizó *Hotel Room*, un episodio piloto de tres capítulos, uno de ellos dirigido por James Signorelli y los otros dos por David Lynch y escritos por Barry Gifford. Las tres historias se llevan a cabo en el mismo cuarto de hotel, el 603, solo que en diferentes épocas. *Tricks* y *Blackout* fueron los dos episodios dirigidos por Lynch, la primera ubicada en septiembre de 1969 y la segunda en abril de 1936.

Como ya se mencionó Barry Gifford ya había trabajado con David Lynch para la película *Salvaje de Corazón* y en *Hotel Room*, pero se volverían a reunir para un proyecto que según el mismo Lynch lo clasifica como “noir terrorífico del siglo XXI”, estamos hablando de *Por el lado oscuro del camino* (*Lost Highway*, 1996), tema principal de ésta investigación y del que se tratará ampliamente en el siguiente capítulo.

Sin embargo hay que destacar que todo comienza con una experiencia del propio Lynch en donde un día al levantarse alguien le habla por el interfono de su casa y le dicen “Dick Laurent está muerto”. Lynch cuenta que solo asintió y colgó, para cuando fue a ver quien estaba afuera, ya no había nadie. Lo más sorprendente es que David Lynch no sabía quién era Dick Laurent.

En *Por el lado oscuro del camino*, de entrada vemos una carretera recorrida desde un automóvil, es de noche y de fondo tenemos a David Bowie cantando *I'm Deranged*, estoy dañado, estoy loco, algo de lo que podemos esperar ver en esta película.

Lynch define a ésta historia como *multigénero*, es misteriosa con elementos de horror y *thriller* que satisfizo las expectativas de muchos, es la síntesis de los filmes que había hecho David Lynch hasta ese momento desarrollando su arte y su lenguaje cinematográfico.

Pasaron tres años para que éste director encontrara algo nuevo que llenara su interés, *Una historia verdadera (The Straight Story, 1999)*, el relato de un hombre anciano que decide emprender un largo viaje con tal de ver aunque sea por última vez a su hermano. Podemos estar de acuerdo con Michel Chion al calificar éste trabajo como *antilynch*, debido a su carácter conmovedor, pero más que nada por su tipo de narración lineal. Hecho que no debe parecer extraño después de haber visto un trabajo anterior como *El hombre elefante (1980)* y después de haber tenido la experiencia de *Por el lado oscuro del camino, Una historia verdadera* parece ser un respiro a lo que estaría por venir.

*Sueños, Misterios y Secretos (Mulholland Drive, 2001)*, comenzó como un proyecto que marcaría el regreso de David Lynch a la televisión, se realizó un episodio piloto para la cadena ABC, pero fue rechazado, ellos querían algo lineal y la historia no cubría con éste requisito.

Después de 18 meses la compañía francesa de Estudio Canal Plus, compró los derechos de la serie y la hicieron película. Tiempo después Lynch agradeció que ABC no hubiera querido este proyecto porque debido a decisiones ejecutivas no le hubieran dado la oportunidad de manejar la película desde su muy particular punto de vista.

*Sueños, Misterios y Secretos* es como el camino que recorre un sueño. Bien puede representar el sueño de Hollywood, como la fábrica que cumple los más siniestros y pisotea los más bellos, el punto de vista de un mundo al que muchos quisieran entrar y una vez ahí se dan cuenta de que es muy peligroso.

Si uno quiere averiguar realmente lo que pasa en esta película, Lynch nos deja de tarea en la presentación de la película en DVD, una serie de pistas que el

televidente puede seguir, en donde más bien trata de decirnos que observemos bien, algo que Lynch ha estado pidiendo con sus anteriores trabajos.

Además del cine David Lynch cuenta con una página en Internet llamada [www.davidlynch.com](http://www.davidlynch.com) donde podemos ver material escrito, producido y dirigido por él mismo, en el que ha estado trabajando desde el 2002 hasta la fecha, se incluyen *trailers* originales de los trabajos anteriores, películas y cortometrajes.

En la parte de *MUSIC* podemos escuchar los últimos trabajos que ha hecho Lynch, *Industrial Soundscapes*, *Blue Bob* y *Thought Gang*, colaboraciones junto a Angelo Badalamenti y otros.

En *ORIGINAL SERIES*, se encuentra *Dumbland*, “una cruda, estúpida, violenta y absurda serie. Y si es divertida, es divertida porque vemos lo absurdo de todo”<sup>7</sup>, escrita y animada por David Lynch.

*LIVE*, es un apartado donde cuatro cámaras en vivo documentan eventos naturales.

*EXPERIMENTS*, son una serie de videos experimentales que duran entre tres y diez minutos, como son: *Death mouse with ants*, *Steps*, *Out Yonder*, *Coyote no. 1*, *Sunset no. 1*, *Bees no. 1*, *Head with Hammer*, *Pierre and Sonny Jim*.

*RADIO* es donde podemos escuchar el show de radio llamado *ODDIO* llevado a cabo por Jennifer Lynch, hija del director.

Si entramos en *GALLERY* veremos creaciones artísticas como *Nude Photos*, *Industrial Photos*, *Tandem Prints* y *Paitings*.

Además hay dos *chats* donde podemos platicar con otros usuarios de la página así como también con el director y sus amigos.

---

<sup>7</sup> David Lynch, *Dumbland*, {en línea}, s/lugar de edición, 2005, Dirección URL: [http://www.davidlynch.com/ppv\\_nm/dumblandposter.html](http://www.davidlynch.com/ppv_nm/dumblandposter.html), {consulta: 7 de agosto de 2007}.

Y si se tiene la intención de mandar cartas postales, se puede hacer desde el apartado *CARDS*, también creación de Lynch, la postal de ejemplo lleva el título de *México, Dunas, 1983*.

Además en otras producciones se puede tener acceso a protectores y fondos de pantalla. Y así como pudimos tener acceso a un teléfono animado en la página oficial [www.mulhollandrive.com](http://www.mulhollandrive.com) de igual manera lo volvemos a encontrar con la utilidad de vehículo de solución para navegar dentro de la página.

Para entrar en el mundo de David Lynch y tener acceso a todo lo que nos ofrece lo único que se tiene que hacer es pagar 10 dólares mensuales. Cabe destacar que esta no es otra página de Internet donde veremos la biografía del director, la ficha filmográfica de sus películas o una galería de fotos en su trabajo como director, [www.davilynch.com](http://www.davilynch.com) ofrece un sitio sin restricciones y es probablemente el lugar en donde Lynch ha podido encontrar el sitio para poder expresar y poner al alcance de lo posible sus creaciones.

Si bien la vida cinematográfica de David Lynch se ha visto influenciada por otros directores de cine como Ingmar Bergman, Federico Fellini y Stanley Kubric, de éste último el mismo Lynch ha dicho que le hace referencia en varias de sus películas, es notable que ha sabido destacar por su propia cuenta ofreciendo en cada trabajo nuevo la posibilidad de entrar a un mundo que no será fácil asimilar, donde será necesaria la intuición del público si es que se tiene la intención de ver más allá.

Para septiembre de 2006, David Lynch acababa de cumplir 60 años y ya era considerado un director importante dentro de la industria cinematográfica.

David Lynch no ha sido un director con veinte premios en su haber, por decir una cantidad, las nominaciones no le faltaron en su carrera, como a los premios Oscar por *El hombre Elefante*, *Terciopelo Azul* y *Sueños, Misterios y Secretos*, claro que tal vez eso no era importante.

Pero un artista necesita ser reconocido y el momento llegó cuando junto a otros maestros del cine como Federico Fellini o Roman Polanski, la muestra de Venecia en su edición del 2006 le asignó el León de Oro honorífico a la trayectoria de éste director:

“Recuerdo cuando tenía 19 años, como si fuese ayer. Y hoy estoy aquí, con mi larga trayectoria”<sup>8</sup>

Por último, en éste apartado hablaremos de lo que fue su postrero trabajo hasta el 2007, *El imperio*, (*The Inland Empire*, 2006), un proyecto que tardó cuatro años en consumarse y que irónicamente la mayoría de las escenas fueron escritas antes de cada rodaje.

Una historia dentro de los laberintos a los que Lynch tiende a construir como le place, siguiendo su intuición: “Tengo siempre la impresión de que el filme existe antes de ser hecho. Sólo debemos juntar las piezas, los rostros, las palabras, los sonidos”<sup>9</sup>

Para este proceso creativo regreso con la actriz Laura Dern (*Terciopelo Azul, Salvaje de Corazón*), necesitaba a alguien con mucha sensibilidad, interpretando a una mujer enamorada y en peligro:

“Ésta es una obra abstracta que puede hablar de la intuición del espectador, algo que no es sólo racional, no sólo emotivo, pero en lo cual, el intelecto y las emociones se integran recíprocamente”<sup>10</sup>

Además de películas, cortometrajes y series televisivas, David Lynch ha dirigido videos musicales y comerciales, un director, pintor, mago de lo extraño para quien el cine es un lenguaje por si mismo: “y estoy seguro que la realidad es muy interesante, sobre todo en nuestros días: ahí está el éxito de los

---

<sup>8</sup> Daniela Creamer, “No volveré a rodar en celuloide”, periódico *El país*, año XXXI, núm. 10,684, España, 8 de septiembre, 2006, p. 41.

<sup>9</sup> *Ídem*.

<sup>10</sup> Ángel Villarino, “Otorgan León de Oro a Lynch”, periódico *Reforma*, año XIII, num. 4, 646, sección “Gente”, México, 7 de septiembre, 2006, p. 4.

documentales. Sin embargo yo prefiero abstraerme. Por fortuna hay espacio para todos”<sup>11</sup>

Por último y bajo el slogan: *Todo está hecho de granos y yo estoy hecho de granos*, Lynch anuncia en su página de internet [www.davidlynch.com](http://www.davidlynch.com) la venta de un café con su propia marca. Expreso orgánico, mezcla de la casa y descafeinado son los tres tipos de café que lanza al mercado, posiblemente era de esperarse por parte de una persona que es fanática de esta bebida, según él mismo cuenta llega a tomar hasta 15 tazas al día.

David Lynch nos invita a su mundo donde el límite depende de la intuición de cada uno, camino que propone para recorrer sus laberintos acompañados de música o de una taza de café.

### 1.1 .1 El Arte y David Lynch

En un principio David Lynch creía que los pintores eran cosa del siglo pasado, tiempo después conocería a quien se convertiría en uno de sus pintores favoritos, Bushnell Keeler, a quien Lynch considera como su primer maestro importante, que conoció cuando David tenía 15 años y vivía en Virginia, nunca antes había tenido ese tipo de acercamiento y el hecho de que Keeler tuviera un estudio y pintara todos los días hizo que deseara ser un artista, cuenta David Lynch: “Él me recomendó el libro de Robert Henri, *El espíritu del Arte* que se volvió mi Biblia, porque daba reglas para la vida del artista”<sup>12</sup>.

A los 18 años, la primera obra de arte que lo impresionó fue en una exhibición en la Galería Marlborough (*Marlborough Gallery*), según le cuenta a Kristine McKenna: “Eran imágenes de carne y cigarros, y lo que me impresionó fue la

---

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> Kristine McKenna, Interviews and Articles, {en línea}, s/lugar de edición, 1992-2007, Dirección URL: <http://www.thecityofabsurdity.com/intpaint.html> , {consulta: 15 de julio de 2007} < He also turned me onto this book by Robert Henri called “The Art of Spirit” that sort of became my bible, because that book made rules for art life>

belleza de la pintura y el balance y el contraste de las pinturas. Era la perfección.”<sup>13</sup>

La Corcoran School of Art en Washington DC era un lugar que según Michel Chion, David Lynch frecuentaba, además de que alquiló un estudio para pintar junto con Jack Fisk, otro de sus grandes amigos, donde Lynch tuvo una inclinación por pintar escenas realistas.

A partir de una decepción por el nivel de estudios de la Boston Museum School, Jack Fisk y Lynch planearon un viaje de estudios por Europa, acompañados por la firme convicción de que un artista debe visitar los lugares más representativos del arte, además de que querían conocer al pintor austriaco Oskar Kokoschka<sup>14</sup>.

Visitaron Salzburgo, Paris y Atenas pero como no les gustó ésta última, decidieron regresar a Estado Unidos.

David Lynch regresó para trabajar en una tienda de pintura y marcos, y luego como conserje.

En 1965 se inscribió por recomendación de Jack Fisk a la Pennsylvania Academy of Fine Arts, en Filadelfia, donde empezó a pintar escenas callejeras, después se dedicó a una serie que llamó *sinfonías industriales*, título del que años más tarde daría al espectáculo musical que montaría junto a Angelo Badalamenti.

Para Michel Chion, la mujer es un tema al que Lynch es aficionado:

---

<sup>13</sup> Kristine McKenna, David Lynch: Oscuridad en la memoria, periódico, *El Nacional*, sección “El suplemento dominical”, México, 13 de junio, 1993, p. 8.

<sup>14</sup> Oskar Kokoschka (1 de marzo de 1886- 22 de febrero de 1980), artista y poeta austriaco. Después de servir en el regimiento de caballería austriaca durante la Primera Guerra Mundial, fue herido y declarado por los médicos como inestable mentalmente. Sin embargo continuó su carrera como artista viajando por Europa y pintando paisajes. Kokoschka fue clasificado como degenerado, por lo que huyó de Austria y se fue al Reino Unido. Realizó un viaje breve a Estados Unidos y terminó estableciéndose en Suiza donde pasó el resto de su vida.

Un año hice una especie de billar eléctrico. Sobre el que se dejaba caer una bola que bajaba por una rampa y accionando una serie de contactos, de los que uno hacía frotar una cerilla en un rascador, que encendía un petardo, mientras otros hacían que se abriese la boca de la mujer, encendían una bombilla roja y la hacían gritar cuando el petardo estallaba. (Chion; 2003, 25)

El gran salto al cine llegó cuando descubrió los *film Paintings* o pinturas animadas, Lynch esperaba que los cuadros tuvieran sonido y que los bordes desaparecieran para poder entrar en ellos. En una entrevista realizada en 1992 esto es lo que comentó cuando le preguntaron sobre el sonido que tendrían algunas de sus pinturas: "(...) Diferentes pinturas tendrían diferentes sonidos. '*So this is love*' tendría un sonido acallado como cuando se habla a través de un guante. '*A bug dreams*' sería un chillido molesto y penetrante de 15000 ciclos, '*She was hurt bad*' tendría un sonido de vidrio rompiéndose en cámara lenta y muteado".<sup>15</sup>

Sobre "*So this is love*", menciona que es: "una imagen que se centra en una figura solitaria con unas piernas desesperadamente largas, quien levanta su rostro hacia un espacio vacío y desolado"<sup>16</sup>. Un avión le salpica la cabeza al arrojar humo en el cielo nocturno, David Lynch comenta que es como si fuera una imagen negativa de su niñez, a pesar de que pudo haber plasmado un cielo azul y el avión pudo haber sido un gran avión militar que produjese un gran estruendo, lo que él quiso desarrollar fue la quietud del mundo cuando el avión pasaba.

---

<sup>15</sup> Kristine McKenna, op.cit. <Si tus pinturas tuvieran sonido, ¿Cómo serían?- Diferentes pinturas tiene diferentes sonidos, "Así es el amor", tendría un sonido chillante como hablar a través de un globo". "Un sueño con bichos", sería realmente frustrante, 15 000 sonidos de engranes rodando", "Ella no estaba lastimando a nadie" sería una cámara extremadamente lenta, con el sonido de un vaso rompiéndose> <If your paintings had sound what would it be like? Different paintings would have different sounds. "So this is love", would have a muffled sound like talking through a glove." A bug dreams" would be a really shrill 15.000 cycle piercing sound, "She wasn't Fooling Anyone, She was hurt bad" would be an extremely slow motion, muffled breaking glass sound">

<sup>16</sup> Kristine McKenna, op. cit., p.8.



## 1. 2.1 The Air is on Fire

Para quien pintar siempre es el acto mas bello de la soledad, David Lynch mostró desde joven interés por el dibujo.

Años más tarde sus obras serían expuestas en galerías, pero 600 obras juntas entre pinturas, dibujos, oleos, fotografías y esculturas pudieron verse expuestas desde el 3 de marzo hasta el 27 de mayo del 2007 en una exposición titulada *The Air is on fire*, una exhibición dedicada al David Lynch como artista visual en la Fundación Cartier para el Arte Contemporáneo en Paris, Francia (*Fondation Cartier pour l'art contemporain in Paris*). Desde 1984, dicha Fundación se ha dado a la tarea de ofrecer la oportunidad a artistas para ser conocidos. Fomenta el desarrollo de las creaciones más recientes y es la primera fundación dedicada al arte contemporáneo en el mecenazgo francés. Se localiza en el 261 del Boulevard Raspail en Paris y está instalada dentro del edificio de vidrio y metal diseñado por Jean Nouvel.

*The Air is on fire* fue una exposición de gran importancia ya que la obra presentada ha sido una de las más grandes que se pudo encontrar en todo el mundo sobre David Lynch y fue una gran oportunidad para descubrir trabajos que no se habían visto antes, complementado por una serie de eventos llamados *Nomadic Nights*, una serie de conciertos y proyecciones de la creación de David Lynch.

“Al pintar, solo existes tú y el lienzo. Así se hacen miles de descubrimientos”<sup>17</sup>, dice David Lynch quien durante dos semanas estudió al arquitecto y diseñador francés Jean Nouvel, para realizar una exposición en forma de laberinto, con telones y estructuras de metal, un bosque fantástico en donde por consejo del propio Lynch había que dejarse perder en él para llegar a una sensación de

---

<sup>17</sup>DPA, “Primera magna exposición con la compleja obra plástica de David Lynch.” {en línea}, México, Jornada.unam.mx., 3 de marzo de 2007, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2007/03/03/index.php?section=cultura&article=a06n1cul>, {consulta: 7 de agosto de 2007}.

frustración como ocurre en la mayoría de sus filmes cuando se ven por primera vez.

Mediante la página de Internet de la Fundación Cartier<sup>18</sup> pudimos dar un paseo por lo que ofreció esta exposición y esto es lo que se encontró:

La página presentó una serie de links que nos llevaron hacia *David Lynch The Air is on Fire* en donde de entrada nos presentaron *Tour with David Lynch*, aquí nos presentaron un video donde Lynch hizo una pequeña exposición ante personas que asistieron a ver su obra, en una pequeña sesión de preguntas y respuestas.

En el segundo link *The Works*, presentaron imágenes de los trabajos de Lynch. Una serie de fotografías en donde mostraban imágenes por ejemplo, de un ojo con una especie de infección en el parpado, otra mostraba unas manos entrelazadas con uñas pintadas de rojo, una escalera al atardecer y en otra se podía leer *Nihilistic-delusion*, cabe destacar que los cuadros no tenían título ni fecha.

El siguiente link *The Exhibition Making-of*, presentó un video de alrededor de dos minutos en donde se observó cómo fue el montaje de la exposición y el propio David Lynch acomodando sus pinturas.

Hubo también un link que nos dio información sobre el *Concert at the Opening*, dicho concierto ofrecido por David Lynch y Marek Zebrowski, durante la inauguración de la exhibición en la Fundación Cartier en Marzo de 2007. Éste último, pianista y compositor, amigo del artista, ambos empezaron a improvisar juntos en el 2004, participó también en el filme *El imperio (Inland Empire, 2006)*.

David Lynch dice que no es músico, pero que para él, la música no es como algo intelectual, más bien tiene que ver con los accidentes de la intuición: “no

---

<sup>18</sup>Dirección URL: <http://www.fondation.cartier.fr/>, {consulta: 13 de abril de 2007}.

puedo decir que me voy a sentar a encontrar una emoción específica pero a veces de los accidentes puedes dar en algo que es hermoso”.<sup>19</sup>

Sobre su música hablaremos más adelante.

Tampoco podía faltar una pequeña biografía junto a su filmografía y posteriormente un apartado *The Air is on Fire Catalogo*<sup>20</sup>, que hacía referencia a una publicación en inglés y francés que contenía reproducciones del trabajo de David Lynch incluida en la exposición, además un CD con una conversación grabada entre la artista y periodista americana Kristine McKenna, quien contribuyó en el libro de ilustraciones de David Lynch con ideas, anécdotas e interpretaciones, asimismo una entrevista entre Boris Groys<sup>21</sup> y Andrei Ujica<sup>22</sup> explorando las conexiones entre el arte y el cine en la historia del arte en el siglo XX y más específicamente una investigación particular acerca de la estructura del trabajo de Lynch.

El siguiente link, *Snowmen Book*<sup>23</sup> presentó ocho fotografías en blanco y negro, imágenes nunca antes vistas, capturadas en Boise, Idaho a principios de 1990 acompañados por un texto escrito por David Lynch.

Sobre estas fotografías, en una entrevista para Chris Rodley, autor del libro *David Lynch by David Lynch*, el director comenta:

---

<sup>19</sup> Harry Newman, *David Lynch's night music*, {en línea}, s/lugar de edición, 2006. Dirección URL: [http://www.downtownexpress.com/de\\_180/davidlynch.html](http://www.downtownexpress.com/de_180/davidlynch.html), {consulta: 13 de abril de 2007}. <“Yo no soy músico. Para mí la música no es una cosa intelectual”, dijo mientras esperaba hacer un sonido con el cachete después de su actuación. “Tiene que ver con intuición, accidentes. No podría decir que me voy a sentar a encontrar una emoción específica. Pero a veces a través de accidentes te encuentras con algo que es hermoso.”>

<I'm not a musician. For me, music isn't an intellectual thing,” he said while waiting to do a sound check before the performance. “It has to do with intuition, accidents. I couldn't say I'm going to sit down and find [a specific] emotion. But sometimes through accidents you hit on something which is beautiful.

<sup>20</sup> Fondation Cartier Pour l'art contemporain, Paris. Thames & Hudson, London/New York. Hardback, English, 23 \* 28 cm, 452 páginas, doble CD. 305 reproducciones a color.

<sup>21</sup> Boris Groys, ensayista, crítico de arte y comisario de exposiciones, ha realizado también numerosas publicaciones sobre filosofía y el arte contemporáneo.

<sup>22</sup> Andrei Ujica ha publicado ensayos desde 1968, profesor de literatura, cine y teoría de medios en Alemania. Interesado en la convergencia entre la cinematografía y la escena artística.

<sup>23</sup> David Lynch. *Snowmen*. Fondation pour l'art contemporain, Paris/Editions Xavier Barral, Paris/Steidl, Göttingen, Distribution: Actes Sud, Arles. Hardback, English, 14 \* 18 cm, 20 pages, 8 black and white reproduction. Precio: 15 Euros.

Gran parte de mi pintura viene de los recuerdos de Boise, Idaho, o de Spokane, Washington. Algunas personas pueden pensar, por su propia naturaleza, en el presidente de los Estados Unidos, o en África y Asia. Sus cabezas abarcan miles de kilómetros, grandes asuntos y grandes situaciones. A mí eso me deja completamente frío. Yo no llego tan lejos. Me gusta pensar en un vecindario, cosas como una valla, como una zanja, alguien cavando un hoyo, una chica en la casa y un árbol (...) un pequeño lugar familiar en el que puedo entrar. Las dos opciones son realmente lo mismo: todo se basa en la naturaleza humana y en el mismo tipo de cosas.<sup>24</sup>

Special Editions es otro de los sitios que nos llevó al *Expresso Kit by David Lynch*<sup>25</sup>, y al *The Air is on Fire shirts*<sup>26</sup>

Y por último pudimos encontrar *David Lynch Nomadic Nights*, nada más que performances, eventos diseñados a promover el arte contemporáneo en todas sus formas, dando la oportunidad a músicos, performers, coreógrafos, escritores y compositores a presentar sus a veces exuberantes y espectaculares creaciones.

Para la ocasión de la exhibición *The Air is on Fire*, David Lynch realizó un programa especial de eventos musicales en colaboración con *Nomadic Nights*.

---

<sup>24</sup> Alfíl, *Transcripción de la entrevista entre Chris Rodley y David Lynch (una de muchas) publicadas en España por Alva Editorial: David Lynch by David Lynch*, {en línea}, s/lugar de edición, 22 de abril de 2007, Dirección URL: <http://piezasdeajedrez.blogspot.com/search/label/exposici%C3%B3n>, {consulta: 13 de abril de 2007}.

<sup>25</sup> <Kit Expreso por David Lynch; taza de café, salsera, y cucharas hechas por porcelana Limoges. Producido en serie de un modelo original creado por David Lynch. Edición limitada de 100 kits. Co-Editado por la Fundación Cartier para el arte contemporáneo, Paris y CRAFT-Centre de recherche sur les arts du feu et la terre, Lomoges.> < Expreso Kit by David Lynch; Coffecup, saucer, and spoon made from Limoges porcelain. Multiple produced from an original model created by David Lynch. Limited edition of 100 numbered kits. Co-edited by the Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris and CRAFT-Centre de recherche sur les arts du feu et la terre, Lomoges.>

<sup>26</sup> The Air in on Fire camisas. Dos camisas creadas en colaboración con agnès b. especialmente para la exhibición David Lynch; , The Air is on Fire. Son vendidas exclusivamente en la Fundación Cartier pour l'art contemporain, Bookshop.

### 1.2.2 David Lynch y la música

Para David Lynch el sonido es un elemento fundamental que va de la mano con la imagen que proyecta en sus trabajos, ya desde sus primeras obras ponía mucho empeño en que cada imagen tuviera un propósito auditivo.

Cuando David Lynch estudio en el *Pennsylvania Academy of Fine Arts* en Filadelfia, realizó una serie de mosaicos complejos con formas geométricas a las que llamó *Industrial Symphonies*.

En 1990 retomó este nombre y el proyecto salió como un programa para la televisión llamado *Industrial Symphony No. 1 The dream of a broken hearted*. (*Sinfonía Industrial No. 1 El sueño de un Corazón roto*). Todo comienza con una conversación por teléfono entre Lula y Sailor, los mismos de *Salvaje de Corazón* (*Wild at heart, 1990*) aunque nunca se hablan por esos nombres. Es una conversación en donde al contrario del final de la película donde estos personajes terminan juntos, en esta ocasión se despiden para siempre.

Acto seguido vemos una especie de alucinación que tiene la mujer del “corazón roto” dando pie a 10 tracks musicales entre bailarines en el aire y estructuras metálicas. Se trata de un espectáculo estructurado en un performance oscuro donde una mujer flota de un arnés, Julee Cruise que interpreta las canciones; *Up the Flames, I float Alone, The black sea, Back inside my heart y The world Spins*, escritas por David Lynch y con la colaboración de Angelo Badalamenti. El espectáculo fue montado en el escenario del *Brooklyn Academy of Music*.

El acercamiento de David Lynch con la música empezó a partir de que encontró la manera de acercar los efectos de sonido a la armonía musical. Angelo Badalamenti lo introdujo en el mundo de la música y desde entonces ha empezado a tocar la guitarra a la manera de encontrar diferentes sonidos, aunque nunca se ha considerado un músico.

Julee Cruise y Angelo Badalamenti comenzaron a colaborar musicalmente con David Lynch cuando en 1985, Badalamenti compuso la partitura a la película, *Terciopelo Azul*, (*Blue Velvet*, 1986), donde también se utilizó la voz de Isabella Rossellini. En una escena donde se incluiría “*Song of the Sire*” de *This mortal Coil*, los derechos por utilizarla eran muy altos, así que Badalamenti sugirió que se compusiera una canción pop con el mismo estilo, la letra la escribió Lynch. Pero necesitaban a una vocalista con una voz obsesionante y etérea. El resultado de esta primera colaboración fue *Mysteries of love* con la voz de Julee Cruise.

Después de la reacción positiva, Badalamenti y Lynch escribieron y produjeron canciones adicionales para Cruise que aparecen en su álbum debut *Floating Into the Night*, álbum realizado el 12 de septiembre de 1989.

Este material fue utilizado para otros proyectos, el primero ya mencionado; *Industrial Symphony No. 1*, y el segundo uno de los proyectos más significativos para Lynch; *Picos Gemelos* (*Twin Peaks*, 1989) donde Badalamenti compuso las partituras originales. La canción *Falling* fue uno de los temas orquestales para la serie de televisión que ganó un Grammy por la mejor canción *Pop Instrumental*.

*Estas son las estrofas de la canción escrita por David Lynch, con la música de Angelo Badalamenti y la voz de Julee Cruise:*

## **Falling**

*Don't let yourself be hurt this time*

*Don't let yourself be hurt this time*

*Then I saw your face*

*Then I saw your smile*

*The sky is still blue*

*The clouds come and go*

*Yet something is different*

*Are we falling in love?*

*Don't let yourself be hurt this time*

*Don't let yourself be hurt this time*

*Then your kiss so soft*

*Then your touch so warm*

*The stars still shine bright*

*The mountains still high*

*Yet something is different*

*Are we falling in love*

*Falling*

*Falling*

*Are we falling in love?*

## **Cayendo**

No dejes que te lastime esta vez

No dejes que te lastime otra vez

Entonces vi tu cara

Entonces vi tu sonrisa

El cielo es aun azul

Las nubes vienen y van

Pero algo es distinto

¿Estamos enamorándonos?

No dejes que te lastime esta vez

No dejes que te lastime esta vez

Entonces tu beso tan suave

Entonces tu toque tan cálido

Las estrellas aun brillan

Las montañas aun son altas

Pero algo es distinto

¿Estamos

enamorándonos??

En el *soundtrack* de *Picos Gemelos*, Julee Cruise interpreta además los temas *Into the night* y *The Nightingal* y además apareció en algunos episodios de la serie como la cantante de un bar. Y bajo la dirección de Lynch y Badalamenti cantó un cover de Elvis Presley a la canción *Summer Kisses para el soundtrack de Until the End of the World (Bis ans Ende der Welt, 1991)*.

“No es oscuro. La oscuridad puede entenderse como perverso. Es tenue, Hay muchas cosas tenues. Pero es hermoso para mí.”<sup>27</sup> Dice David Lynch al referirse al proyecto musical que realizó junto a Jocelyn Montgomery; *Lux Vivens: The Music of Hildegard von Bingen*. 1998.

Jocelyn Montgomery creció en Inglaterra y estudió música desde muy pequeña, además se especializó en vocalización, violín y composición. En 1998 participó en el álbum ya mencionado, un trabajo con interpretaciones modernas de los escritos de Hildegard von Bingen, 1098-1179, una renombrada monja de origen alemán, una temprana feminista, experta en ciencias naturales y medicina herbal.

Lo que hicieron en ésta recopilación fue darle un nuevo respiro rescatando los títulos de corte sagrado como *Kyrie, Alleluia, Glory Patri, Sapiente, Et Ideo y Battle &Aftermath..*

Además Montgomery realizó junto con Badalamenti y Lynch un demo titulado “*And Still*”. El proceso de cómo surgió éste trabajo se puede encontrar en un dvd titulado *Pretty as a Picture: The Art of David Lynch*, 1998, un documental donde Tobey Keeler, amigo de Lynch, plasma el trabajo de éste director en todas las áreas; películas, pintura, mobiliario, música, escultura y fotografía.

Jocelyn Montgomery dijo sobre esta colaboración que había sido una fortuna que David Lynch se hubiera interesado en hacerlo, además de que sorprendió conocer a un músico, que pone atención en otras cosas que nadie más piensa.

---

<sup>27</sup> Mike Hartmann, *Jocelyn Montgomery with David Lynch*, {en línea}, s/lugar de edición, s/año, Dirección URL: <http://www.thecityofabsurdity.com/montgabout.html>, {consulta: 19 de junio de 2007}.



## Capítulo 2

### ¿Cómo se cuenta Por el lado oscuro del camino?

#### 2.1 De qué trata el filme

El cine existe a partir de un relato cinematográfico, tiene que ver con las etapas de creación del filme, el rodaje y el montaje. También se incluyen la forma de interpretación de los actores, incluso la banda sonora. El relato se sirve de un lenguaje donde emplea la elipsis, el fundido en negro, el *flash-back* o el *flash-forward*, la voz en *off*, los efectos especiales etc. Todo depende de la puesta en escena.

Algunos relatos pueden ser muy elaborados y se caracterizan por engañar con el final, pueden tener conclusiones suspendidas o evasivas, construcciones en abismo, donde el final del acontecimiento narrado explicita y establece las condiciones de aparición de desenlaces en forma de espiral sin fin, etc.

En caso de una *espiral*, como proponemos, el espectador se llega a confundir por la aparición de los mismos actores con diferentes personajes, donde los sucesos se entrelazan y nos transportan al abismo de las dudas y de la desesperación, del paso por una pesadilla guiada a través de una carretera eterna.

Éste es el caso del filme *Por el lado oscuro del camino*, como se tituló en México, donde nos presentan a la familia Madison: Fred (Bill Pullman) y Renee (Patricia Arquette) quienes viven en una casa donde reina el silencio, él es músico de jazz y ella se queda en casa. Una mañana mientras Fred enciende un cigarro alguien llama por el interfono, el mensaje que recibe es: “Dick Laurent está muerto”, frase que resulta ser el punto de partida y de salida por lo que convendrá recordar a lo largo del filme.

La tranquilidad que parece existir en la casa Madison será intervenida a partir de la llegada de unos videos anónimos, escenas que van desde mostrar la fachada de la residencia hasta llegar a la habitación principal de la pareja. Entonces la policía interviene, aunque sin éxito ya que la amenaza parece estar ahí pero todavía no es descubierto el factor amenazador. Esta es una forma

ingeniosa de molestar a quien odian las cámaras de video, alguien como Fred que prefiere recordar las cosas a su manera.

Una noche Fred tiene un sueño en el que se escucha la voz de su esposa buscándolo pero no es ella, al terminar de contar el relato ve en Renee el rostro de un hombre misterioso.

Durante una fiesta con amigos de Renee, mientras todos se divierten, Fred advierte la presencia de un hombre que se le acerca, esa cara la conoce, la había visto reflejada en el rostro de su esposa una noche antes. A David Lynch le gusta sumergirse en un mundo onírico, pero fabricado por él mismo, un mundo que él ha escogido y del que se sabe tiene el control.

Aquel “Hombre misterioso” (Robert Blake), que ha visto en la fiesta, le dice que marque a su casa porque él mismo lo ha invitado y en ese momento está ahí, Fred hace lo que le indica y queda desconcertado, ¿cómo un hombre puede estar en dos lugares, en la casa Madison y en la fiesta al mismo tiempo?

Minutos más tarde Fred vuelve a mencionar el nombre Dick Laurent, Dany, amigo de Renee, lo conoce pero sabe que no está muerto. ¿Renee también lo conoce? De regreso a la casa Madison, ella advierte un cambio de ánimo en Fred, intenta saber que está sucediendo pero él ya no la escucha, Fred se percata de que en su casa están las luces prendidas y entra él solo, suena el teléfono, cree que hay alguien pero no ve a nadie, se queda pensativo en el pasillo.

Una vez adentro, y ya instalados en su recámara advertimos a un Fred ansioso que se aproxima hacia un pasillo oscuro, mientras está caminando se ve en un espejo; Renee percibe que su esposo no está en la habitación y lo va a buscar: ¿Fred?, ¿Dónde estás? Estas son las mismas preguntas del sueño que le había platicado; se ven dos sombras en la sala, después él sale del pasillo y la televisión está apagada.

Al día siguiente en medio del silencio, la casa de los Madison parece diferente; dos acciones nos hacen pensar que algo no va bien. En las ocasiones anteriores, Renee era quien había salido por el correo y entonces ambos veían las cintas desde su sala. Pero ésta vez, Fred es el que recoge el video, lo pone en la videocasetera y parece no percatarse de la ausencia de su esposa hasta que nos enteramos del paradero de Renee, el video muestra que ha sido asesinada al parecer por su esposo. Fred tiene un *flashback* estando a lado de su esposa asesinada.

Es encarcelado y condenado a muerte en la silla eléctrica, sin embargo no recuerda nada de lo que pasó. Fuertes dolores de cabeza lo aquejan acompañados de imágenes sobre el asesinato de Renee, aparece una cabaña<sup>28</sup> en medio del desierto que está en llamas y que se reconstruye, como si el tiempo retrocediera, el “*Hombre misterioso*” también está ahí. El dolor de cabeza crece y nadie le hace caso, es insostenible, sólo se observa una silueta, posteriormente se ve una carretera de noche, por un momento se detiene y aparece el rostro de un joven; Fred abandona su cuerpo, y se pierde.

Por un lado la película nos cuenta sobre un matrimonio en un ambiente de dudas, un hombre que tiene una fascinación extraña hacia la música y su mujer; pero a partir de este acontecimiento existe una ruptura de la historia que provoca el desequilibrio, la duda y el suspenso que nos estará envolviendo a lo largo de la película. A este tipo de interrupción se le llama silepsis que es:

La ruptura de la continuidad temporal del relato con un inserto de carácteracrónico, es decir, un fragmento del discurso que no posee una relación cronológica propiamente dicha con la historia. Suele corresponder a la descripción de un hecho que revela algún rasgo sobre la personalidad de un personaje” (Sánchez; 2000, 102)

---

<sup>28</sup> Michel Chion en su libro David Lynch hace un apartado llamado Lynch-Kit, donde hace referencia a ciertos elementos que el director utiliza con más frecuencia y al referirse a la cabaña dice que mientras Lynch trabajó como repartidor de periódicos para el Wall Street Journal y se encontraba a menudo con trozos de madera, construía cabañas muy elaboradas y con todo lo que les hacía falta, es algo que lo hace muy feliz, construir cosas y cerrar madera.

Entonces aparece un nuevo personaje, o tal vez el mismo pero en otro cuerpo, personaje que nos desubica y nos introduce en otro protagonista con elementos semejantes y personajes que son relevantes para la narración pero en un mundo diferente.

En la segunda parte del filme, conocemos a la persona que ha tomado el lugar de Fred Madison, que aunque éste haya abandonado su cuerpo ha sido sustituido por alguien más en la celda, un hombre joven llamado Peter Raymond Dayton, que parece no recordar nada de lo acontecido.

Peter vive con sus padres, quienes conocen algo que nunca sabremos con exactitud, similar a lo que le paso a Fred la noche que asesinó a su esposa. Pero en ésta segunda parte Fred ya no existe y Peter tiene otra historia. Trabaja en un taller mecánico, pero es vigilado por la policía quien no ha resuelto el caso de cambio de lugar en la celda. Lo que tiene en común Peter Raymond con Fred Madison es que los dos tienen buen oído, el primero para la música y el segundo para escuchar el estado del motor de un automóvil.

Peter recibe la visita de Mr. Eddy (Robert Loggia), un misterioso y poderoso hombre de negocios dedicado al video porno, quien irónicamente le da una lección sobre lo que está prohibido por la ley, como de un padre a un hijo, aunque acompañado de violencia como si las palabras no funcionaran y fuera necesario las acciones físicas extravagantes. Mr. Eddy tiene por compañía a una joven mujer ¿Renee Madison?, no, ella está muerta, pero es muy parecida. Su nombre es Alice Wakefield, una mujer rubia que se roba la atención de Peter al verla por primera vez y ésta al saberse atractiva por él, da pie al romance.

Un día los padres de Peter hablan con él sobre lo que ocurrió “aquella noche”, la misma donde Fred Madison tenía los dolores de cabeza insoportables, él no recuerda nada, pero ellos le platican que estaba con Sheila, su novia, y un hombre, Peter no recuerda el hombre y sus padres ya no quieren continuar con la plática, de pronto tiene un *flashback* donde está Sheila gritándole, sus padres atrás de ella, la misma escena de cuando Fred se convirtió en Peter, y ve a Renee descuartizada.

En vista de que Mr. Eddy sospecha del engaño de su amante, decide darle un aviso por teléfono a Peter, en donde también aparece en la conversación el “Hombre misterioso”, el mismo que se acercara con Fred Madison en la fiesta, quien aseguraba que ya se conocían desde antes, en su casa. Le habla a Peter sobre una leyenda en el Oriente, donde las personas que son sentenciadas a muerte son enviadas a un lugar donde no puedan huir sin saber cuando el verdugo llegará por detrás para dispararle por la espalda.

Así pues, Alice y Peter deciden escapar, pero necesitan dinero y la única manera de obtenerlo es robándolo, Alice conoce a un amigo, Andy, con quien ya había trabajado antes como dama de compañía, y el mismo sujeto que era amigo de Renee Madison. El plan es que Alice irá a su casa para seducirlo mientras Peter entra y lo golpea, pero al querer defenderse Andy, es golpeado contra una mesa que le rebana la cabeza.

Alice parece disfrutar de la situación, su tono de voz cambia en comparación de la dulzura que nos había mostrado anteriormente y vemos a un Peter asustado y confundido que empieza a adolecerse de la cabeza, como los dolores que sufría Fred Madison antes de dejar la celda.

Mientras recogen las pertenencias de valor, Peter se acerca a un retrato donde podemos ver a Dick Laurent o Mr. Eddy, Renee Madison, Alice Wakefield y Andy. ¿Cuál de estas dos mujeres es Alice, si las dos son iguales?, Alice guía a Peter para ir al desierto donde verán a un amigo que les cambiará los objetos por dinero, y llegan a la misma cabaña que Fred había visto en sus imágenes desde la celda; pero no hay nadie.

Alice confirma el deseo que Peter siente por ella en cada momento, y sin embargo le contesta con la negativa de nunca tenerla de verdad y ante eso no queda más que dejar de existir también. Alice desaparece en la cabaña.

Peter permanece acostado en la arena sin entender lo que está pasando y cuando se pone de pie, es de nuevo Fred Madison el que descubrirá a dónde

se ha ido Alice. Pero se encuentra al “Hombre misterioso”, quien lo confronta diciéndole que no existe ninguna Alice porque su nombre real es Renee. ¿Cuál es tu maldito nombre? le pregunta el “Hombre misterioso” a Fred. Y lo empieza a grabar.

En la habitación 26 del *Hotel Lost Highway* están Renee Madison y Dick Laurent o Mr. Eddy teniendo relaciones sexuales. Fred llega al hotel y espera el momento en que Renee abandona la habitación de Dick Laurent para ir a golpearlo y después llevarlo al desierto.

Una vez ahí y con la ayuda del “Hombre misterioso” a través de una televisión portátil, Mr. Eddy ve un video donde sale Renee en una película pornográfica y se le viene el recuerdo de una reunión donde estaba Renee con Mr. Eddy y Dany. Pero eso ya no importa porque pronto será asesinado por el “Hombre misterioso”, quien desaparece después de decirle a Fred algo al oído.

Por su parte la policía está en la casa de Dany, investigando lo que pudo haber ocurrido, y se percatan de la misma foto que vio Peter con Renee y Alice, pero en esta ocasión sólo aparece Renee, ¿dónde está Alice?

Finalmente, Fred Madison regresa a su casa, toca el timbre y por el interfono da el mensaje: “Dick Laurent está muerto”, se da cuenta de que la policía está próxima y huye, varias patrullas lo persiguen, los dolores de cabeza parecen regresar, Fred Madison continúa su camino por la carretera perdida. Fin.

Para David Lynch la forma de contar una historia es introducir elementos que no podemos percibir a primera vista porque son abstractas e intensos sin tanto razonamiento, lo que podría llevar a comprender las estructuras de cada una de sus películas. “Tiene que ver con la manera en que cuentas la historia y cómo consigues crear un mundo propio. El cine tiene el poder de describir cosas invisibles. Funciona como una ventana a través de la cual entras en un mundo diferente, algo parecido a un sueño.” (Tirard, 2002, 141)

El relato de la película *Lost highway* nos introduce en dos tiempos distintos como de ensueño y a pesar de que nos presenta datos coherentes nos refleja un mundo confuso debido a la mezcla de personajes que parecen tener una

conexión entre sí, un relato que creemos comprender, pero que por otro no sabemos a que mundo pertenece, tal vez a uno creado por Fred Madison para encontrar a su amor.

Francesco Casetti y Federico di Chio en su libro *Cómo analizar un film* nos explican el término *antinarración* que se refiere a una situación narrativa fragmentada y dispersa. Los personajes resultantes son múltiples, relacionados entre sí y con el ambiente.

Esto lo podemos ver con Fred, después del supuesto asesinato de su esposa, porque finalmente nunca sale el cuerpo de ella sino sólo es representado en video y por los recuerdos. Y al tener esta crisis en la cárcel aparece un nuevo personaje, un joven, Peter, que está involucrado en este contexto a pesar de no conocer a los Madison también se encuentra al “Hombre misterioso” y a una mujer idéntica a Renee Madison pero en rubia. Otro caso es el de Dick Laurent que también es Mr. Eddy y Andy amigo de Alice y Renee. “Los personajes y los ambientes se convierten en algo confuso; las acciones y los acontecimientos se acumulan casualmente.” (Casetti; 1991, 215)

Además el relato que presenta este filme no es lineal, presenta anacronías<sup>29</sup> o fragmentos que rompen el orden cronológico de la historia. Las rupturas que nos muestra David Lynch nos pierden en un abismo lleno de confusión y dudas que nos van guiando por un recorrido cada vez más interno a un universo que está fuera del tiempo real, por decirlo de alguna manera dentro del filme, pero que es semejante a éste y así existe más confusión. La narrativa se va entendiendo por una ruptura de las relacionadas con el tiempo, espacio, principio y fin, por una desconstrucción.

La estructura del relato en *Lost Highway* nos arroja a dimensiones diferentes cada vez que abre una nueva interrogante, como lo explica el libro *Como analizar un film* de Francesco Casetti y Federico di Chio, hay diferentes tipos de estructuras de la narración y en esta ocasión queda muy ligada la de *suspensión* que es el tipo de variación estructural cuya situación de partida no

---

<sup>29</sup> Este término se refiere a un error de cronología que consiste en situar un hecho en época distinta a aquella en que sucedió. Diccionario Enciclopédico *Océano Uno*

encuentra su resolución en un estadio de llegada completo, sino que, por decirlo de algún modo, queda insatisfecha, y por ello abiertamente rota o bien abierta a desarrollos imponderables.

Como relato, el cine se vale de cierto lenguaje para contar su historia. El tiempo y las acciones que se reflejan en *Por el lado oscuro del camino* son muy importantes para el trayecto de la película ya que nos manifiestan la inestabilidad de los personajes, del tiempo y de lugares; y son presentados en *flashbacks*. Para Genette Gérard citado en el libro *El relato cinematográfico* de André Gaudreault y François Jost el *flashback* se denomina como analepsis (del griego *-lepsis*, que significa “tomar”, y *ana-*, “después”) que es la evocación a *posteriori* de un acontecimiento anterior al momento de la historia en que nos hallamos, por otro lado se describen a las prolepsis, se aceptan con naturalidad en el texto literario como breves anticipaciones destinadas a provocar el suspenso o dotar al relato de tensión dramática que puede enriquecer la historia, darnos puntos relevantes o importantes para la trama o para los personajes, como en *Por el lado oscuro del camino* que no sólo nos muestra una situación sino que es un conflicto que perturba a los personajes, un juego de tiempos, situaciones, personajes, lugares ubicándonos en otra dimensión donde no sabemos lo que está ocurriendo.

También encontramos *flash-forwards*, “imágenes que vemos antes de que ocupen su lugar normal en la cronología (...) solemos hacer alusión a la anacronía visual” (Gaudreault; 1990, 121) o las prolepsis cuya función es “anunciar un acontecimiento de manera más o menos explícita. Sin embargo, la naturaleza de este anuncio puede variar” (Gaudreault; 1990, 121) y por otro lado las causas y efectos que son a partir de un incidente, que se van desarrollando poco a poco en el trayecto de la película; los personajes se involucran en este abismo de sucesos que los van afectando a lo largo de la historia.

*Por el lado oscuro camino* es un relato en espiral que gira entorno al deseo de Fred hacia esta mujer, Renee o Alice; si bien Fred encuentra una nueva oportunidad para estar con ella, David Lynch nos muestra que jamás la tendrá



de nueva cuenta, el porqué es un punto que retomaremos en los próximos capítulos.

Mientras los personajes se van involucrando en esta dimensión hay episodios que se van perdiendo en otro tiempo que no son presentados y por consecuencia nos van dejando vacíos que profundizan en algo que no sabemos y generan un ambiente de angustia por la falta de estos contextos. La ausencia de este tiempo también es parte importante para la narrativa porque no sólo se van dejando a un lado, esto no quiere decir que no existen, sino que es un personaje más que debe permanecer.

Ejemplo de lo anterior es cuando Fred ve en el video a su esposa descuartizada no sabemos realmente qué y cuándo sucedió; en la cárcel tiene dolores de cabeza y de pronto se convierte en Peter pero realmente no sabemos bien que pasó. Así como cuando Fred ve la cabaña y existe la duda de sí es un recuerdo o será algo que pasará, sin embargo no sabemos específicamente lo que está sucediendo.

Y así es como se ve *Por el lado oscuro del camino*, donde los personajes en espacios y tiempos alternos, la mezcla de personajes, tiempos no definidos y representados mediante *flashbacks* o *flash-forwards* crean un ambiente de desorden y desesperación, sumergiéndonos en un final perturbador, pero que resulta ser una de las cualidades del cine de David Lynch sugiriendo cosas que no debemos buscar más que en lo más profundo de nosotros mismos.

## **2.2 Dentro de Por el lado oscuro del camino**

Cuatro años después de que se estrenara *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo* (*Twin Peaks: Fire Walk with me*, 1992), David Lynch regresaba con un nuevo proyecto, más escalofriante de los que se habían visto antes; *Por el lado oscuro del camino* (*Lost highway*, 1996) y del cual manifestaba en la primera página del guión como una película de cine negro en el siglo XXI, una investigación gráfica de una crisis de identidad paralela, un mundo dónde el tiempo está peligrosamente fuera de control, un mundo aterrador por la

carretera perdida. Y así la historia probable de un hombre con problemas acompañado de una combinación que chocaba con los sólidos principios de la narrativa cinematográfica donde se incluyen una estructura lineal del relato y un final feliz.

Es una combinación poco convencional, en donde se trata de seguir el hilo de las circunstancias pero al final uno termina perdiéndose hasta dónde la historia es real a los personajes que confunden al espectador, éste resulta ser un aspecto ya implícito en la historia que mantiene al espectador siempre alerta invitándolo a reconstruir por sí mismo la idea. Mediante detalles de interiores de una casa moderna, personajes que salen de la oscuridad, juego de luces y sombras en un aire de extrañeza, David Lynch nos lleva de la mano por el camino del misterio acompañado del manejo del sonido que también desempeña un papel importante, ayuda en muchas ocasiones a marcar la pauta en las diferentes atmósferas donde se mueven las acciones.

Como lo marca en la primera página del guión de la película, *Por el lado oscuro del camino* se presenta dentro del género de cine negro, que tuvo su gran época entre los años 40 y 50 del siglo pasado, historias de detectives privados, poderosos magnates de vicios ocultos, delincuentes profesionales y mujeres fatales que utilizaban su belleza y seducción para conseguir lo que se proponían. Pero también utilizaba el lado oscuro de las ciudades, escenas nocturnas y el uso de sombras para realzar el lado misterioso de los personajes.

En el caso de *Por el lado oscuro del camino*, ésta se desenvuelve en Los Ángeles, California, en una ambientación que parece siniestra en noches que al principio no comprendemos a dónde nos llevan pero que siempre tendrán un sentido, porque pareciera que se conocen de otras películas de Lynch. Por eso se dice y se critica que en sus trabajos fílmicos hace un homenaje a sí mismo, porque repite elementos que ya hemos visto antes aunque las imágenes encuentran así la posibilidad de encontrar un sentido.

*Por el lado oscuro del camino* no es un retrato de Los Ángeles, aunque es importante el lugar donde se mueve la historia. Lo que le resulta a David Lynch maravilloso de ésta ciudad es el nombre que cada calle tiene porque llevan ciertos significados míticos, por ejemplo, Fred Madison y su esposa viven en la Calle Hollis, 7035, cerca del Observatorio, lo que puede remitir al observatorio donde Nicholas Ray filmó en 1955 la famosa escena con James Dean de *Rebelde sin Causa*. Este tipo de cosas son las que le gustan a David Lynch, tener el lugar y los actores adecuados, son aspectos muy importantes porque si no la historia no puede funcionar.

La película fue filmada entre septiembre de 1995 y febrero de 1996. Entre las localidades donde se realizó la película se cuentan, para la casa de los Madison, Death Valley Junction, California, EU y Hollywood Hills, Los Ángeles, California, EU. Se utilizaron los desiertos de Mojave, el Shoshone y el Silurian Drake Lake ubicados en California, EU. El Hotel que aparece casi a la conclusión del filme y que en el mismo se llamaba *Hotel Lost highway* fue el *Amargosa Hotel & Opera House*, en Death Valley Junction, en California.

## **2.2.1 Los personajes**

### **2.2.1.1 Renee Madison/Alice Wakefield**

Patricia Arquette interpreta a Renee Madison/ Alice Wakefield. En su primera interpretación del personaje la vemos de cabello oscuro, con vestidos ceñidos y largos, zapatos con tacón de aguja. La segunda tiene el cabello muy rubio y usa vestidos ceñidos cortos, con colores más llamativos. Ambas tienen una personalidad muy atractiva por su estilo seductor y misterioso.

Para Patricia Arquette, *Por el lado oscuro del camino* fue un real desafío; “mi primera idea era que trataba de dos diferentes personas, pero entonces David (Lynch) dijo, ‘No, no, no. Ellas son la misma persona’<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> a/s, Sight and Sound, Lost Highway Article {en línea}, Julio 1996, Dirección URL: <http://www.lynch.net/lh/lhsns.html> {consulta: 1 de septiembre de 2007}

Si ella es una sola mujer entonces la empezamos a ver como Renee, la esposa de Fred Madison, que se transforma en una Alice Wakefield, dedicada al video porno, para regresar con Renee Madison, pero siendo la misma mujer es diferente a la que vimos al principio.

Pensando sobre su papel, Arquette refiere a que la película: “es una historia de amor obsesivo. No tiene que tener sentido para nadie. Es como adentrarse en la mente de alguien que está obsesionado”.<sup>31</sup>

Pasando de lo esotérico a lo absurdo, Arquette se sintió en buenas manos cuando trabajó con David Lynch, “en cierto modo (la película) es como su propio mundo: si eres incapaz de comprender algo entonces eres incapaz de explorar fuera del terreno. Así que si alguien te empuja hacia ese otro territorio que no entiendes y confías en ello entonces todas las cosas diferentes que tu creías que no existían salen”.<sup>32</sup>

### 2.2.1.2 Fred Madison

En 1997, salió *El día de la Independencia*, filme en el que trabajó también Bill Pullman interpretando al muy centrado presidente de los Estados Unidos. Y en ese mismo año se estrenó *Por el lado oscuro del camino*: Pullman interpretaba a un hombre con problemas, lo que resultaba una completa paradoja sobre todo por trabajar con David Lynch, “parece que todo está controlado, pero cuando trabajas con él, te das cuenta de que está buscando las cosas que no se planean. Eso es lo que quiere. No es improvisación o diálogos al azar, pero dentro de esto hay un gran abanico de posibilidades”<sup>33</sup> Se dice que Lynch establece la estructura básica permitiendo a la película hacerse por sí misma creando en el proceso un microcosmos en el cual, los actores y los personajes

---

<sup>31</sup> *Ibidem*

<sup>32</sup> s/a. Moving Pictures Set Report. {en línea} Transcripción BBC2 . Abril 2 de 1996, Dirección URL: <http://www.geocities.com/~mikehartmann/losthighway/intlmov.html> {consulta: 1 de septiembre de 2007}

<sup>33</sup> Stephen Todd, Head Trip: David Lynch. Lynch article in “Black+White”, {en línea} num. 24, April 1997, Dirección URL: <http://www.geocities.com/~mikehartmann/losthighway/intlmov.html> {consulta: 1 de septiembre de 2007}

viven, a pesar de que hay cosas que no significan nada para nadie con tanta resonancia deja la posibilidad de distintas formas de interpretar.

En una entrevista se le dijo a David Lynch que Bill Pullman se había sentido incómodo por la cercanía de la cámara sobre su rostro a lo que éste contestó que siempre hay una razón particular para tener al actor indicado en un película, los ojos eran un punto importante, porque en ello pudo ver la inteligencia y al mismo tiempo la posibilidad de la desesperación y la demencia. Y lo que vio en los ojos de Pullman fue lo que le ayudó a tener ese papel porque parecía un hombre común que podría estar en problemas. “La mayor parte del tiempo me siento delante de la pantalla y veo algo que el actor no puede ver. En tal situación es posible, que los ponga nerviosos con la cámara. Pero el resultado es el correcto”.<sup>34</sup>

David Lynch trabaja con sus actores sin tratar de suplantar su identidad, aunque Pullman sentía cierto temor de trabajar con él, tenía afinidad por su mundo, en donde hace películas extrañas en los lugares más civilizados.

### **2.2.1.3 El hombre misterioso**

El “Hombre Misterioso” es un personaje escalofriante y resulta tal porque al parecer no existe físicamente en la película sino en la mente del personaje de Fred Madison, y por eso es más aterrador algo que no se puede definir solo como misterioso.

Robert Blake, es un actor estadounidense famoso por haber participado en una serie de televisión llamada *Baretta* entre 1975 y 1978, por la que ganó un Emy. Cuenta haber tenido una infancia difícil hasta que en 1950, cuando regresó a California del Sur después de haber estado en el ejército, ingresó a la clase de

---

<sup>34</sup> s/a “Lynch on German televisión”, {en línea} Kulturzeit Abril 1997, Dirección URL <http://www.geocities.com/~mikehartmann/losthighway/intlhmov.html> {consulta 1 de septiembre de 2007}

actuación de Jeff Corey<sup>35</sup> y así fue como cambio su vida profesional y personal, obteniendo papeles de más importancia en películas y televisión.

Michael James Vincenzo Gubotsi mejor conocido como Robert Blake interpreta al “*Hombre misterioso*” y dijo haberse sorprendido de obtener éste papel:

Leí el guión como nueve malditas veces, ¡y no entendía ni una maldita palabra! Dije, ¿Estás seguro de que me quieres para éste papel? Seré el actor más cooperativo en el mundo porque no tengo una maldita opinión de lo que se va a hacer. Cometí el error de preguntarle (a David Lynch) cómo era el carácter de mi personaje y me di cuenta de que es un artista que es muy específico en algunas cosas. Fue una experiencia extraordinaria. En Europa y en otros lugares encuentras cineastas o los encuentras en colegios o en *Sundance*, donde cualquiera toma una 8mm, 4 dólares y va y hace una película. Pero éste hombre lo hace como un profesional y realmente hace el filme entero, todo.<sup>36</sup>

Al trabajar con David Lynch, Robert Blake se dio cuenta de que el director se resistía a ofrecer explicaciones concretas hacia la forma extraña de sus caracteres; y se tiene que ser muy astuto para llegar a él, porque ha trabajado con otros directores que ofrecen la columna vertebral del carácter del personaje, el conflicto, la psicología, pero David Lynch no ofrece nada de eso, Blake lo entiende como alguien que habla otro idioma totalmente diferente, por ser un pintor, un artista,

...él es muy creativo, pero no habla el idioma normal del cine, tú nunca encontrarás a Martin Scorsese o Sidney Pollack acercándose a ti y diciendo, “Ok, mírame y dímelo como si dijeras la línea” y Lynch dice, ‘No, no, no, Mírame. Dímela a mí.’ Los directores no hacen eso. Ellos te dejan trabajar con el otro actor. El puede verme caminando a mi vestidor

---

<sup>35</sup> Actor de cine y televisión estadounidense que se convirtió en un respetado maestro del *Professional Actor Workshop*, a la que asistieron por muchos años la mayoría del talento de Hollywood, entre actores, directores y guionistas.

<sup>36</sup> Steve Biodrowski, “Mystery Man of the Los Highway. Robert Blake Makes Your Blood Cold, Again, in David Lynch’s demented noir thriller”, {en línea} Cinefantastique magazine, Volumen 28, num.10, Abril 1997, Dirección URL: <http://www.hollywoodgothique.com/robertblake.html>, {consulta: 24 de agosto de 2007}

y decir: 'Robert, ¿Cómo vas a decir la línea?, y tu solo tienes que ir con él o será una pesadilla de mierda.'<sup>37</sup>

Blake piensa que el método que aplica David Lynch es totalmente diferente al que él estudió, donde se trabaja con otros actores, porque generalmente no se le dice al actor que se le dé la línea al director "tienes que deshacerte de todas las técnicas de actuación, las clases, los libros...él (David Lynch) acaba trayendo a un niño de la imaginación y el sentido de la verdad, de modo que puede hacer verdadero cualquier cosa que él quiera que tú hagas."<sup>38</sup>

Cuando trabajó con David Lynch la comunicación entre ellos más que verbal fue visual, Blake sugirió la manera como debía ser físicamente el personaje del *Hombre misterioso* y Lynch le dio total libertad para usar su imaginación y por eso se hizo cómo una criatura fantasmal de piel muy blanca, es el único personaje que no parece normal como los demás actores en la película, pero el actor sintió que debía verse así. Cuando se presentó al Hombre misterioso dentro del filme por primera vez, David Lynch dio la indicación de que cuando entrara a la reunión, todos debían verlo como alguien normal sin tener algún tipo de expresión.

Blake entiende a Lynch cuando no da respuestas a las preguntas que se le hacen sobre su trabajo como cuando le preguntan a un pintor sobre lo que significa su pintura, si uno como espectador no puede contestar esa pregunta entonces se tiene un problema de sensibilidad.

Vi la película, y me gustó, me gustó el estilo, me gusta Ingmar Bergman, pero no lo entiendo. Disfrutas mucho la experiencia de ver eso. Recuerdo cuando era joven, solía ver las películas de Bergman, *Fresas Salvajes* y todos esos filmes extraños, todos llegábamos y nos sentábamos a las tres de la mañana, fumando y discutiendo películas y pensaba que cuando Max Von estaba haciendo eso, el realmente hacia aquello. Eso era una tontería. Es lo mismo con David...si digo, estaba

---

<sup>37</sup> *Ibidem*

<sup>38</sup> Steve Biodrowski. Op.cit

viendo un cuadro de Hieronymus Bosch y encontré en un rincón de la pintura a una ardilla que se folla con una cucaracha ¿me pregunto lo que eso significa?<sup>39</sup>

### 2.2.2 Banda Sonora

En 1967 David Lynch realizó *Seis Figuras (Six Figures)*, el montaje para una pantalla-escultura donde también se reproducía el sonido de una sirena. Desde entonces se dio cuenta de que para que funcionara una película se debía poner especial atención al sonido y buscar la forma de combinarla con la imagen de manera que fuera apropiado para que todo se volviera más fuerte.

David Lynch cuida mucho el aspecto sonoro de cada trabajo porque le gusta crear la atmósfera indicada para sus actores, lo que le ayuda enormemente, dice Mary Sweeney al respecto; “Cuando él (David Lynch) está preparando una película siempre escucha música. Le ayuda a entrar en ese mundo y le ayuda a crear ese mundo. Por lo que ha elegido un poco de la música incluso antes de que empezara a grabar. Y ha seguido escuchando música mientras graba.<sup>40</sup>”

El sonido y la música son una entidad concreta y poderosa que habita físicamente en la película por lo que Lynch dice que “hay que encontrar el sonido adecuado, lo que implica muchas conversaciones y muchas pruebas. Hay muy pocos directores capaces de utilizar el sonido más allá de un aspecto puramente fundamental y el problema es que se preocupan del sonido después de haber rodado la película.” (Tirard; 2002, 142)

Desde *Terciopelo Azul*, David Lynch ha tratado de hacer la parte de la música antes del rodaje, no por nada retomó para el título de la película el nombre de la canción que interpretaba Bobby Vinton, *Blue Velvet*. “Comento el argumento con mi compositor; Angelo Badalamenti y graba todo tipo de música que voy escuchando mientras estoy rodando la película, bien durante las escenas de

---

<sup>39</sup> Op. Cit.

<sup>40</sup> s/a Moving Pictures Set Report. Transcripción de un reportaje transmitido en Abril 2, 1996, BBC2. {en línea} Dirección URL <http://www.geocities.com/~mikehartmann/losthighway/intlhmov.html> {consulta: 1 de septiembre de 2007}



diálogo o en altavoces, para que todo el equipo se ponga en situación. Es una gran herramienta, es como una brújula que te ayuda a encontrar la dirección adecuada.”<sup>41</sup>

La banda sonora de *Por el lado oscuro del camino* fue producida por Trent Reznor, vocalista del grupo musical norteamericano *Nine Inch Nails*, y está integrada por varias piezas de Angelo Badalamenti que ya ha trabajado en ocasiones anteriores con David Lynch y con su característica atmósfera de temor. Entre los que conformaron la banda sonora de 23 tracks para el filme se encuentran: David Bowie, The Smashing Pumpkins, Lou Reed, Marilyn Manson y Ramstein.

Dice Trent Reznor,

Yo no sabía de la película, pero soy un gran fan de David... así que planeamos un fin de semana para que fuera a Nueva Orleans...-Hola soy David Lynch-, y estaba más tranquilo de lo que yo siquiera imaginaba que sería. Tres minutos más tarde estaba diciendo –bueno vamos al estudio a empezar-. Entonces él describió una escena y dijo – Esto es lo que quiero, hay una patrulla de policía persiguiendo a Fred por la carretera y quiero que ésta imagen: hay un cuadro, ¿OK? Y en éste cuadro hay serpientes saliendo, serpientes pasando en su cara. Pero tiene que ser como una inminente perdición-. Y él dijo –Ok ok, dame ese sonido-.<sup>42</sup>

En busca del estado de ánimo preciso para cada escena, David Lynch dice que a menudo tiene la música en su mente y luego vienen las imágenes como un laberinto de errores que le llevan siempre a la sensación.

“Cuando oigo una canción que me gusta, la grabo y la guardo en algún sitio hasta que encuentro la película apropiada donde utilizarla. Por ejemplo, había una canción de *This Mortal Coil*, ‘Song to the Siren’, que siempre me había

---

<sup>41</sup> Ibidem

<sup>42</sup> s/a, “Trent Reznor Lost Highway Interview”, {en línea}. Rolling Stone, Marzo 6, 1997, Dirección URL: <http://www.lynchnet.com/lh/lhst.html> {consulta: 4 de octubre de 2007}

gustado, intenté utilizarla en Terciopelo Azul, pero no era apropiada para la película. Así que esperé. Y cuando empecé a trabajar en Carretera Perdida<sup>43</sup>, sentí que aquella vez podía usarla. Hay muchas más canciones que significan algo para mí y que estoy esperando utilizar en mis próximas películas.” (Tirard; 2002, 142)

La contribución de Trent Reznor fue hacer la recopilación de la música a sabiendas de que David Lynch odia la música pop y para que el público joven tuviera accesibilidad de comprar el disco aunque fuera solo porque estuvieran grupos que estuvieran de moda. Cuando tuvo la oportunidad de ver el trabajo terminado, le pareció que era fantástico, abstracto y bizarro.

La complicidad que encuentra David Lynch entre el cine y la música es que las dos se rigen por el tiempo, tienen diferentes movimientos y contrastes, además de tener una buena sensación tanto de la música y de las películas se debe tener una buena organización desde antes.

### 2.3 Preguntas frecuentes a David Lynch

Según Lynch el título que le da a esta película sale extraído del libro de Barry Gifford, escritor, poeta y guionista de origen estadounidense, a quien propuso que escribieran el guión juntos. El libro se llama *Night People* y la frase de donde extrajo el título dice: “*Viajando vamos sin razón de ser, eso es lo que significa estar en el camino olvidado*”<sup>44</sup>. La primera versión del filme se escribió para la compañía productora Ciby 2000, la misma productora de la serie *Picos Gemelos (Twin Peaks, 1990-91)* pero tardaron mucho tiempo en aprobarla. La idea decisiva para hacer este filme llegó en la última noche del rodaje de *Twin Peaks: Fuego camina conmigo*.

De pronto sentado en una silla, le confiesa Lynch a Antoni Salbert del *Cinemanía Hispanoûme*, -vino a la cabeza a la mitad de la película. Se lo conté a mi ayudante y se asustó. Esa razón me convenció de las

---

<sup>43</sup> Título que le dieron a la película *Lost Highway* en Argentina y España.

<sup>44</sup> Barry Gifford. *Night People* en Por el lado Oscuro del camino. Oscar. A. García. Excélsior. Sección El Búho. 09 de septiembre de 1998. Pág. 7.

posibilidades de la historia. El cine se disfruta en la seguridad de una butaca. Cualquiera puede entrar o salir, así es que se siente seguro y cómodo. Mi juego consiste en ir más allá. Me encanta la idea de hallar peligros allí donde parece reinar la paz: es desestabilizador<sup>45</sup>

*Por el lado oscuro del camino* reflejaba un trabajo que marcaría la nueva faceta de David Lynch, un regreso seductor, misterioso y terrorífico, un filme con una narrativa que envuelve al espectador en el caos que a primera vista parece una pesadilla de nunca acabar. Mary Sweney<sup>46</sup>, productora y editora del filme se refería al trabajo de David Lynch como una interesante síntesis de los diferentes filmes que había hecho hasta el momento en cuanto al desarrollo de su arte y su lenguaje. “Con cada filme en donde he trabajado con él, su exigencia en la cámara ha empezado a ser más sofisticada y dinámica. Él realmente piensa mucho sobre cómo hacer de la escena más simple, algo interesante, visual y emocionalmente”.<sup>47</sup>

*Por el lado oscuro del camino* fue producida por Lost Highway Productions, Three Pictures Production Company, Ciby 2000 y Asymmetrical Productions.<sup>48</sup> La película fue estrenada primero en Francia, Suiza, Bélgica y Luxemburgo en enero de 1997. Fue hasta el 21 de febrero de ese mismo que tuvo salida en Estados Unidos.

La crítica norteamericana lo calificó como un filme *noir*, un trabajo *ultra-lyncheano*, un estudio de enfermedad mental o una historia escalofriante de fantasmas. Aunque algunos elementos pueden ser explicados racionalmente, la mayoría de este sueño-filme dejará a varios sumergidos en un mundo que se

---

<sup>45</sup> José Xavier Nívar. La violencia no es diferente al amor o a la tristeza: Lynch. El financiero. Sección: Espectador. 5 de septiembre de 1998. Pág. 50

<sup>46</sup> Como editora ha trabajado para Twin Peaks 1990 TV serie episodio 1, temporada 2. Twin Peaks: fuego camina conmigo (1992) Hotel Room TV Series (1993), The Straight Story (1990), Mulholland Drive (2001)

<sup>47</sup> a/s, Sight and Sound, Lost Highway Article {en línea}, Julio 1996, Dirección URL: <http://www.lychnet.com/lh/lhsns.html> {consulta: 1 de septiembre de 2007}

<sup>48</sup> Desde 1998, compañía productora de David Lynch, localizada en Los Ángeles, California, EU, dedicada al negocio de producción de películas y videos. Entre los trabajos producidos se encuentran *Hotel Room* (1993), *The straight Story* (1999), *Mulholland Drive* (2001), *Dumbland* (2002) e *Inland Empire* (2006), todos, trabajos de David Lynch.

parece al representado en Terciopelo Azul y superior a Fuego Camina conmigo.

La primera temática que aparece del filme es a partir de un punto de vista psiquiátrico y se debió a que David Lynch propuso el término de fuga psicógena;<sup>49</sup> cuenta que Deborah Wuliger, encargada de la unidad de publicidad de la película, fue quien comenzó a proponer la idea de este trastorno y subsecuentemente Lynch y Gifford la incorporaron dentro del filme definiendo a Fred Madison como una persona que sufre y crea en su mente una nueva identidad, amigos, casa y todo lo demás. Lynch la integra como la fuga que comienza de una forma, y toma otra dirección, y después comienza a regresar a la historia original.

Para David Lynch, hacer una película por dinero o por cualquier otra razón es desconsiderado, enamorarse de una idea y desarrollar el material es algo excitante. Cuando le preguntaban sobre su concepción de la película, no daba más respuesta que la negativa de dar su propia interpretación para no interferir con las ideas de los demás. “Cuando haces una película que está en tu interior y lo estás viendo desde muchos ángulos diferentes, todo el mundo tiene una idea, pero no cruzan la frontera. Mi línea se encuentra en un cierto lugar y puede ser mas lejos de lo que algunas personas están viendo en la película.”<sup>50</sup> *Por el lado oscuro del camino* es un universo de misterio, pero para 1997 Lynch empezaba a tener una relación *con Los Ángeles* y ya lo veremos en sus

---

<sup>49</sup> Estas fugas psicógenas son mejor conocidas como trastornos disociativos, síndromes psiquiátricos que se caracterizan por perturbaciones en algunos aspectos de la conciencia, identidad, memoria y conducta motora. La disociación puede ir desde un nivel bajo como cuando leemos un libro y no nos percatamos de lo que acontece alrededor a un nivel más severo y crónico donde puede verse el trastorno de identidad disociativa, antes llamado trastorno de personalidad múltiple. La disociación puede afectar la subjetividad de una persona en forma de pensamientos, sentimientos y acciones que parecen provenir de ninguna parte o se ve a sí misma llevando a cabo una acción como si estuviera controlada por una fuerza externa. O bien una persona puede encontrarse a sí misma haciendo algo que no haría normalmente pero incapaz de detenerse, como si alguien le estuviera obligando a hacerlo. Esto se describe a veces como la experiencia de ser un “pasajero” en su propio cuerpo, más que el conductor. También existe la despersonalización que es la sensación de estar separado, o fuera del propio cuerpo. Sin embargo, algunas personas no se reconocen en el espejo, ni reconocen su cara o simplemente no se sienten conectados con sus cuerpos.

<sup>50</sup> s/a “Lynch on German televisión”, {en línea} Kulturzeit Abril 1997, Dirección URL <http://www.geocities.com/~mikehartmann/losthighway/intflmov.html> {consulta 1 de septiembre de 2007}

siguientes trabajos como *Sueños, Misterios y Secretos (2001)* o la más reciente *El imperio (2006)*,

Creo que todo mundo conoce estos misteriosos mundos eternos. Hay cosas de la vida que se pueden sentir pero no se pueden comprender. Todo mundo conoce esa sensación cuando entra a un bar y sientes inmediatamente que algo está mal. No se puede explicar lo que va a pasar pero se siente que hay un problema en el aire ¿Cómo es posible? No lo sé, pero este mundo de cosas inexplicables es el lugar de mi película. Voy a lugares que solo existen en mi mente, pero solo ahí son reales<sup>51</sup>

El trabajo anterior a éste filme fue *Picos Gemelos* y había recibido críticas negativas. Para *Por el lado oscuro del camino*, dos de los más reconocidos críticos en Estados Unidos Siskel y Ebert<sup>52</sup>, le dieron dos pulgares abajo como veredicto final para la recomendación de cartelera publicitaria. En Europa, sin embargo fue bien recibida, incluso en Madrid, España, donde en una sesión de preestreno se vio la película en un orden que no era el indicado.

¿Dónde empieza y dónde acaba la historia? Con un guión que parece compulsivo y desconcierta con sus oscuros misterios, el director es el único que parece saber lo que está pasando, sólo que no le gusta hablar al respecto y pone su confianza en imágenes y sonidos en contraposición a las palabras, a sabiendas de que todo será más claro cuando se experimente ver el filme completo.

Existe una latente sensación de circularidad debido a la superposición de dos historias donde parece que termina en Fred y Renee Madison, y comienza con Peter Dayton y Alice Wakefield seguidos por Fred y Renee Madison.

---

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Robert Joseph Ebert. Uno de los críticos más reconocidos a nivel mundial. En 1976 Ebert se une a Gene Siskel y comenzaron la que sería una larga sociedad co-animando un segmento de crítica cinematográfica que se llamó Siskel & Ebert, en donde daban dedos hacia arriba para las cintas que debían ser vistas y dedos abajo para las que era mejor olvidar. Esta sociedad se mantuvo hasta 1999, cuando Siskel falleció.

Aquí hay una notable disparidad entre las numerosas secuencias, pasajes cargados con inquietante humor, intentos siniestros y repentinos de explosiones violentas y escenas al borde de la banalidad. En balance, el primero pesa más que el segundo, y el filme intensifica y se hace más profundo mientras progresa, pero hay restos de un persistente sentido de un trabajo que no es completamente logrado.<sup>53</sup>

El cambio de temporalidad en este filme, puede resultar de manera opresiva para el espectador, donde además “no se le permite reconstruir un tiempo narrado casi estático, como congelado, cuyas huellas han sido ostensiblemente canceladas” (La Calle; 1998, 51). De estas huellas podemos extraer el ejemplo del retrato donde aparecen Dick Laurent, Renee Madison, Alice Wakefield y Andy, al ser vista por Peter Dayton (pareja de Alice Wakefield) quien se sorprende al ver a estas dos mujeres tan parecidas. Cuando Alice y Pete se dirigen al desierto, y ella desaparece en la cabaña desaparece del retrato, como si nunca hubiera existido.

La estrategia narrativa de Lynch y del co-guionista Barry Gifford, combina con un casting clave, decisiones para crear un misterio intencional para el que no hay respuestas. Cuando Fred se transforma en Pete, te lleva a considerar que en ese tiempo hay dos versiones del mismo hombre. Y usando a Arquette en los dos principales roles femeninos automáticamente plantea las preguntas del destino de la primera mujer y de la identidad de ambas<sup>54</sup>.

David Lynch nunca deja entrever su propia conclusión del filme más que a través de lo que presenta en imágenes, pretendiendo utilizar la intuición como el más puro acercamiento en cada uno de los que ven sus películas para hacer su propia interpretación. Si las cosas se tornan demasiado específicas, el sueño se detiene.

---

<sup>53</sup> Todd Macarthy. Lost Highway review, {en línea} Variety, núm. 20-26, 1997, Dirección URL: <http://www.lynch.net.com/lh/lhvariety.html> {consulta: 1 de septiembre de 2007}

<sup>54</sup> Todd Macarthy. “Lost Highway review”, {en línea} Variety, núm. 20-26, 1997, Dirección URL: <http://www.lynch.net.com/lh/lhvariety.html> {consulta: 1 de septiembre de 2007}

Otro punto de partida del que se agarró la prensa norteamericana fue el punto onírico, Lynch dice que “no es un sueño: es realista, aunque de acuerdo a la lógica de Fred (Madison). Pero no quiero decir demasiado. Me encanta el misterio. Caer dentro del misterio y su peligro...todo se vuelve tan intenso en esos momentos. Cuando la mayoría de los misterios se resuelven, me siento sumamente defraudado. Por eso quiero que las cosas se resuelvan hasta cierto punto, pero no tiene que ser cierto porcentaje hay que mantener el sueño. Es como al final de *Chinatown*<sup>55</sup>: el chico dice, “Olvídalo, Jake, es Chinatown,” tú lo entiendes pero no, que viva el misterio. Es la cosa más hermosa.”<sup>56</sup>

### 2.3.1 El punto de vista de Barry Gifford

David Lynch ya había trabajado con Barry Gifford en *Salvaje de corazón* (1990), en donde ya había un libro de la historia antes de hacerse película, pero ésta vez con *Por el lado oscuro del camino*, la idea venía desde David Lynch quien trató de encontrar un mismo lenguaje para trabajar con su co-guionista.

Por su parte David Lynch, no ofrece datos exactos sobre su obra, sin embargo Barry Guifford si da más información acerca de lo que él considera que pasa en la trama, donde piensa que Fred Madison crea un mundo y va hacia él, porque cree que ha cometido un gran error hacia su esposa y es tan terrible que él no puede enfrentarlo de otro modo.

Digamos que usted no quiere ser mas usted, algo le ocurre y acaba de aparecer en Seattle y que vive con el nombre de Joe Smith, con toda una realidad diferente. Esto significa que usted está tratando de escapar de algo, y eso es lo que básicamente hace Fred Madison. Él entra a un

---

<sup>55</sup> *Chinatown* (1973) de Roman Polanski, película considerada como un gran homenaje al cine negro donde se pueden ver todas las constantes de ese género.

<sup>56</sup> Mikal Gilmore, “Lost Highway-Lynch interview, {en línea}, Rolling Stone. Marzo 6, 1997, Dirección URL: <http://www.lynch.net/lh/lharticle.html> {consulta: 1 de septiembre de 2007}

estado de fuga, pero no puede ir a ninguna parte porque está en una celda de prisión, por lo que está pasando internamente, dentro de su propia mente. Pero las cosas no funcionan mejor en el estado de fuga (psicógena) que la que nos dan en la vida real. Él no puede controlar a la mujer más de lo que podía en la vida real. Usted podría decir que ésta es una explicación de lo que sucede. Sin embargo esto no es una explicación completa de la película. Hay cosas que pasan en ésta película que no son – y no deberían ser- fáciles de explicar.<sup>57</sup>

Barry piensa de la película, que es una especie de retrato en movimiento donde David Lynch toma lo ordinario y lo hace parecer extraño haciendo una especie de balanza. Y respecto al “Hombre misterioso” es el primer indicio de la ruptura psicótica que Fred Madison sufre como producto de su imaginación. “Creo que la escena de la llamada telefónica en la fiesta es muy interesante...se supone que es perfecto, se supone que se ve fácil y suena normal...es la primera manifestación de la enfermedad de Fred. Nadie mas puede ver al “Hombre misterioso”<sup>58</sup>

Barry Guifford nos hace pensar que de eso se trata la película, de la enfermedad mental de una persona, de ese viaje que hace Fred Madison buscando a Renee Madison, lo cual sería verdad si solo él hubiera hecho la historia, sin embargo la colaboración de Lynch no va a dejar que encontremos las piezas del juego tan pronto, las huellas fueron borradas aún antes desde su mente porque hay una combinación y una manifestación muy atrayente hacia lo que llama misterio, una invitación a perderse en el camino de la coherencia.

---

<sup>57</sup> *Ibidem*

<sup>58</sup> Steve Biodrowski.” Barry Gifford Interview”, {en línea}, Cinefantastique magazine, Vol. 28, núm. 10, Abril 1997, Dirección URL: <http://www.geocities.com/~mikehartmann/losthighway/intlhgiff.html> {consulta: 1 de septiembre de 2007}



## 2.4 Por el lado oscuro del camino en México.

*Por el lado oscuro del camino* (*Lost Highway*, 1996)<sup>59</sup>, era un filme que en México sólo se había podido ver en versión pirata de VHS, y no fue sino hasta el 21 de agosto de 1998 dentro del Festival Internacional de Verano de la Cineteca Nacional, que por fin fue vista después de 22 meses de su real estreno recordando que fue filmada entre octubre de 1995 y febrero de 1996 con un costo de 15 millones de dólares.

Al referirse a la película *Por el lado oscuro del camino* como un trabajo donde “cualquier intento de explicación coherente está condenado al fracaso deliberadamente, pues tal empresa racional se ve sabotada por el director David Lynch”<sup>60</sup>, el autor del artículo solo intentaba ponernos al tanto de un punto que para estos tiempos donde encontramos películas como *Sueños Misterios y Secretos*, (*Mulholland Drive*, 2001) y *El imperio* (*Inland Empire*, 2006) el público de éste cine ya está acostumbrado y sabe atenerse a descubrir el nuevo mundo donde se ha centrado el interés de éste director.

Pero el 4 de septiembre de 1998, cuando llegó el filme a nuestro país, la crítica no sabía por dónde abordarla, y más bien buscaba refugiarse en explicaciones sobre fugas psicógenas, porque era la única pista que David Lynch había dado. Cómo lo menciona el periódico *Crónica*; “Lynch toma esta cinta como un enlace de ideas que convergen en el estudio de la fuga psicogénica, término médico referente al cambio de personalidad que conlleva en si un ambiente totalmente nuevo”<sup>61</sup>.

El periódico *Reforma* nombró a David Lynch abanderado de un cine que rendía homenaje al surrealismo y a las vanguardias en un contexto de cine industrial, una película de corte fantástico, acompañados del mal encarnado por una mujer o una historia tomada de algún capítulo de *La Dimensión Desconocida*. “Lynch ha llevado al exceso sus propios recursos modernos, hasta armar un

---

<sup>59</sup> Algunas fuentes mencionan el año 1997.

<sup>60</sup> Bonfil, Carlos.” FORO: Por el lado oscuro del camino”. Periódico *La Jornada*, sección “Cultura”, México, 21 de Agosto de 1998, p. 32

<sup>61</sup> Julio Cortés. “David Lynch; el lado oscuro”. Periódico *Crónica*, sección “Dominical”, México. 23 de agosto de 1998, p. 10.

pastiche en el que se cita a sí mismo y sus últimos largometrajes llevando al límite los rasgos “anormales” de sus cintas anteriores según una lógica efectivista a todo dar<sup>62</sup>.

Además el artículo considera que a veces parece un ejercicio de video experimental con todos los cabos sueltos que nos presenta y que nunca termina de resolverse bajo la coartada de un cine en dónde todo se vale, el cine fantástico. Charo La Calle en su *Estudio Crítico: Terciopelo Azul*, menciona que cuando salió la película hubo quien solicitó que se revocara la licencia del cineasta, tal vez por los mismos motivos.

Es de notar que se encuentran críticas que no están de acuerdo con el filme sobre todo porque a pesar del efecto de suspenso, se piensa que no alcanza ningún tipo de resolución y pareciera entonces una caricatura de lo cinematográfico.

David Lynch aceptó que éste había sido su trabajo más “desequilibrado” pero también era un ejercicio que desplegaba la madurez del cineasta y al considerar arriesgado alejarse de los convencionalismos en la narrativa cinematográfica, pensó más bien en cómo hacer cada escena para que fuera emocionalmente interesante.

El periódico *Excélsior*, establece otro punto de partida de la película, por ejemplo donde Fred Madison dice que le gusta recordar las cosas a su propio modo, pero lo que se recuerda no es necesariamente lo que pasa. Partiendo de esta premisa surge y se forma la coherencia en apariencia incoherente pero hipercompleja dentro de ese universo creado por Lynch. “Narramos historias en ocasiones de modo confuso debido a lo caótico que es el archivo de los recuerdos. La fantasía y los sueños quizá tengan el mismo valor que lo llevado a cabo a la realidad, finalmente todo se va a parar al mismo lado.”<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Carlos Arias Avaca. “Por el Lado Oscuro del Camino”. Periódico *Reforma*. Sección “Primera Fila”, México, 21 de Agosto 1998, p. 4

<sup>63</sup> Oscar. A. García. “David Lynch: Por el lado oscuro del camino (Lost Highway)”. Periódico *Excélsior*, sección “El búho”, México, 9 de septiembre de 1998. p.7.

Así que a pesar de que el video o el cine son los artilugios que tiene el poder de mantener el presente a través del paso del tiempo, a nivel personal las imágenes no se acercarán siquiera en sensaciones a lo que verdaderamente ocurrió, por lo que el presente se escapa y se mezcla con la fantasía, las imágenes capturadas se confunden en el mundo de la interpretación donde al final nada es real, es una limitante de la memoria del ser humano.

El periódico La Jornada también hizo la referencia al recurso de la memoria para abordar el filme; “si forzosamente se busca una interpretación de la película, tal vez la más plausible sea esta larga reconstrucción de la memoria, ésta subversión de la realidad que exige la fragmentación de las identidades, la dislocación de la narrativa y de los tiempos.”<sup>64</sup> Aunque también menciona una cierta presunción del director cuando remite a su propia filmografía y a sus obsesiones personales que solo confunden al espectador sin brindarle pistas coherentes, la misma vanidad dice, “proporciona momentos de una rara intensidad dramática, registros visuales en los que los personajes se confunden y extravían en atmósferas que los rodean y enrarecen, al punto de contaminar al espectador con una sensación de estupor fantástico.”<sup>65</sup>

También se dijo que el director nos daba información a partir de una descarga de colores, sonidos, ambientes y texturas y sobre todo la forma como usa la violencia aunque dice Lynch; “no quiero que se me interprete mal cuando digo que esto es de la violencia. El medio cinematográfico es un modo de expresión que tiene mucha fuerza y en el que se pueden exagerar las cosas. Así que ¿por qué no hacerlo? ...

El mundo contemporáneo no es precisamente el lugar más brillante que se puede soñar para vivir. El sufrimiento, la maldad, la confusión y el absurdo están por todas partes. Es una especie de extraño carnaval.”<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Carlos Bonfil. “Por el lado oscuro del camino”. Periódico La Jornada, sección “Cultura”. México, p. 31.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> José Xavier Návar. “La violencia no es diferente al amor o a la tristeza: Lynch”. Periódico *El financiero*. Sección “Espectador”, México, 5 de septiembre de 1998, p. 50.

En otro artículo del periódico El Financiero, definen a la película como una perla negra al final de un siglo que responde a la definición que da el director acerca de que es un filme *noir* terrorífico del siglo XXI, “pero con creces, al llevarla a sus últimas consecuencias tanto en la concepción de su fantasía negativa como en la realización insólita y su inventivo montaje audiovisual: un díptico de historias opuestas y coincidentes solo en los bien diseminados puntos exactos que mas las desquician”<sup>67</sup>

Cabe destacar que de los artículos consultados de la prensa mexicana, encontramos dos ejemplos de cómo no abordar el filme de manera onírica y que pertenecen a los periódicos La Crónica y Uno Más Uno. El primero se refiere a la película como una historia que se cierra pero no termina, considera que el cine de Lynch no se debe reflexionar desde un punto de vista onírico como la mayoría de los artículos anteriores proponen. “Al terminar de verlas una pausa congela al espectador, dejándolo con la pregunta de cuándo termina esa ilusión y cuando comienza la temporalidad real. Lo más cercano a su estructura podría ser una espiral o como el propio Lynch dice- una cinta de Moebius-.”<sup>68</sup>

Una espiral como una curva que comienza en un punto central, en éste caso la llamada que recibe Fred Madison, y se va alejando progresivamente del centro, como la intromisión de una segunda historia, a la vez que gira alrededor de él, aunque nos presente elementos que a primera vista no se le encuentran relación, se adhieren al punto central.

El periódico Uno Más Uno, menciona que a pesar de que pareciera una historia con dos cuentos que se funden al final es una sola historia construida en el abismo, con varias dimensiones en la que dos personajes se convierten en uno solo (Fred y Pete, nosotras agregaríamos también al personaje de Renee Madison/Alice Wakefield):

---

<sup>67</sup> Jorge Ayala Blanco. “Lynch y el yo multiplicado”. Periódico *El Financiero*. Sección “Cultura”, México, 7 de septiembre de 1998, p. 82.

<sup>68</sup> Julio Cortés. “David Lynch: el lado oscuro”. Periódico *La Crónica*. Sección “Dominical”, México, 23 de agosto de 1998, p. 10

...son el famoso mito de las Almas Gemelas, dos hombres con espíritus hermanos, paralelos, que tratarán de proteger su amor hasta el final. Ella, también quiso elegir otro camino, pero le fue imposible desde el momento en que pudo coger con mafiosos, (poderosos, pero malditos) que tenían negocios con el mismísimo enviado de Mefistófeles, la sombra con el rostro blanco, la encarnación del Mal.<sup>69</sup>

A pesar de las críticas recibidas hacia este filme, en donde en general encontramos que no tiene una explicación única pues cuando trataron de revelar un aspecto resultó que lo demás no encajaba, resulta interesante el cómo se intentó descifrar esta misteriosa historia o bien clasificarla como lo que no vale la pena intentar comprender.

Si bien Por el lado oscuro del camino, es un filme donde David Lynch creó un mundo difícil de establecer por donde comienza y donde concluye la historia, donde los personajes nos confunden ya sea por su apariencia, por sus nombres o por el tiempo en que se mueven, todo esto da oportunidad al espectador de reconstruir la historia, donde sin embargo nunca tendremos la certeza de saber lo que realmente sucedió.

---

<sup>69</sup> José Agustín Ramírez. “A toda velocidad sobre la carretera perdida”. Periódico *Uno Más Uno*, sección “Sábado”, México, 3 de octubre de 1998, p. 7

## Capítulo 3 La mirada de Orfeo

### 3.1 El mito

Para referirnos al mito, es necesario que se tome en cuenta que no existe una definición absoluta, por lo que se darán diferentes puntos de vista; la razón, es que hay estudios que integran al mito elementos como el religioso que desde la perspectiva de diferentes autores no son necesarios para considerarse como tal, otros sin embargo, dicen que el mito ayuda a explicar las actitudes habituales de nuestro entorno o que es una forma de arte que va más allá de la historia.

En la psicología, hasta el siglo XIX, el mito se tomó desde una perspectiva de la historia de la cultura. Fue a partir de que se dieron cuenta de que los griegos construyen un orden, un cosmos a fin de salvarse de lo que muy posible suceda, que puede ser no muy bueno. Así pues: “el psicoanálisis intentó unificar la visión de Nietzsche según la cual el mito habría sido una forma necesaria de desahogo del alma con la de la ciencia psicológica”. (Hübner; 1996, 54)

Por su parte Sigmund Freud vio en él la historia de *Edipo*: el anhelo inconsciente que tienen los hijos de matar al padre del cual tienen celos y poder así, dormir con la madre. Sin embargo Jung afirma como Freud: “una sublimación del impulso sexual, pero de cualquier manera sostiene firmemente que el mito refleja ciertos prototipos y estructuras de la vida del alma humana.” (Hübner; 1996, 54)

Siguiendo con ésta perspectiva, es a través del mito como podemos llegar a la explicación de que existe en el mundo para el hombre un origen y que esta historia es significativa. El mito no es una explicación para satisfacer curiosidad científica, sino que responde a la profunda necesidad religiosa y a aspiraciones morales, convirtiéndose en una clase de sabiduría práctica. Ya lo había hecho Jung en su tiempo, cuando afirmó que existen símbolos generales como la madre tierra, dios, el sol etc. que se repiten constantemente: “como encargado

de comprobar la experiencia, en los mitos y en los sueños, de modo que, por ende, han de tener algún origen general". (Kirk; 2006, 284)

Kurt Hübner en su libro *La verdad del mito* encuentra en la interpretación psicológica del mito, una debilidad en cuanto se pregunta: "¿Cómo pudo Edipo haber satisfecho el deseo de matar al padre si al matarlo no sabía que era su padre?" (Hübner; 1996, 83), por lo que considera que existe una interpretación un tanto arbitraria, tanto que duda de la posibilidad interpretativa de la realidad humana entendible solo dentro de una perspectiva histórica que moldea la auto comprensión de manera similar a como los griegos derivaban su evidencia de la representación del mito.

El punto de vista psicológico no es el único que ha sido propuesto, ya que también hay quien apela por una interpretación *trascendente* del mito. Por ejemplo, para Hegel: "el mito era visto como un paso necesario en el autodesarrollo del espíritu absoluto y a la vez el resultado de un proceso necesario a priori del pensamiento que se piensa así mismo" (Hübner; 1996, 55), es decir, que el mito encierra una parte de verdad, como una luz sobre todo aquello que en la intuición permanece escondido.

El lado trascendente radica en que se ve al mito fundamentado en un modelo determinado de lo que puede aparecer como realidad y ser considerado verdad. Sin embargo la transición del mito a la ciencia no se puede presentar como un proceso lógico.

También tenemos a la interpretación simbólica-romántica que es de naturaleza visionaria o intuitiva con significación simbólica no subestimable donde se ve al mito como el principio o ideal del arte. Aquí tenemos a Goethe quien veía al mito como poesía: "permanece flotando en el juego, en el encanto, que se romperá tan pronto como caigan las cadenas de una construcción metafísica a priori." (Kirk; 2006, 56)

El pensamiento mítico, a pesar de que ha sido esclarecido por el ramo científico sobrevive ante la memoria que se tiene del pasado, donde el sentido

que se tiene por el tiempo presente se ve desafiado una y otra vez, siendo la expresión de una realidad divina, como experiencia de lo numinoso, es decir lo que está más allá de nuestro entendimiento.

Dentro de ésta otra perspectiva numinosa, encontramos a W.F. Otto, teólogo protestante alemán y uno de los pensadores del tema religioso más influyentes en la primera mitad del siglo XX, quien se refirió al mito como lo que: “un día debió haber hablado con gran energía de que, aunque todo pase, lo pasado está aquí todavía como pasado, no meramente en sus repercusiones eventuales, y lo que es más, en él ha experimentado el hombre lo eterno,” (Kirk; 2006, 78), donde el conocimiento no se origina de algún más allá de la experiencia, sino de la temporalidad.

Pero también dentro de esta corriente se encuentra M. Eliade, historiador de religiones y novelista rumano, donde observa que en términos resumidos: “podemos decir que el hombre ha conservado al menos algunos restos de comportamiento mítico.” (Hübner; 1996, 78)

Propone que uno de los aspectos esenciales y sobresalientes de los mitos reside en considerar un acontecimiento primigenio que se piensa sagrado y que se conmemora o se imita de alguna manera, manteniéndose actual o que puede repetirse de manera idéntica, entonces, el mito encuentra un punto medio en el arquetipo que se mantiene actual en la historia de la cultura.

A éste respecto, en su libro *El mito*, G.S. Kirk advierte que la concepción del mito como algo religioso puede ser riesgosa, aunque no niega la relación con los dioses y que constituye una parte esencial del mito de manera especial en los griegos, la interpretación numinosa del mito permanece fuera de su estudio.

Por su parte, Kurt Hübner, nos dice que en lo numinoso se presupone la verdad sin haber aclarado cómo es que un supuesto semejante puede ser justificado en el marco de las concepciones actuales, y aún cuando se llegó a sostener que el mito “es la verdad de la vida”, Hübner nos aclara que por el momento no se ha demostrado ninguna verdad absoluta en lugar de una superstición o



aparición subjetiva. Así pues, podemos decir que las interpretaciones mencionadas por esclarecer al mito no se concluyen.

Ahora bien, si buscamos las características del mito, G. S. Kirk nos menciona que encuentra a los personajes, especialmente los héroes, ligados a una región, aunque puede variar dependiendo del lugar en donde se está relatando. La fantasía sin límites es una de las constantes en estos relatos, acompañados de una falta de lógica que se dan junto con elementos sobrenaturales.

Pero sobre todo, los mitos poseen un carácter serio, donde se establecen y confirman derechos, se reflejan problemas y preocupaciones. Es la iniciación de todo, para la existencia del mundo que servirá como guía para la humanidad. Los personajes además son sobrehumanos, dioses o héroes semidivinos y sus relatos se desarrollan en un espacio atemporal, característica que bien lo distingue de los cuentos, por ejemplo. Lo atemporal se refiere al tiempo indefinido donde lo que realmente importa es la esencia y el impulso, se vive el mito en el tiempo en el que el acontecimiento tuvo lugar por primera vez.

A este respecto, Mircea Eliade en **Aspectos del mito**, añade que los mitos deben estar fuera de lo ordinario pero no de los deseos y del lado oscuro del ser humano, ya que se deja existir en el mundo de todos los días y se penetra en un mundo transfigurado, auroral, impregnado de la presencia de los seres sobrenaturales, o héroes semidivinos que pueden ser ayudados o perseguidos por una divinidad.

A través del tiempo, el mito ha sido un importante objeto de estudio al que se le atribuyen diferentes características, donde ha tenido que ser diferenciado de la leyenda y del cuento, así pues, encontramos que la comparación reside en que la primera es originada por el contacto fuera de una realidad con visiones históricas del pretérito y que penetra con mayor profundidad en la vida social de una comunidad, el cuento; es un tópico de la literatura etnográfica, que posee un contexto sociológico angosto. Mientras que el mito tiene relación con los ritos, las ceremonias, con las reglas sociales-morales y con la santidad.

Aunque cómo se mencionó arriba, estas características no son propias de todos los mitos y sin embargo pueden seguir perteneciendo a este tipo de relatos.

Estas historias no son contadas porque sí, una de sus funciones es enseñar al hombre a comportarse. Les enseña a los humanos que son frágiles y mortales, que pueden desarrollar su potencial si participan en esa vida divina. Karen Armstrong en su libro **Breve historia del mito**, indica que todas las mitologías hablan de un plano paralelo a nuestro mundo, de una realidad invisible a veces identificada con el mundo de los dioses y donde el mito da de manera gráfica y detallada una realidad que las personas perciben intuitivamente y dejan experimentar al ser.

Para tratar el mito como parte de ésta investigación, hemos de tomar en cuenta que el tema es muy amplio y que es necesario particularizarlo. Así pues, si lo que nos concierne es el mito de Orfeo, lo primero que se nos puede venir a la mente es el mito griego, donde es indudable el peso y la influencia que han tenido sobre el mundo literario occidental.

Para los griegos, *muthos*, significaba, relato, una historia o el argumento de una obra. Sin embargo para comprender el mito como lo veían los griegos, hay quien señala que sería necesario no sólo revisar nuestros conceptos, sino cambiar la manera en cómo pensamos las experiencias, porque los griegos vieron algo que a nosotros no nos es dado ver, por lo tanto sus pensamientos se mueven de manera distinta, se busca el común denominador. Porque es claro que el hombre moderno no tuvo la misma experiencia del tiempo que el hombre tradicional.

Entre los temas peculiares, insólitos o raros que más sobresalen dentro de la mitología griega, según G.S. Kirk, se cuentan; 1) El fuego, como elemento que afecta a los hombres en todos los sentidos, 2) La edad de Oro, que según Hesíodo<sup>70</sup>, no se conocía ni el esfuerzo ni la enfermedad, aunque sus

---

<sup>70</sup> Poeta Griego, que después de Homero, es el más antiguo de los poetas helenos. Su obra principal es la Teogonía calificada como la Biblia de la mitología griega. También y a pesar de que existe cierta

componentes seguían siendo mortales, morían sin dolor y rápidamente, convirtiéndose en númenes. 3) Desaparición de las divinidades de la fertilidad y los intentos de rescate del infierno. 4) Origen de la vejez y la enfermedad; riegos de la *cuasi inmortalidad*, donde termina la edad de oro. 5) Reemplazo de los mayores, como cuando se eliminan a los niños con tal de impedir que asciendan al trono del padre. 6) Nacimientos insólitos, como aquellos hombres nacidos de dioses. 7) El encierro, en cofres o tumbas, y 8) Cambios de sexo, se ve limitado en mitos particulares.

Retomando el punto tres, referente a la desaparición de las divinidades de la fertilidad y los intentos de rescate del infierno, entramos en materia con lo que parte de esta investigación interesa; El mito de Orfeo. Aunque en el lugar central de este punto, según Kirk, lo ocupa el relato de Démeter y Perséfone<sup>71</sup>. El tema de las desapariciones se da con frecuencia ligado al rescate de un ser amado del mundo de los muertos, unas veces lo intentan dioses como en el caso de Perséfone, pero también, entra el caso de Orfeo y Eurídice, donde puede que Eurídice sea o no una diosa de la fertilidad y que como Perséfone este ligada al mundo de los muertos.

Otras características destacables que muestra G.S. Kirk son: las relaciones entre hombres y dioses, sean de amor, protección u opresión; tensiones en el seno de la familia, que conducen a los personajes (ya sean dioses o mortales) en los conflictos a reaccionar en forma de venganza o de reemplazo. G.S. Kirk también subraya a la muerte accidental de un pariente, amante o amigo,

---

incertidumbre sobre su existencia, se le atribuyen los escritos de Los trabajos y los días y El escudo de Heracles. Hesíodo, en Los trabajos y los días, distingue la *raza de Oro*, como la época dónde no se conocía el esfuerzo ni la enfermedad, la *raza de Plata* que carecían de madurez mostrando una conducta egoísta, la *raza de Bronce*, donde sus integrantes siguen siendo egoístas, son hombres brutos y grandes, se van directamente al Hades, sin dejar un nombre, los hombres de la raza heroica, que eran los mejores, aunque se matan unos a otros en guerras que protagonizan, unos se van al Hades y otros a la Isla de los Bienaventurados; y la *edad de Hierro*, donde no dejan de sufrir y producen penalidades y destrucción.

<sup>71</sup> Deméter es la diosa griega de la agricultura, protectora del matrimonio y la ley sagrada, Perséfone es la diosa del inframundo y su hija. Cuando Perséfone recogía unas flores fue raptada por Plutón, a quien le habían clavado una flecha para que se enamorase de la bella Perséfone. Deméter al enterarse de la desaparición de su hija la buscó por todo el mundo, enfurecida tomó medidas contra la tierra. Hasta que hubo quien le contó que su hija se encontraba en el mundo subterráneo. Deméter lloró profundamente por su hija, pero Zeus intervendría con el dios del inframundo para que permitiera a Perséfone, quien ya era nombrada la reina del inframundo, regresar a la tierra de los vivos, no sin antes hacer que ésta comiera algo y obligarla a regresar. Cada que Perséfone regresaba a la tierra todo florecía de felicidad pero una vez que se retiraba con su esposo, las flores se marchitaban y las flores de los árboles caían.

seguida con frecuencia por una lucha para evitar una venganza o conseguir la purificación y que en el caso de Orfeo le es imposible obtener lo que quiere y pierde dos veces a Eurídice.

Se podría decir que los griegos no perdían el tiempo en intentar explicar la muerte o hacerla más digerible y no es que no quisieran hablar del tema ya que: “la elaborada mitología acerca del mundo subterráneo, la sombría descripción de las condiciones por las que pasan los muertos, el tema de la divinidad de la vegetación que desaparece y va a parar al Hades, constituyen la idea de que los mitos griegos tenían una total conciencia de la muerte como un hecho más a tener en cuenta.” (Hübner; 1996, 240)

La literatura griega tiene una aceptación directa de lo que es la muerte, porque ya sabían que todo hombre debía morir y la vida que pudiera existir después solo sería desgraciada: “esta interacción entre muertos y vivos presupone la existencia de un reino de los muertos (...) Los muertos continúan viviendo ahí en forma penosa.” (Hübner; 1996, 225)

Sin embargo, el deseo y ese echar de menos la vida no deja de estar presente, como en el Mito de Orfeo, donde se encuentra el rechazo para aceptar la muerte de un ser amado. En éste caso la muerte constituirá un rasgo melancólico, pero más bien de rencor al destino o a los dioses por hacer a la muerte universal e inevitable.

### **3.1.1 Orfeo**

Proveniente de Tracia, que se ubica en la región oriental de la península de los Balcanes, es considerada un lugar lleno de misterio: “sería sinónimo de todo país salvaje y no explorado” (Eurípides; 1987, 532).

Orfeo fue el hijo de Eagro, rey tracio o dios fluvial, y de la Musa Calíope, musa de la poesía épica, de la elocuencia y de la ciencia. Orfeo fue el poeta más famoso de todos los tiempos.

Orfeo fue un viajero ansioso por conocer, por aprender, estuvo en Egipto y aprendió de sus sacerdotes los cultos a Isis<sup>72</sup> y Osiris<sup>73</sup>, y se empapó de distintas creencias y tradiciones. Después de la visita a Egipto, éste se unió a los argonautas con quienes navegó a Cólquide, ayudándoles con su música a superar muchas dificultades y a su regreso se casó con Eurídice.

Aunque hay quien le da la paternidad a Eagro, muchos otros coinciden en que era hijo del mismo Apolo, fruto de una de sus aventuras con la musa Calíope. Lo que podría explicar sus tendencias artísticas desde la infancia, y su asociación con el sol, símbolo de su padre. También se cuenta que fue éste quien le regaló su primera lira, instrumento musical de siete cuerdas a las que Orfeo añadió dos más para que fueran nueve, como las musas. Con la que hechizaba no solo a las musas sino a las bestias salvajes.

Orfeo se encuentra en la clasificación de los héroes, que son los que: “mueren y con frecuencia lo hacen de modo bastante peculiar, no sólo por accidente o en la guerra, sino también quemados, despedazados, fulminados o arrojados a las entrañas de la tierra.” (Kirk; 2006, 194-195)

El mito de Orfeo, según lo escribe Robert Graves en su libro **Los mitos griegos**, tiene lugar en el valle Reneo donde Eurídice se encuentra a Aristeo, quien intenta forzarla. (Sobre éstos personajes se hablará más adelante). Al huir y sin darse cuenta pisa una serpiente y muere a causa de la mordida que ésta le da, pero Orfeo tendrá la osadía de descender al Tártaro con la esperanza de recuperarla.

Gracias a esa capacidad que tenía de emitir sonidos inexplicables, pues poseía el don de crear música, logró conmovir y perturbar a cualquiera y esta herramienta la utilizaría para salvar a Eurídice.

---

<sup>72</sup> Era una diosa de la mitología egipcia fue denominada “Reina de los dioses” o “Diosa de la maternidad o del nacimiento.”

<sup>73</sup> Dios de la resurrección, símbolo de la fertilidad y regeneración del Nilo; Dios de la vegetación y la agricultura; también preside el tribunal del juicio de los difuntos en la mitología egipcia. Es el jefe de la tríada Osiriaca, formada por Isis, Horus y Osiris. Responsable de juzgar a los muertos, está acompañado por 42 Dioses-jueces que dictaminan lo que acaecerá al difunto. Fundador de la nación egipcia, que enseñó a los hombres la civilización, las leyes, la agricultura y cómo adorar a los dioses. Muere como hombre pero resucita como inmortal gracias a Thot.

Hades le impuso la condición de que Orfeo no mirara atrás para ver a Eurídice hasta que estuviera a salvo bajo la luz del sol. Mientras Eurídice seguía a Orfeo por el oscuro camino con la sola guía de la lira de Orfeo no fue sino hasta que vio de nuevo la luz del sol que él se volvió para ver si todavía le seguía, perdiéndola así para siempre.

Orfeo es un personaje mítico, considerado el primer cantor del mundo y para los antiguos el teólogo por excelencia que instituyó los misterios que aseguraban la salvación de los hombres. Era considerado el intérprete de los dioses. Era encantador de plantas, animales y rocas.

Su importancia radica en que se convierte en un ser de índole especial, pues aún siendo mortal realiza un viaje al mundo subterráneo, ahí donde nadie más había podido llegar; y ya de regreso sin su Eurídice, adquiere sin embargo, gracias a esa experiencia, el saber escatológico que plasmará en poemas que ilustran lo que les espera a las almas en el más allá.

Se podría decir que Orfeo vive en un mundo cíclico, al final regresa al mismo lugar arrastrando el hecho de que arriesgó su vida entrando a un lugar de sombras donde el fin tal vez no era recuperar a Eurídice, sino encontrarse en esa situación que lo marcaría de ahí en adelante, como cuando el artista emprende el camino hacia el momento incierto de la creación.

¿Para qué querría bajar otra vez Orfeo? Si la mirada había sido la prohibición, la única condición para salir con Eurídice triunfante y no lo había conseguido, las segundas oportunidades no existían, y mirar de nuevo a Eurídice sólo podría hacer que regresara al principio del ciclo una y otra vez.

Existen diferentes interpretaciones sobre el mito de Orfeo, sin embargo hemos retomado las versiones de dos personajes importantes dentro de la literatura griega, que son Virgilio y Ovidio, a continuación exponemos sus versiones.

### 3.2 Virgilio y el mito de Orfeo

Su nombre es Publius Virgilio nacido en el año 70 a. C. poeta romano que abominaba las guerras y amaba las labores agrícolas. Estudió en Roma, Milán, Nápoles, Mantua y Cremona, a los 28 años escribía las **Bucólicas** y murió antes de dejar concluida las **Eneidas**.

Pero esos escritos no son los que nos ayudan sino las **Geórgicas**, para las que leyó sin descanso **Los trabajos y los días** de Hesíodo, **La historia de los animales** de Aristóteles, **Los tratados de Astronomía** de Eratóstenes de Cirene, **Los fenómenos** de Arato de Soles, las **Geórgicas** de Nicandro y **La casa rústica** de Cicerón con lo que quiso hacer una obra perfecta y para la que se informó sobre la técnica.

Tardó siete años en terminar de escribir las **Geórgicas**, cuatro libros en donde cuenta cómo el sol trabaja con los agricultores, de la tranquila vida de los campesinos, de las locuras del amor ciego entre el ganado, las fieras y los hombres y sobre las incansables abejas. En las **Geórgicas**, se dice, refleja su madurez artística: “porque vació en él no solamente los ricos tesoros de su imaginación, sino también todo el suave licor de su inefable ternura hasta hacer que lleguen al alma, el más profundo sentido y las más recónditas armonías de la naturaleza.” (Ayala; 1930, 113)

Es en el libro IV y último en donde se cantan las maravillas de las abejas, en donde Virgilio ofrece el cuidado que se debe tener hacia estos insectos donde pide que estén a salvo de los vientos y cerca de un estanque.

Él sabía muy bien sobre éstas tareas porque era quien ayudaba a trasladar delicadamente los enjambres y: “escuchaba paciente la ciencia de los criadores de abejas.” (Ayala; 1930, 11) Nos habla de cómo debe hacerse una colmena, excavada con corcho o de flexible mimbre.

Las abejas son una comunidad muy unida y se gobiernan por leyes, son muy trabajadoras en verano a sabiendas del duro invierno que les espera, mientras

unas buscan el sustento, las demás se dedican a labrar la miel. Virgilio nos muestra lo maravillosas que pueden ser las costumbres de las abejas que aunque su vida es corta, poseen una tradición que se conserva por generaciones: “Tanto es el amor de las flores y la gloria de labrar la miel divina.” (Giono; 1958, 143)

En **Las abejas**, es donde se enlaza el mito de Orfeo con el penoso episodio de Aristeo<sup>74</sup>, donde Virgilio nos cuenta que se lamentaba y pedía clemencia a su madre la ninfa Cirene, porque la peste le había arrebatado a su gente y a sus abejas y se preguntaba qué mal tan grande había hecho para que los dioses lo castigaran de tal manera. Cirene no soportando la desdicha, manda a llamar Aristeo y le encomendó una misión para ir con Proteo, antiguo dios del mar, que es quien le dará razón de tal castigo.

Proteo explica a Aristeo sobre el crimen que lo persigue, ya que Orfeo pide castigo para quien fuera el culpable de que su esposa Eurídice<sup>75</sup> le fuera arrebatada por la muerte. Y es que mientras ésta corría por el campo huyendo de Aristeo, no vio que en la hierba una serpiente venenosa le esperaba para arrebatarse la vida. Orfeo cantó su desdicha y por eso las ninfas le enviaron muerte pestilencial y la huída de sus abejas a Aristeo. A continuación el fragmento perteneciente al mito que interesa a esta investigación:

Más el igual coro de las Dríadas<sup>76</sup> henchió con su clamor los altos montes, y las cumbres del Ródope lloraron, y el alto Pangeo, y la tierra de Reso, belicosa, y los Getas, y el Hebreo, y la Accia Oritia. Y él (Orfeo) concertando su amoroso duelo con la cóncava lira, en la ribera, en

---

<sup>74</sup> Dios menor de la mitología griega, las ninfas le enseñaron las artes menores; cómo cuajar la leche para hacer queso, cómo domesticar a las abejas y mantenerlas en la colmena, como domesticar los olivos salvajes y hacer que dieran aceitunas y así se convirtió en el dios del ganado, de los árboles frutales, de la caza, la agricultura y la apicultura.

<sup>75</sup> En la mitología griega, Eurídice era una ninfa de Tracia. Se entiende por ninfa a cualquier miembro de un gran grupo de espíritus femeninos de la naturaleza, a veces unidos a un lugar particular. Eurídice era del tipo auloniadas, que eran las ninfas que podían hallarse en los pastos de las montañas y los valles, a menudo en compañía de Pan, el dios de los pastores y los rebaños.

<sup>76</sup> Las driadas o driades, son ninfas de la vegetación, de los bosques de robles. Los bosques donde solían habitar estas ninfas eran sagrados y prohibidos. Eran vigorosas y frescas como el árbol que guardaban, del cual tomaron su talla y por mimetismo su forma de tronco y raíces.



solitaria endecha, ¡oh dulce esposa! A ti cantaba ya cuando venía el día, a ti cantaba cuando se alejaba.

Y entró en las gargantas del Ténaro<sup>77</sup>, altas bocas y pasos del infierno, y en el negro y pavoroso bosque, y llegó a la morada de los Manes<sup>78</sup> y ante el tremendo rey y aquellos corazones no enseñados a amansarse con humanos ruegos. Más conmovidas por su tierno canto, de lo más hondo del Erebo<sup>79</sup> emergían las tenues sombras y los espectros de los que carecen de luz; en prisa y tropel, tan copiosos como la muchedumbre de las aves que buscan abrigo entre las hojas cuando el Véspero o la lluvia del invierno las echan de los montes: matronas y varones, cuerpos huérfanos de vida de magnánimos héroes; niños y vírgenes doncellas y mancebos encima de la pira, ante los rostros de sus padres; el negro fango y las cañas deformes del Cócito<sup>80</sup> y la odiosa laguna perezosa los mantienen aprisionados y la Estigia los constriñe en nueve vueltas. Pasmáronse los palacios de la muerte, ya hasta el hondón del tártaro y las Euménides<sup>81</sup>, que llevan en sus crines tenebrosas serpientes enroscadas; absorto, el Cerbero<sup>82</sup> contuvo abiertas sus tres fauces, y la rueda de Yxión<sup>83</sup> paró sus vueltas en el aire.

---

<sup>77</sup> El Ténaro es una escabrosa roca de la región de Laconia, es un peñasco que albergaba en uno de sus extremos había una cavidad de la cual emanaban toda clase de nocivos y nauseabundos olores, su abismal profundidad daba directamente al Tártaro, lugar de muerte y desolación. Para penetrar en el Ténaro se debía librar la altura y la verticalidad del monte, además de los estallidos de fuego y la alta toxicidad de los gases que de él salían.

<sup>78</sup> En la mitología romana, los manes son las almas de los seres queridos muertos

<sup>79</sup> En la mitología griega, era un dios primordial porque personificaba a la oscuridad y a la sombra, que llenaba todos los rincones del mundo y llenaba los sombríos lugares subterráneos.

<sup>80</sup> Era el principal río del Hades, el país de los muertos.

<sup>81</sup> También llamadas Erinias, son fuerzas anteriores a los dioses olímpicos, por lo que no se someten a la autoridad de Zeus, rey de los dioses olímpicos. Moraban en el Érebo o Tártaro según la tradición, del que solo volvían a la Tierra para castigar a los criminales vivos, sometiendo por medio de torturas a los eternamente condenados. A pesar de su ascendencia divina, los dioses del Olimpo muestran una profunda repulsión hacia estos seres que no toleran. Por su parte, los mortales las temen y huyen de ellas.

<sup>82</sup> En la mitología griega, era el perro de Hades (dios del inframundo), era un monstruo de tres cabezas, con cola de serpiente y muchas cabezas de serpiente en el lomo. Su trabajo era resguardar la puerta de Hades, es decir el inframundo y asegurarse de que los muertos no salieran y que los vivos no pudieran entrar.

<sup>83</sup> En la mitología griega, fue el primer hombre que asesinó a un miembro de su familia. Después de obtener la purificación de Zeus, el ingrato Yxion, intentó seducir a Hera, esposa de Zeus, quien para desbaratar sus planes, creó una nube semejante a su mujer con quien Yxión hizo el amor y engendró a los centauros. Como castigo, fue condenado al Tártaro y atado por Hermes a una rueda ardiente que giraba eternamente en el mundo inferior. Gracias al canto de Orfeo, pudo descansar pues hizo que se detuviera la rueda.

Y ya volviendo arriba, al fin salvados todos los riesgos, retornaba al etéreo ambiente con su recobrada Eurídice que de cerca le seguía (que esta ley les había dado Proserpina<sup>84</sup>), cuando engaño al amante no bien cauto demencia súbita, digna de perdonarse, si los tartáreos pechos de diamante supieran perdonar; paró, y ya en los dinteles de la luz, ¡ay!, sin memoria y el ánimo vencido, miró a su Eurídice. Y al punto fue todo el trabajo vano y rotos fueron los conciertos con el tirano inexorable; y tres veces oyóse retumbar la sima tenebrosa del Averno<sup>85</sup>. Y ella: ‘¿Quién fue el que a mí, infelice, me perdió y el que te ha perdido a ti, Orfeo? ¿Qué gran frenesí ha sido éste? ¡Mira cómo otra vez los crueles hados atrás me llaman y el sueño anega mis flotantes ojos! ¡Adiós ya! Honda y tenebrosa noche me lleva arrebatada, y, ¡ay!, ya no tuya, te alargo mis manos impotentes...’ dijo, y súbitamente, como el tenue humo que en las auras se disuelve, desvaneciéndose a los ojos de él, que ya no pudo verla más, aunque en vano se abrazaba con la sombra y quería decirle muchas cosas, ni consintió otra vez cruel barquero que pasase la pálida laguna. ¿Qué había de hacer? ¿A dónde iría con su esposa segunda vez robada? ¿Con qué llanto movería a los Manes y con qué canto movería a los dioses? Y su esposa, en tanto, yerta bogaba en la barca estigia. (Giono, 1958, 48-50).

### 3.3 Ovidio y el mito de Orfeo

Su nombre es Publio Ovidio Nasón, nacido en Roma en el 43 a. C., poeta seducido por los misterios y a quien todo lo que intentaba escribir le salía en forma de verso, fue poeta por naturaleza dado a la improvisación.

Aunque fue favorito de la sociedad en que vivió, el emperador Augusto lo condenó a destierro a Tomis, una región remota e inculta como castigo por escribir *Arte Amatoria* considerada hoy día como la obra maestra de la poesía

---

<sup>84</sup> Reina del Inframundo, los griegos la llamaban Perséfone.

<sup>85</sup> Averno era el nombre antiguo, que tanto griegos como romanos le daban a un cráter cerca de Cumas, Italia, se creía que la entrada al inframundo.

erótica latina y por un error que no se sabe con exactitud, pero que tiene que ver con haber sido testigo de un hecho. Escribió **Los amores las Heroidas, Remedios Amoris, Medicamem Fiaciei, Fastos, Tristes y las Pónticas**.

Sin olvidar mencionar **Las Metamorfosis** donde desenvuelve argumentos mitológicos y etiológicos, tradiciones legendarias, investigaciones sobre el origen y progreso de culto religioso.

**Las Metamorfosis** es un poema considerado científico y filosófico más que una simple compilación de mitos, que buscan la paz. Es la historia del universo a través de las transformaciones legendarias de seres de toda especie. Pero no solo se ocupó de esta transmutación sino del alma que llena de horror cambia de sede.

A continuación el fragmento del libro X de **Las Metamorfosis**, donde Orfeo ya ha perdido a Eurídice y pide clemencia para ser recuperada:

El poeta tracio lamentó su pérdida. Una vez que la hubo llorado suficientemente sobre la tierra, quiso explorar la mansión de las sombras y se atrevió a descender a través de la puerta Tenaria hasta la Estiga. Cruzó dejando atrás leves espíritus, fantasmas de los muertos, hasta llegar a la presencia de Perséfone y del dueño de aquellas oscuras regiones, del rey de las sombras. A continuación, acompañando sus palabras con el sonido de su lira, se expresó así:

‘Deidades de este mundo subterráneo, al que descendemos cuantos nacimos mortales. Si cuento con vuestra autorización para dispensarme de palabras insinceras y poder hablar con la verdad desnuda, he de confesaros que no he venido aquí para ver el Tártaro tenebroso, ni para encadenar al monstruoso can de la Medusa con sus tres cabezas y cuellos de serpiente. He venido en busca de mi esposa. Una víbora le inyectó su veneno y le hizo perecer en la flor de la edad. He querido soportarlo y no negaré que lo he intentado, pero el Amor ha vencido. Este dios es bien conocido en las regiones superiores; no sé si aquí también lo será, aunque adivino que sí lo es, pues si no miente la fama de un antiguo rapto, también os ha unido el Amor. Por estos lugares

lentos de espanto, por este inmenso Caos, por este vasto y silencioso reino, yo os conjuro a que volváis a tejer la trama del destino de Eurídice, terminada de una manera tan apresurada. Todo se debe a vosotros, y, después de un cierto tiempo, más tarde o más temprano, todos nos dirigimos aquí, esta es la última morada y vosotros ejercéis el más largo reinado sobre el género humano. Ella también, cuando una vez madura, haya cumplido los años que le corresponden, será sometida a vuestras leyes; pido el uso de un don, no ese mismo don. Y si los hados rehúsan concederme este favor para mi esposa, yo estoy decidido y no quiero regresar; gozad de la muerte de los dos”.

Mientras exhalaba estas quejas, a las que acompañaba haciendo vibrar las cuerdas de su lira, las sombras exangües lloraban; Tántalo no intentaba coger el agua huidiza y la rueda de Ixión se detuvo; las aves se olvidaron de desgarrar el hígado de su víctima, las nietas de Belo dejaron las urnas, y tú, Sísifo, te sentaste sobre tu roca. Se dice que entonces, por vez primera, las lágrimas humedecieron las mejillas de las Euménides, vencidas por este canto; ni la real esposa, ni el que reina sobre los abismos de la tierra, pudieron negarse al que tal pedía, y llaman a Eurídice; ella estaba entre las sombras llegadas recientemente y avanza poco a poco, por su herida en el talón.

Orfeo, del monte Ródope<sup>86</sup>, obtiene su devolución, juntamente con la orden de que no vuelva la vista atrás antes de haber salido de los valles del Averno; de lo contrario, el don sería revocado. Ellos toman, en medio de un profundo silencio, un sendero en pendiente, escarpado, oscuro, envuelto en una espesa y opaca niebla. No estaban lejos de la superficie de la tierra; cuando temiendo que se le escapara y ávido de verla, su amante esposo vuelve sus ojos. Inmediatamente, ella resbala hacia atrás, alargando los brazos, luchando por asirse y ser cogida, la infeliz no coge sino el aire impalpable. Al morir por segunda vez, no se queja de su esposo (¿de qué podía quejarse sino de ser amada?). Le dirige el

---

<sup>86</sup> Las montañas Ródope son un macizo montañoso de la antigua Tracia, de donde es Orfeo, y de la actual Bulgaria y Grecia.

postrer adiós, que ya no llega apenas a sus oídos y vuelve a rodar al abismo de donde salía.

Orfeo se estremeció por la segunda muerte de su esposa como el que, lleno de espanto, vio las tres cabezas del perro, llevando encadenada la del medio y al que no abandonó el terror hasta que su naturaleza se quedó convertida en roca. Como aquel Oleno que tomó sobre sí la falta de su esposa y quiso aparecer culpable, del mismo modo también tú, ¡oh, desdichada Letea, confiada en tu belleza!, en otros tiempos corazones muy unidos, ahora piedras en la cima del monte Ida. El barquero impide a Orfeo que pase por segunda vez, a pesar de que éste, ruega en vano y lo desea; sin embargo, se sentó siete días en la orilla, abandonando su persona y los dones de Ceres; el amor y el dolor de su corazón y las lágrimas fueron su alimento. Quejándose de que los dioses del Erebo<sup>87</sup>, eran crueles, se retiró por fin a las alturas del Ródope y del Hemobatido por los aquilones. (Nasón; 1996, 137-138)

### 3.3.1 La muerte de Orfeo

Después de su regreso del inframundo y sin Eurídice, Orfeo perdido en su desolación se dedicó a llorar nuevamente la pérdida evitando el contacto con las mujeres.

Sus cantos eran desgarradores y tan hermosos a la vez que embelesaban a cualquiera, porque representaban la pérdida de un ser querido. Este don de Orfeo que lo hizo ser apreciado también fue el mismo que desató el repudio de las Ciconias o Cícones; que hartas de sus tristes cantos y el desprecio hacia ellas lo agredieron tanto al punto de matarlo, una de ellas lanzó su tirso<sup>88</sup> a los labios, pero no lo hirió, mientras que otra le lanzó una piedra pero resultó encantada por su voz y su lira, cayó a sus pies como si estuviera pidiendo

---

<sup>87</sup> Erebo, en latín *Erebus* personificación de la oscuridad y la sombra, que llenaba todos los rincones y agujeros del mundo. Se decía que sus densas nieblas de oscuridad rodeaban los bordes del mundo y llenaban los sombríos lugares subterráneos. Era descendiente de caos.

<sup>88</sup> Este término se refiere a una vara enramada, cubierta de hojas de hiedra y parra, que suele llevar como cetro la figura de Baco, y que se usaba en las fiestas dedicadas a este dios. Océano Uno.

perdón por la acción que había hecho. Pero aun así estas mujeres siguieron con la agresión, y por la intensidad de los gritos que fue inevitable escuchar se perdió la voz y la lira que podría haber evitado este acto de violencia; tal brutalidad llevó a la muerte de Orfeo arrojando las partes de su cuerpo en varias direcciones y no quedando satisfechas su cabeza fue lanzada en las costas donde una serpiente lo siguió atacando hasta que por fin llegó Apolo para ayudarlo. La cabeza de Orfeo siguió ofreciendo canciones y poemas inspirando a otros poetas.

“La lira se queja con no sé qué lamento y la lengua exánime murmura unos lamentos y las orillas le responden con lamentos.” (Nasón; 1996, 152)

La sombra de Orfeo descendió a los interiores del mundo donde anteriormente había estado y encontró a Eurídice, a partir de este momento pudieron estar juntos, Orfeo ahora pudo volver a mirar a su Eurídice sin temor a perderla.

### **3.4 La mirada desde el origen**

Mirar significa, fijar la vista en un objeto aplicando la atención, es un proceso de reconocimiento hacia el objeto donde intentamos descubrir lo que vemos. Para Maurice Blanchot<sup>89</sup> la mirada es el acto más solitario de todos y es a partir de que retoma el mito de Orfeo, que el autor fragmenta y se enfoca a la mirada de Orfeo. Blanchot se encargó de hacer una relación con la literatura y el camino para encontrar la esencia de la obra. No se trata solamente de una mirada, sino de una trasgresión que permite ubicar tanto al artista como al que mira la obra,

---

<sup>89</sup> Maurice Blanchot, novelista, ensayista y crítico literario. Nace el 22 de septiembre de 1907 en Ort Quain, Francia. Estudió filosofía y literatura en la Universidad de Estrasburgo. En 1941, sin tener todavía ningún libro publicado, Blanchot se encuentra con el escritor y ensayista francés, Georges Bataille, (1897-1962) con quien le unirá un nexo profundo, ya que a partir de este encuentro conoce a otros intelectuales de pensamiento libertario y crítico respecto a las tesis más conservadoras del tiempo. En 1943, aparece su primer libro de crítica literaria, *Falsos Pasos*, seguido de *La Part du Feu*. En 1950, Blanchot escribiría dos de sus libros clave para la crítica literaria; *El espacio literario* y *El libro por venir*. En 1969 sale *El diálogo inconcluso*, en 1973 *La amistad* y *El instante de mi muerte* en 1994, entre otras obras.

Su vida estuvo siempre alejada de lo público y en la más estricta reserva, en la soledad con los tres elementos que constituyeron la preocupación de Blanchot: la escritura, la biografía y la reflexión. Maurice Blanchot, muere el 20 de febrero de 2003.

en el punto de partida para el origen de la obra misma, porque como menciona Blanchot una ceguera profunda ocupa el centro mismo del pensamiento.

Blanchot aplica este pensamiento hacia la obra de arte donde se refiere más en particular a la literatura, y si embargo creemos que se puede utilizar en otras modalidades del arte como puede ser la pintura, el teatro, la fotografía, así como en el cine.

### **3.4.1 La Obra.**

**Thomas el oscuro** de Maurice Blanchot es un libro escrito a partir de 1932 y publicado en 1941<sup>90</sup>. Es una novela donde su interpretación no hay que buscarla fuera, sino en ella misma. Al principio del texto encontramos las siguientes palabras: “Hay, para toda obra, una infinidad de variantes posibles (...) toda vez que la figura completa no expresa ella misma más que la búsqueda de un centro imaginario” (Blanchot; 2002, 7). Thomas nos conduce a esa mirada que nos guiará por el camino de la noche, es la confusión en la que se encuentra inmerso para poder comprender ese centro imaginario.

Thomas podría ser la representación de la noche donde atraviesa el sueño para situarlo en esa “otra noche”, en una segunda versión de la realidad, en la nada. El sueño como cercanía de la ausencia del tiempo, es la amenaza del afuera donde falta el mundo: “Sus ojos trataron de mirar, no en el espacio sino en el tiempo y en un punto del tiempo que no existía todavía.” (Blanchot; 2002, 24). Como algo que esta presente fuera de este mundo, donde está el vacío.

Y: “en medio de este vacío se mezclaban la mirada y el objeto de la mirada (...) veía como objeto aquello que le impedía ver.” (Blanchot; 2002, 15)

---

<sup>90</sup> Hay dos versiones de Thomas el oscuro, una de 1941 y otra de 1950. En una segunda versión Blanchot cuestiona el hecho mismo de leer y de escribir, a partir de un juego sobre los contornos sombríos de las palabras que Blanchot haciendo resurgir las imágenes y resonar la escritura. En esta segunda versión, introduce al lector en un universo donde las palabras están aparentemente vacías de contenido. Designa a Thomas como el personaje en exilio, en continua transgresión, y cuya tarea sería enseñarnos a vivir al interior de ese nuevo instante creado por la transgresión. Le otorga al lector no la mirada del viviente, sino la visión de ese alguien que ha estado en presencia de la muerte. La segunda versión de Thomas el Oscuro, es a la que hacemos referencia en este apartado.

Pero ¿qué es eso que se impide ver? Es la obra, dice Blanchot, partiendo de su frase *Noli me legere*, citado en su libro **El Espacio Literario**; el escritor nunca lee su obra, porque si la leyera la alejaría de su esencia.

¿Qué es obra? En el libro **Arte y poesía** del filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976), la tesis fundamental es que el arte pone en operación la verdad de los entes, Heidegger reconoce que el arte es un factor para el despertar de la conciencia histórica del pueblo, encuentra que todo arte es en esencia poesía, donde la poesía es la verdad. Para Heidegger, verdad es igual a obra, que es igual a poesía que a su vez es arte.

“La esencia de la verdad es en sí misma la lucha primordial en que se conquista aquel centro abierto, dentro del cual está el ente, y desde el cual se recoge dentro de sí mismo” (Heidegger; 2001, 88). Es decir que en el ente está la verdad, en un punto culminante donde se encuentra lo verdadero, lo real; aquí es donde entra la obra porque en la obra está en operación el acontecimiento de la verdad, donde solo existirá si encontramos esa apertura en ella misma. Con esta apertura donde se produce la verdad, el producto es una obra, es la creación.

La obra no es por sí misma, tiene un origen de donde procede y por cuyo medio es lo que es y como es. Lo importante es abrir por primera vez la mirada para que se nos acerque más lo que tiene de obra la obra (...) para esto es necesario que caigan las barreras de lo comprensible y se hagan a un lado los pseudoconceptos corrientes. Se trata de hacer un rodeo que nos lleve al camino de la esencia de la obra. El artista es el origen de la obra y la obra es el origen del artista porque ninguno se puede concebir sin el otro. La obra permanece en un punto pero se origina a partir de la relación con el artista, lo único real en el arte, decía Heidegger, es la obra y el artista.

El arte es la verdad del ente. Como fijación de la verdad se establece en la forma. La forma determina el ordenamiento de la materia. En el arte se pone en marcha y acontece el ser-obra que sucede como contemplación, que se da a partir del desocultamiento del ente; la esencia de la verdad, entiéndase ésta,



como lo que es algo, como es, es decir, la desocultación como se había mencionado antes, es la conquista por el centro donde está el ente.

Para Heidegger el arte como poner-la-obra-la-verdad es poesía “una obra solo es real como obra cuando nos arranca de la habitualidad y nos inserta en lo abierto por la obra para hacer morada nuestra esencia misma en la verdad del ente.” (Heidegger; 2001, 114)

Así es como Heidegger encuentra que la esencia del arte es la poesía, sin embargo, es tomado en un sentido tan amplio que puede quedar abierta la cuestión de si el arte en todas sus especies ya sea arquitectura, música, teatro, hasta la poesía agotan la esencia de la Poesía como instauración de la verdad.

En este mismo libro se incluye un ensayo sobre Hölderlin<sup>91</sup>, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, donde lo considera el poeta del poeta, porque poetizó la propia esencia de la poesía, y encontró que el lenguaje es el reino de acción para la poesía, porque no la toma como una materia ya existente sino que es ésta quien hace el lenguaje: “el fundamento de la existencia humana es el diálogo como el propio acontecer del lenguaje.” (Heidegger; 2001, 139)

Así es como podemos ver el concepto de obra para Martin Heidegger y todos los elementos que implican para que exista la obra.

### **3.4.2. La literatura y Blanchot**

Para Blanchot, la obra hace aparecer lo que desaparece en el objeto: “la obra desaparece, pero el hecho de desaparecer se mantiene, aparece como

---

<sup>91</sup> Johann Christian Friedrich Hölderlin (20 de marzo de 1770-7 de junio de 1843) poeta lírico alemán. Su poesía acoge la tradición clásica y la funde con el nuevo Romanticismo. En 1788 inicia sus estudios de teología en el Tübinger Stift donde fue amigo de los futuros filósofos George Wilhelm Friedrich Hegel y Friedrich Schelling. Estudió también literatura y filosofía clásicas, tradujo al alemán algunas tragedias griegas y escribió poesía. En 1796 trabajó en casa de Jakob Gontard y se enamoró de Susette, la mujer de este. A ella le dedicó varios escritos, entre ellos Hiperión (1799), refiriéndose a ella con el nombre de Diotima. Como sus crisis mentales se hicieron cada vez más frecuentes, en 1806 es internado en una clínica psiquiátrica de Tubinga donde paso el resto de su vida escribiendo bajo el nombre de Scardanelli.

esencial, como el movimiento que permite a la obra realizarse entrando en el curso de la historia, realizarse apareciendo.” (Blanchot; 1991, 21)

La obra se vuelve invisible, porque no está, no estuvo nunca, es un instante de violencia, de caos y de movimientos contrarios que se encuentran en el punto de lo esencial y que permite encontrarnos con la obra.

¿Por qué medio llegamos a esa obra? Es por el escritor, que pertenece a un lenguaje que nadie habla, solo habla el ser, la palabra ya no habla, es el pasaje liberador del Yo al Él, de la observación de sí mismo el Yo desaparece, y el poder es el silencio, la coherencia y sentido de lo que habla sin comienzo ni fin.

El Yo es el autor que habla “por detrás”, ese afuera, ese espacio donde se capta todo de una sola mirada y el Él que sustituye al Yo es la soledad que alcanza el escritor por medio de la obra. Porque en una obra literaria el novelista no debe intervenir, es decir, necesita de un interés desinteresado en donde debe alejarse y conservar esta distancia para que el lector o el espectador también permanezcan a distancia. “Se trata de un especie de aniquilación de si mismo, aceptada por el artista no con vistas a un progreso interior, sino para dar nacimiento a una obra independiente y completa.” (Blanchot; 1991, 112)

Existe una vinculación muy estrecha entre Maurice Blanchot y Franz Kafka (3 de julio de 1883-3 de junio de 1924), ya sea por admiración o porque para Blanchot: “Toda la obra de Kafka está en pos de una afirmación que quisiera conquistar mediante la negación, afirmación que, desde que se perfila, se sustrae, parece mentira y así se excluye de la afirmación, haciendo posible la afirmación.” (Blanchot; 1991, 89)

Kafka al estar escribiendo su libro *Amerika*, lo abandonó y al reanudarlo habiendo leído las 400 páginas ya escritas, no volvería a captar la verdad general:

...no pudiendo ser sino ciego ante lo que se leía allí, no pudiendo alcanzarlo sino mediante una exigencia con la que luchaba para destruirse y no para confirmarse, se vio obligado (como ocurre siempre al escritor sin complacencia) a aceptar ver que se le retira la facultad de leerse ignorando que los libros que creía no haber escrito y que desde entonces destinó a una destrucción definitiva, habían recibido aquel don de ser virtualmente emancipados de si mismos. (Blanchot; 1991, 317)

Para Kafka escribir era lo más necesario y lo más importante que existía, era su locura y su razón, una condena eterna, un camino hacia la salvación:

Un día escribiste que quisieras sentarte a mi lado mientras yo escribía; no lo pienses, entonces no podría escribir (de otro modo ya casi no puedo), pero así no podría en absoluto. Escribir significa abrirse a la desmesura; la extrema apertura en que un ser cree que pierde ya en las relaciones humanas y ante la cual, si es razonable, siempre tratará de retirarse, asustado -pues cada cual quiere vivir hasta donde le alcance la vida-, aunada a ese don del alma no basta, ni con mucho, para la escritura (...) por eso no es posible estar suficientemente solo cuando se escribe, por eso, nunca basta el silencio alrededor cuando se escribe, la noche aún es demasiado poco noche... (Blanchot; 1991, 297)

Lo que hace el escritor lo hace en grado eminente, lo que produce, es la obra por excelencia. Pero para llegar a esto es preciso destruir el lenguaje tal como es y realizarlo en otra forma que se convierte en una realidad, que se ve y se toca, incluso se puede leer, de cualquier manera no es nada. Es una fuente infinita de nuevas realidades porque se convierte en algo que no era.

El escritor niega todo lo que es para ser todo lo que no es. El escritor debe recordarse y reconocerse a sí mismo porque si se quedara en la obra se alejaría del mundo cotidiano, como un moribundo y sin verdad, se perdería en la obra misma y perdería la obra, permanecería en la locura y no podría

regresar. Como en el caso de Gérard de Nerval<sup>92</sup> en su obra **Aurelia**, representa la locura dentro de un mundo confuso, que nos pierde dentro de una realidad y un sueño que se entrecruzan, se funden y confunden las relaciones entre estos mundos.

“Aquí la razón escribe al dictado las memorias de la locura (...) Nerval descubrió nada menos que una segunda vida. Me refiero al mundo del sueño.”  
(de Nerval; 1998, 10)

Hablamos de la literatura, que es poema y novela, la literatura trata de poner las cosas bajo una luz agradable, el poeta se ve forzado a elevarlas al reino de la verdad, de la pureza, de la duración. La literatura tiende a construir un objeto, haciéndolo existir con una materialidad que no es el cuerpo, sino una materialidad de las palabras mediante las cuales significa la alteración del mundo.

El lenguaje tiene dos ámbitos, uno cuyo objetivo es expresar las cosas en un lenguaje que las designe por su sentido, o sea de cómo están representados en este mundo; y el otro ámbito es el de los poetas, que se interesa en la realidad del lenguaje y no en el mundo, más bien en lo que serían las cosas y los seres si no hubiera mundo.

“La literatura es entonces la preocupación por la realidad de las cosas, por su existencia desconocida, libre y silenciosa; es su inocencia y su presencia prohibida, el ser que se ofusca ante la revelación, el desafío que no quiere producirse afuera.” (Blanchot; 1991, 56)

Para llegar a la literatura se escribe, y se comienza con la aproximación a ese punto en donde nada se revela y en esa disimulación, hablar no es sino la sombra de la palabra, lenguaje que sólo es su imagen, que es imaginario y de lo imaginario que nadie habla y que hay que imponer silencio para poderse oír.

---

<sup>92</sup> En 1842, Nerval enloquece, con una “locura iluminada, mística y tierna”, que permite sobrevivir en Nerval al artista”, y que hace decir a Albert Thibaudet: “es Nerval el único escritor en que la locura, o mejor dicho el recuerdo y la sombra de la locura se presentaron bajo la figura de una Musa, de una inspiradora y de una amiga”. Extraña mezcla de lucidez y delirio, la locura de Gérard de Nerval culminó en 1855, en el viaje definitivo, en el suicidio. Gérard de Nerval. Aurelia. Págs. 16-17.

En la nada está la imagen y ahí desaparece, la imagen es el límite para lo indefinido porque primero vemos, luego imaginamos, después del objeto viene la imagen es decir es necesario que la cosa se aleje para poder captarla.

La imagen nos habla, por eso cuando estamos frente a las cosas las miramos fijamente, nos abandonamos a ellas, por eso la mirada es el acto más solitario de todos donde la cosa convertida en imagen se transforma en algo inalterable y cuando en el objeto no hay más que esta presencia, el observador se desaloja de este mundo apartándolo en la inacción.

“Veía como objeto aquello que le impedía ver. Su propia mirada le penetraba en forma de imagen, en el momento en que era considerada como la muerte de toda imagen.” (Blanchot; 2002, 15)

**Thomas el Oscuro**, nos refiere a lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen. Esta distancia es la posibilidad ilimitada que se encuentra detrás de la imagen no manejable pero presente aunque no esté dada: “donde se abisman los objetos cuando se alejan de su sentido, cuando se hunden en su imagen.” (Blanchot; 1992, 26)

### **3.4.3 Eurídice: camino a la obra**

Cuando Orfeo desciende hacia Eurídice, Blanchot lo interpreta como el extremo que el arte puede alcanzar, ésta se encuentra bajo un velo que la cubre, es el punto profundamente oscuro en el cual aparece el arte, el deseo, la muerte, la noche. Eurídice lo llevará hacia lo que Blanchot llama “La otra noche”.

Ahora bien, el acceso a ese punto no es lo más importante sino llevar a la obra al día, dándole forma, figura y realidad. Orfeo puede valerse de todo para llegar a esa noche, puede mirar todo, sin embargo, no puede mirar de frente a ese punto.

Consigue atraerlo hacia lo alto, hacia el mundo, pero alejado de él. Porque mientras más lejos esté, más se aproximará al punto. Lo más importante es que alguien se enfrente, que perciba su esencia, ahí donde aparece el corazón de la noche.

Pero Orfeo ve a Eurídice, se aleja de ella e inmediatamente arruina la obra y la vuelve a la sombra. Orfeo quiere a Eurídice en su alejamiento que es la oscuridad, porque la quiere ver cuándo es invisible como una extrañeza.

La mirada de Orfeo libera a Eurídice, rompiendo los límites y rompiendo la ley que contenía, es lo que en la literatura, Blanchot llama *Noli me Legere*, de no ver la obra, liberar la esencia de la noche y retenerla para sí. Esta mirada es entonces el extremo de libertad en que se vuelve libre de sí mismo. Cuando Orfeo ya puede llevarse a Eurídice, es advertido de no voltear y mirarle porque si no, la perderá para siempre. Éste emprende su camino de vuelta al mundo cotidiano, detrás de él se encuentra Eurídice. Entonces un deseo de voltear embarga el pensamiento de Orfeo, la impaciencia hace que voltee y al mirarla desaparece, ya no hay nada. Al tratar de acercarse a ella, la alejó más.

En el caso de la literatura se aplica en el escritor y la obra. Donde el escritor trata de llegar a la noche por medio de la inspiración, y lo va a introducir a esa otra noche, para poder ver ese punto donde encontrara la esencia de la obra para poder llevarla a la luz. La misión del escritor será no caer en la desesperación, poder apartarse de su obra, porqué entre más se aleje de ella estará más seguro de que sigue ahí.

#### **3.4.3.1 La noche**

Pronto la noche pareció más sombría, como si brotara de una herida del pensamiento que ya no podía pensarse, del pensamiento tomado irónicamente como objeto por algo distinto al pensamiento. Era la noche misma (...) No veía nada, lejos de preocuparse por ello, hacía de esta ausencia de visión el punto culminante de su mirada. (Blanchot; 2002, 15)

En la noche, nada existe, todo desaparece. Lo único que hay es la ausencia, el reposo, el silencio. Es el lugar donde existe la necesidad de un límite porque no debe irse más allá.

En la noche dormimos, el sueño es esa posibilidad para llegar a la noche. Es el sueño donde nos aseguramos del mundo a partir de su límite, es algo finito, es una fuerza que permite la permanencia, la tranquilidad para poder descansar. Soñar es la cercanía hacia la ausencia del tiempo, la amenaza del afuera, ese lugar donde falta el mundo, donde se remite eternamente a lo semejante. Dormir es el encierro en uno mismo.

En la noche lo que reina es el silencio y la soledad, existe la presencia de lo incesante y lo ininterrumpido. Por ejemplo, para Kafka, la cuestión nocturna era un estremecimiento de horror, y a pesar de que se quiso alejar del mundo del deseo, aún así estaba ligado a esa extrañeza y no pudo mantenerse al margen, perdiéndose en ella.

#### **3.4.3.2 La otra noche**

Cuando se entra a la primera noche se intenta ir hacia la intimidad profunda, hacia lo esencial, donde se oye a la otra noche, en donde se encontrará al vacío.

Aquel que oye a la otra noche, se convierte en el otro, como en el paso del Yo al Él, y al acercarse más a la otra noche, se aleja de sí, se aparta. Es lo que no se encuentra, es el olvido y esto es un recuerdo sin reposo, donde también se halla la muerte, de la que hablaremos más adelante. Solo en el día se cree oírla y alcanzarla, porque es necesario el día para poder adentrarnos a la noche.

Como ya se mencionó, a partir de ahí podemos ver la obra, la misión es llevarla al día.

El otro lado está allí donde dejaríamos de ser, apartados de la obra por nuestra manera de mirarla, apartados de ella por nuestra mirada. Acceder al otro lado sería transformar nuestra manera de tener acceso, es el hecho de vivir no ya apartado sino orientado, no privado de conciencia sino por la conciencia, estar arrojado fuera de ella.

En la otra noche no está la certeza de la muerte sino el eterno momento de morir. La muerte es un fin donde existe la libertad, de lo que no tiene límites, es la relación con el otro mundo donde existe lo verdadero.

“La obra misma es una experiencia de la muerte, y que hay que disponer previamente de esa experiencia, para llegar a la obra, y por la obra, a la muerte.” (Blanchot; 1992, 85)

Esta experiencia es importante en la obra porque se llega a lo verdadero. Existe una relación entre la muerte y la experiencia artística, porque el arte es un camino hacia sí mismo donde la muerte es una posibilidad plenamente humana.

La muerte es ese aspecto de la vida que no está vuelto hacia nosotros, no hay más acá ni un más allá sino la gran unidad. La muerte es lo interminable y lo incesante del cual no habrá retorno y nos lleva a la realidad de lo indefinido.

“Nadie comprendió que ella se debatía en el instante en que la muerte, destruyéndolo todo, podía destruir también la posibilidad de la aniquilación.” (Blanchot; 2002, 68)

Para hacer posible la proximidad de la muerte verdadera hay que buscar la profundidad de la muerte, con el fin de orientarnos hacia la intimidad de las cosas y verlas verdaderamente con una mirada desinteresada, una muerte impersonal, donde no existe el Yo. Donde después de muerto ya no es posible morir otra vez.

En un plano personal, a la muerte no habría que excluirla sino incluirla, mirarla como nuestra, como una verdad secreta, donde se reconoce a uno mismo



absolutamente grande. La impaciencia es negarse a esperar, para poder alcanzar el centro puro donde nos encontraríamos en lo que nos excede.

Orfeo, el que siempre muere, es el que prevalece. El artista va a morir siempre que haga una nueva obra. En cada nueva obra todo vuelve a empezar de nada y quien se consagra a la obra es atraído hacia el punto en que ésta se somete a la prueba de su imposibilidad. Orfeo desaparece en la angustia de la desesperación, que es la exigencia de la desaparición, angustia que se hace canto, palabra que es el puro movimiento de morir.

### **3.5 Imagen y comunicación**

Antes de introducirnos en la imagen desde la perspectiva de Blanchot, haremos un paréntesis para recordar el concepto de imagen, la percepción visual y el espectador.

La imagen es la figura o representación de una cosa, es decir, la idea mental de algún objeto percibido desde los sentidos, que indica toda representación figurada y relacionada con el objeto mostrado por su analogía o su semejanza perceptiva.

Pero cuando se busca el mensaje de una imagen, éste depende del conocimiento previo que tengamos de la misma. Y será mejor cuando esté acompañada de la palabra, porque tendrá otra posibilidad para reconstruir la imagen.

La existencia de imágenes implica la presencia de elementos como la forma, el movimiento, y la percepción humana; que sólo aparecen cuando hay un sujeto perceptor que recibe el mensaje visual, no puede haber imagen sin un proceso de comunicación; esto es un sujeto agente con un mensaje a través de un medio para transmitirlo a un sujeto receptor.

Las imágenes contienen signos, compuestos por dos elementos asociados; el significado, que es el contenido informativo que se transmite, y el significante,

que es la forma como sonidos, trazos, gestos, colores que utilizamos para expresar el significado. Éste último, no es perceptible, sino más bien es una imagen mental.

En primer lugar debemos estimar la presencia de un código, es decir, el conjunto de conocimientos que poseen en común el sujeto emisor y el receptor antes de comenzar la comunicación, el código nos servirá para leer las imágenes, ya que contiene el sistema de correspondencia que nos permitirá interpretar el mensaje visual.

La información que se extraiga puede ser totalmente independiente de la intención de su autor, porque por fiel que una imagen sea para transmitir información visual, el proceso de selección siempre revelará la interpretación que su autor haga de lo que considere relevante.

Ahora bien, la interpretación de una imagen por parte del autor que genera determinada imagen ha de ser siempre correspondida por la interpretación del espectador. La aportación de éste último es la contribución que se hace a cualquier representación recurriendo al banco de imágenes que tenemos en nuestra mente. La forma en cómo podemos hacer una lectura de la imagen dependerá del código o significados relevantes, el texto y contexto.

Del encuentro entre la imagen, el movimiento, la abstracción y la realidad obtenemos la incorporación de la imagen al fenómeno de la comunicación.

### **3.5.1 La percepción visual**

La lectura de la imagen como de otros mensajes depende, como se viene diciendo, del conocimiento previo, porque sólo reconocemos lo que ya conocemos y a pesar de que sea una imagen incompleta es como si se planteara un rompecabezas en nuestra mente que bien nos puede vacilar, pero recordar también la solución.

La percepción audiovisual se produce a partir de que el ser humano tiene contacto con el mundo y encuentra la relación para comprender los objetos e

interpretar su existencia, por esta razón como es una reciprocidad muy estrecha se estima que la percepción es innata y ya en la etapa adulta es aprendida para poder apreciarla.

“En la comprensión del funcionamiento del cerebro (...) éste no se basa sólo en el enlace en serie de muchas unidades especializadas, sino en algunos procesos en cierto modo globales.” (Read; 1957, 61)

Para el libro **Imagen e Idea** existen dos modos de percepción: el modo de la constancia que se refiere a la relación con el mundo físico; y el modo de la proximidad, que tiene poca relación con nuestro comportamiento habitual, pero es indispensable en la percepción global.

Ahora bien, pasemos al proceso de transformación, es decir, de algo que ya hemos mirado e intentamos comprenderlo. Primero se establece la mirada, no refiriéndonos al ojo, sino a la información visual recibida por el receptor que influirá en la percepción, luego construimos datos y finalmente recogemos y precisamos brevemente lo esencial de la percepción de estas imágenes. De esta forma la mirada será lo que definirá la intencionalidad y la finalidad de la visión.

Esto nos lleva a la atención visual que es la capacidad de concentración hacia un objeto y se divide en dos: central; es la labor de focalización sobre los aspectos importantes del campo visual, nos referimos en objetos y fondos y que puede registrar información; y por otro lado se encuentra el de atención periférica; afectando sobre todo a la atención de fenómenos nuevos en la periferia del campo.

De esta forma podemos decir que existen solo detalles que se presentan en la mirada y que a partir de ellos puede recrear y así dar la información suficiente para establecerla.

Una imagen no puede representarlo todo, es el espectador quien sufre lo no representado, las lagunas de la representación. El papel del espectador es proyectivo, porque como espectadores se tiene la tendencia a identificar cualquier cosa en una imagen, siempre que haya una forma que se parezca mínimamente a esa cosa en el límite. Aunque también, esta tendencia puede hacerse excesiva y el espectador puede abusar de la imagen para proyectar en la imagen datos incongruentes.

### **3.5.2 El espectador**

¿Para qué están hechas las imágenes si no es para verlas? Partir del ojo solo nos conduce al sujeto que utiliza este ojo para observar una imagen, este sujeto es el espectador, quien podrá reconocer una imagen a partir de su capacidad de percepción, de los afectos y creencias, la clase social y cultura que tengan, todo esto contiene símbolos específicos.

En la imagen hay una mediación entre el espectador y la realidad con un valor representativo de cosas concretas, con un valor de símbolo, que representa cosas abstractas, y de signo, donde la imagen sirve de signos cuando representa un contenido cuyos caracteres no representa visualmente.

Según E. H. Gombrich: “La imagen tiene como primera función el asegurar, reforzar, reafirmar y precisar nuestra relación con el mundo visual: desempeña un papel de descubrimiento de lo visual.” (Read; 1957, 85)

La imagen se mira a partir del reconocimiento y de la rememoración. Es con el reconocimiento donde re-conocer se apoya en la memoria a partir de un banco de datos de formas, de objetos con la que hacemos una comparación entre lo que vemos y lo que ya hemos visto. Así, también identificamos por medio de indicadores de reconocimiento localizando invariantes de la visión.

La rememoración es cuando se transmite el saber por medio de códigos, esto funciona haciendo un esquema, porque es más fácil y es un medio económico para un proceso continuo de corrección.

Lo que el espectador hace con estos elementos de reconocimiento y rememoración es que con los actos perceptivos y psíquicos, cuando el espectador percibe la imagen y la comprende, hace existir la imagen.

La manera en como el espectador percibe las imágenes es en primer lugar por medio de la doble realidad perceptiva de las imágenes; es cuando percibe simultáneamente la imagen como un fragmento de espacio tridimensional, como porción del mundo que está en tres dimensiones, esto quiere decir que existe únicamente por la vista. Pero por otro lado existe la imagen como porción de superficie plana, un objeto que puede tocarse, desplazarse y verse.

En la realidad 2-D de las imágenes; existen fuentes potenciales de información sobre la imagen, actuando como soporte; la superficie, los colores menos saturados y los contrastes menos acusados en la imagen que en la realidad (por ejemplo cuando vemos un cuadro y las imágenes aparecen planas).

La hipótesis de la compensación del punto de vista es desde el momento que puede registrarse la realidad bidimensional y tridimensional de una imagen y a partir de ahí se puede determinar el punto de vista correcto y pueden compensarse todas las distorsiones retinianas engendradas por un punto de vista incorrecto, esto quiere decir, que a partir de observar una imagen plana será más eficaz llegar a lo tridimensional.

Ahora bien, los bordes visuales, los objetos, son aquellos elementos visuales que nos proporcionan la información necesaria para la percepción de la forma; pero se complica si ésta contiene menos información o cuando se vuelve más simbólica o abstracta.

En la imagen encontramos una división del campo visual separado por un contorno, figura/fondo. En el interior del contorno se encuentra la figura; ésta

tiene una forma, un carácter aunque no sea un objeto reconocible, es más fácilmente localizable e identificable, de color visible, ésta relacionada con elementos emocionales y semánticos. Y el fondo, por el contrario es más o menos informe, homogéneo, y se percibe como extendido tras la figura. Y esto es cuando percibimos muchas figuras (conjuntos de superficies texturadas que constituyen objetos) sobre fondos (superficies texturadas o no, pertenecientes o no a objetos).

En las estructuras regulares de la forma se encuentra la ley de proximidad, que se refiere a que los elementos más próximos serán más fáciles de percibir que los que se encuentran alejados; la ley de similitud, donde los elementos de la misma forma o del mismo tamaño se ven más fácilmente como pertenecientes a una misma forma de conjunto y la ley de destino común, cuando elementos se desplazan al mismo tiempo y son percibidos como unidad y así crean una forma única.

### 3.6 Blanchot: la imagen

Para Blanchot la imagen es donde prevalece la nada, donde subsiste el vacío, la nada es el silencio, la espera, la reserva, la soledad y la incomunicación. En este vacío la imagen invita a la intimidad donde las cosas desaparecen y se afirman.

La imagen es el límite de lo indefinido, cuando vemos las cosas es a cierta distancia como las podemos percibir mejor, esta distancia como ausencia convertida en intervalo, el vacío radiante de ésta luz. Cuando despierta la imagen, representa el objeto con una luminosidad, esto es porque refleja el vacío. Una de las funciones de la imagen que nos marca Blanchot es la de humanizar la nada, tratando de apropiarse de esta misma imagen.

Cuando miramos fijamente nos enfocamos a la imagen misma, al hundimiento de ésta, el espectador se abandona a lo que ve, esta presencia se vuelve muda y pasiva. Pasividad como una propiedad de la imagen, donde solo así la aceptaremos con esta transparencia, con esta sombra.

Para poder captar la esencia de la cosa debemos alejarnos de ella, es un tipo de alejamiento en la cosa misma donde lo presente es en su ausencia, el retorno de lo que no regresa, cuando vemos a la cosa, ésta se convierte en imagen, no en una cosa que vemos a lo lejos, sino la cosa como alejamiento. Cuando el objeto se convierte en imagen, queda en duda su valor real porque lo consagra como imagen, como un reflejo de una presencia liberada de existencia, porque el reflejo es una forma sin materia.

En la imagen de un cadáver hay un despojo que se escapa de las categorías comunes que no es de la persona que vive, ni una realidad cualquiera, ver un cadáver no es exactamente ver algo que sigue aquí, porque la muerte, es la suspensión de la relación con el lugar aunque la muerte se aferre a un sitio. Donde se muere no es un lugar cualquiera aunque todavía lo ubicamos en el aquí, ¿pero donde está este cadáver cuando decimos “está aquí”? El aquí

puede ser, en este mundo situado en un féretro o el vacío en la profundidad de su presencia. El cadáver ya no pertenece a éste mundo, está detrás de este mundo, afirma la posibilidad de un mundo-de-atrás, de un regreso. En el acto de morir se encuentra la reconstitución del ser y se aproxima a su esencia.

El muerto que era alguien, se convierte en cosa. De ser alguien a ser una imagen, una figura que se convierte en cualquier cosa. Cuando estamos vivos tenemos una sombra, que sin embargo guarda cierta distancia de nosotros, pero en un cadáver esta sombra no se separa, sino que todo es sombra y el cadáver se asemeja a él mismo y se vuelve impersonal. No así con un hombre vivo quien con su sombra se encuentra a diario, mientras más se parezca a sí mismo, más lejano estará de sí, pero la sombra no es más que una presencia a la que no tememos, pero en el caso de que encontráramos ésta semejanza con uno mismo, nos acercaríamos a una peligrosa región neutra, extraviados en sí, no teniendo más vida que la del retorno.

La semejanza y el reflejo tienen que entregarse a la imagen para poder aparecer, se encuentran detrás donde solo existe el ser, y todo lo que aparece es imaginario. Cuando decimos que después del objeto está la imagen, no debe tener un sentido o significación para su comprensión, sustraerse a lo que no se parece.

En la imagen hay dos posibilidades, dos versiones de lo imaginario. Por un lado se encuentra la potencia del negativo y por otro la muerte que es la verdad en el mundo, donde no hay nada definido, se entiende a la muerte como posibilidad de comprensión o como el horror de la imposibilidad.

Cuando vemos la imagen nos encontramos fuera de nosotros en éxtasis, cuando lo real entra, donde no hay límite y las cosas están absorbidas por el reflejo. Ahora bien, vivir este acontecimiento es pasar de la región de lo real en donde mantenemos la distancia de las cosas a la disposición de ellas, en una región donde esta distancia nos permite ver la imagen. En este acontecimiento donde la imagen se apodera de nosotros, hace que nos mantengamos en el afuera, donde el "Yo" no se reconoce.



Como lo mencionamos anteriormente, en la imagen hay dos versiones de lo imaginario, la primera en donde la imagen nos ayuda a recuperar la cosa y es entonces su propia negación vivificante. La otra versión es cuando ya no existe la ausencia de la cosa, sino su propia presencia.

La ambigüedad existe en dos niveles, la primera a nivel mundo que es la posibilidad de comprensión en otro sentido, nunca se puede comprender definitivamente, y la segunda es el nivel de las dos versiones del imaginario, donde no se confunde al entendimiento, no es un doble sentido, aquí lo que habla en nombre de la imagen nos introduce en el medio indeterminado de la fascinación, por medio de la ficción podemos disponer de las cosas en su ausencia. O nos empuja donde las cosas están tal vez presente pero en una imagen sin valor ni significado: “El sentido no escapa en otro sentido, sino en el otro de todo sentido, a causa de la ambigüedad, nada tiene sentido, pero todo parece tener sentido.” (Blanchot; 1992, 252)

### **3.7 La inspiración**

No se escribe si no se alcanza ese instante que es la inspiración, que a la vez es despreocupación en donde se descubre el origen. Es el don por excelencia. Es inagotable porque es la proximidad de lo ininterrumpido, porque el que está inspirado escribe sin fin.

“Van Gogh dice que no puede dejar de trabajar. Sí, eso es sin fin, eso habla, no deja de hablar, lenguaje sin silencio, porque en él el silencio se habla.” (Blanchot; 1992, 171)

O como cuando se tiene todo el tiempo y ya no se tiene nada, donde las circunstancias exteriores son propicias, donde ya no hay circunstancias, Kafka así lo reveló cuando escribió de un tirón un texto y reaprendió en toda su plenitud el movimiento ilimitado que lo lleva a escribir, “Escribir sólo es posible así, con ésta continuidad, con una apertura tan completa de cuerpo y alma.” (Blanchot; 1991, 128)

La escritura automática es la afirmación del lenguaje sin silencio que se encuentra cerca de nosotros y se presenta como un murmullo infinito que existe como una fuente inagotable.

La inspiración podría interpretarse como el insomnio, es ese punto donde el escritor llega a escribir verdaderamente, la inspiración nos empuja fuera del mundo en donde no hay dormir ni sosiego, tal vez, dice Blanchot, debemos llamarlo noche, la esencia de la noche, no nos deja dormir. “En ella, no es un refugio. Dormir es una salida por donde no buscamos escapar del día, sino que de la noche que es sin salida.” (Blanchot; 1992, 174)

La inspiración es engañosa porque al entrar a ese estado de la noche en donde encontramos el objeto de fascinación podemos encontrar el fracaso en la obra por la confusión de tener el objeto y percibir una imagen diferente; por eso la ruina de Orfeo no es más que una certeza de algo que tenía que pasar, de que no habrá ningún triunfo ideal, Orfeo perderá a Eurídice otra vez, la obra se resiste a lo que la inspira debido a que no hay promesa de éxito alguno, se protege diciéndole a Orfeo, que obviamente representa al artista: sólo me conservarás si no me miras.

Para Orfeo o el artista, la obra es todo a excepción de esa mirada en la que ella se pierde, aunque también es sólo en esa mirada en donde puede trascender uniéndose a su origen y consagrándose a la imposibilidad, sólo queda la incertidumbre de la obra: “es el eclipse del lejano recuerdo de la mirada de Orfeo, el regreso nostálgico a la incertidumbre del origen.” (Blanchot; 1992, 164)

La inspiración expresa el fracaso de Orfeo, de Eurídice dos veces perdida, expresa el vacío y la insignificancia de la noche, la inspiración es quien orienta hacia ese fracaso y fuerza a Orfeo hacia el fracaso por un movimiento irresistible que es la mirada de Orfeo, como si renunciar a fracasar fuese mucho más grave que renunciar a triunfar, como si el error o lo inesencial

podiera revelarse solamente de aquellos que aceptan el riesgo y entran a él sin reserva, como si fuese la fuente de toda autenticidad.

La mirada inspirada se refiere a que Orfeo está destinado a perderlo todo, la inspiración expresa su ruina, la obra está comprometida por la inspiración, pero Orfeo está amenazado, ese es el punto de incertidumbre. Orfeo debe realizar este movimiento prohibido, esta mirada que lo llevará a garantizar la obra, lo que se puede cumplir por medio del olvido, la lleva más allá de la obra, es un deseo que proviene de la noche, es ahí donde se pierde pero se afirma que permanece en un punto importante la obra. Orfeo niega la obra, la sacrifica trasladándola hacia el origen por medio del deseo, que la llevará hacia el origen de la obra.

## Capítulo 4

### La noche: Por el lado oscuro del camino

En lo que va de ésta investigación hemos hablado sobre dos personajes clave en esta tesis; David Lynch y Maurice Blanchot, cineasta y escritor respectivamente.

Ya hemos dado cuenta del trabajo de ambas partes, en primer lugar sobre David Lynch y su vida cinematográfica, posteriormente sobre la película *Por el lado oscuro del camino* (*Lost Highway*, 1996) que en pocas palabras es la historia de un hombre que, desconfiando de la mujer que tanto ama, la pierde y al querer tenerla de nuevo se da cuenta que simplemente ya no es posible, aún trasladándose a otros territorios: el punto de partida siempre es el mismo.

Por otra parte además de tratar el mito de Orfeo entramos en el territorio de Maurice Blanchot a partir de su obra **El espacio literario**, donde expone que el autor no puede leerse a sí mismo porque entraría a un terreno peligroso del que no encontraría salida. Nos habla de que es en la experiencia nocturna donde el artista se puede consagrar a su obra; la noche como un espacio que se atreve a entrar para poder encontrarse como Orfeo, buscando a su Eurídice, pero en este caso, a su obra, buscando la esencia de la misma. Sin embargo no pudiendo cometer el error de Orfeo, quien con su mirada dijo adiós a la posibilidad de llevar a Eurídice a la luz, así el artista con su mirada impaciente, el escritor no podrá tener su obra.

El cine es imagen en movimiento pero al fin y al cabo una ilusión que, gracias a sus posibilidades artísticas, nos cuenta historias a partir de una serie de elementos que pueden crear, reconstruir ilusiones para la mente ya sea a partir de una historia real o de ficción. En el cine tenemos un proceso de comunicación en donde el mensaje para el receptor no tiene retroalimentación, así como con la comunicación literaria, donde el emisor que construye el mensaje, al momento de ser recibido por el destinatario no obtendrá una respuesta, ni siquiera el mensaje tendrá que coincidir con el emisor.

Ahora bien, el objetivo principal que hemos buscado en esta investigación es, como se planteó desde un principio, ir más allá de encontrar significado a la obra de Lynch. Se trata de hacer un acercamiento ante un cine que es difícil de asimilar y la vía que exponemos es a partir de lo que propone Maurice Blanchot acerca de la mirada de Orfeo y su aplicación al arte.

Si bien, esta investigación intenta obtener una explicación hacia el filme, a lo que más podría acercarse es a un análisis intertextual, es decir, al análisis donde pueden estar sumergidas una serie de textos entrelazados que en conjunto pueden explicar un objeto que se quiere analizar, estudiar las relaciones entre diferentes contextos de significación. Así como también es el pasaje de un sistema de signos a otro. Durante este proceso de análisis intertextual se van desarrollando los signos y códigos que forman la red del texto, pero permaneciendo su origen. La intertextualidad presupone pues, que los textos están relacionados con otros textos a través de una red de significación.

Este tipo de investigación se considera como un nuevo campo metodológico del ámbito de la cultura contemporánea como una nueva teoría de la lectura. Para Roland Barthes todo texto es una “cama de ecos”, es decir, la caja de resonancia de diversos discursos, sin estar en la obligación de asumir con maestría ninguna de ellos, como una circularidad infinita de los lenguajes. Porque el texto no existe por sí mismo, es parte de otros textos, siendo el entretexto de otros textos.

Este tipo de investigación se puede emplear tanto en narrativa literaria, narrativa cinematográfica, en fotografía, diseño y en cualquier tipo de producto cultural ya sea de la época contemporánea así como de épocas anteriores a lo largo de la historia del ser humano.

A partir de todas las fuentes que serán utilizadas en la investigación se basaran en la perspectiva del observador, siendo este el resultado de la mirada que la construye.

Lo que a continuación presentamos es lo que a nuestra consideración en base a lo investigado proponemos como los elementos principales donde cabe la posibilidad de establecer una conexión entre Maurice Blanchot y David Lynch. A continuación daremos a conocer de qué manera.

Para hacer la interpretación del filme *Por el lado oscuro del camino*, hemos dividido la película en tres partes, donde hemos encontrado concordancia con tres elementos mencionados por Maurice Blanchot: la noche, la otra noche y el retorno, dentro del contexto en la mirada de Orfeo. El proceso sobre cómo poder percibir la obra y poder llegar a ella.

La decisión de dividir el filme en tres segmentos se debe a lo que buscamos dentro de esta investigación, es decir, esclarecer lo que sucede con los personajes; Fred Madison/Peter Raymond Dayton y Renee Madison/Alice Wakefield. Además de reconocer el camino de retorno en que se encuentra inmerso el personaje principal, los factores que están involucrados en este suceso y sobre todo la pérdida definitiva de Renee/ Alice así como le sucede a Orfeo con Eurídice.

La primera parte se refiere a “La noche”, que como mencionamos en el capítulo precedente, es una parte del día, donde todo termina y desaparece. Es en donde se transgrede para poder llegar al otro lado y percibir la esencia de la obra.

La segunda parte, “La otra noche”, una peligrosa región neutra, donde aquel que la oye se convierte en el otro, y al acercarse más a la otra noche se aleja y se despoja de sí mismo.

Aquí lo que se encuentra es el olvido y la muerte, entendido como lo que nos permite llegar a la libertad y nos acerca cada vez más a la obra, a su origen, aproximándonos en el alejamiento.

“Para orientarme hacia la intimidad de las cosas, para <verlas> verdaderamente, con la mirada desinteresada de quien no se aferra a sí

mismo, que no puede decir <Yo>, que no es nadie, la muerte impersonal” (Blanchot, 1992, 144)

Por último “El retorno” dentro de esta peligrosa región neutra, si encontrásemos la semejanza con uno mismo, extraviados en sí, la única vida que encontraríamos sería la del retorno.

#### **4.1. La noche, la otra noche y el retorno**

A partir de los elementos expuestos en el tercer capítulo podemos referirnos a Fred Madison, personaje principal en *Por el lado oscuro del camino*, como un Orfeo, lo que para Maurice Blanchot se trata del escritor, donde su experiencia tiene que ver con el despojamiento para encontrar la obra en lo interminable, encontrar la desgracia, lo infinito donde la salida no se encontrará retrocediendo sino llevando más lejos el duro camino. En el caso de Fred este despojamiento se presenta cuando se transmuta en otra persona, Peter, encontrando ese otro mundo donde la salida más próxima si es que lo desea, se encuentra siguiendo por la carretera perdida.

El camino tiene que ver con la capacidad de morir ligado con escribir, pero ¿por qué la muerte es importante en ésta experiencia del escritor? Es el punto extremo donde aquel que tenga la libertad de disponer de su muerte dispone de sí mismo, tiene el poder, es parte del dominio que existe en el arte. Hay una liberación para que el escritor pueda encontrar su obra, y para encontrarla necesita un proceso de transformación que él mismo no la vive, sino mediante lo que llamamos en el capítulo tres el paso de “Yo” al “Él” donde el escritor se hallará con la verdadera soledad y no con el simple recogimiento.

Fred Madison se libera de sí mismo al convertirse en otro, que no se reconoce, para ir en busca de algo que no sabe bien de qué se trata.

Escribir para poder morir, morir para poder escribir, expresaba Kafka, donde hay que buscar el punto de partida y hacer de éste un punto hacia el que sólo

nos aproximamos alejándonos, la posibilidad de hacer surgir el término donde se anuncia lo interminable.

La noche para David Lynch, es desde *Cabeza Borradora*, (*Eraserhead*, 1976), filme rodado principalmente en la noche, la región central donde todo converge y se dispersa. En la noche es cuando se puede atrapar al tiempo y mientras ésta dura puede pasar cualquier cosa o como dice Michel Chion: “Quizá porque con su capa de oscuridad difumina los contornos de los objetos distintos y reconstituye el todo perdido. La oscuridad une y funciona lo que la luz separa. La noche suelta lo que el día ha deshecho.” (Chion; 2003, 275)

¿Se tratará de la misma muerte a la que se refiere Maurice Blanchot? Definitivamente no, pues aunque en los relatos de David Lynch podemos encontrar personajes que se mueven en el espacio de la muerte, en ambientes turbios, de suspenso, donde la noche es también un personaje, las sombras son complementos de situaciones que generan angustia, porque nunca muestra todos los elementos, dejando espacios vacíos sin que esto signifique que esté bien o mal, solo es parte de la narrativa.

Por su parte, lo que Blanchot nos quiere decir, es que en la experiencia del escritor cuando se encuentra en esa oscuridad liberándose de su ser para convertirse en otra persona o como dice él mismo, para convertirse en el lugar vacío donde se afirma la afirmación impersonal, dejando a un lado su lenguaje para encontrar el que comprenderá el arte y que solo es entendido en ese espacio, una abstracción fuera de sí mismo. Podría tratarse sin embargo, de una atracción del tipo que experimenta Fred Madison.

#### **4.1.1 La noche**

Que va desde el momento en que conocemos a Renee y Fred Madison hasta que Fred se transmuta en Peter Raymond, en ese trayecto podemos ver sucesos que involucran a Fred y lo llevarán a *La otra noche*. En esta primera



parte nos encontramos con la noche como el antecesor para entrar a la esencia de la obra.

La trampa de la noche es la primera noche donde se puede penetrar, en la que ciertamente se entra por angustia, en donde se entra por angustia y la inseguridad se convierte en refugio. Pareciera que avanzando se pudiera encontrar la verdad.

Una mañana los Madison reciben un video donde por instantes se ve la fachada de su casa. ¿Qué es este video? Alguien les está avisando algo. Luego reciben otro video donde se ve la sala, el pasillo, la recámara y ellos durmiendo, la pareja se asusta y llaman a la policía para que investiguen. Fred expresa que no le gustan las cámaras de video pues que prefiere recordar las cosas a su manera. Posteriormente llega otro video mostrando a Renee muerta y Fred a un lado.

Los videos que llegan a la casa de los Madison podríamos interpretarlo como la preocupación por entregarse a lo incesante, es decir, en el momento en que la obra se convierte en la búsqueda del arte, en el caso del escritor, éste siente cada vez más la necesidad de conservar una relación consigo, como en un diario íntimo, donde se muestran una serie de puntos de referencia que un escritor establece para reconocerse cuando presente la peligrosa metamorfosis a la que está expuesto; aquí quien habla y conserva un nombre y habla en su nombre. Recordemos que cuando se escribe un diario personal, se habla de uno mismo, a partir de lo que tenemos en nuestro entorno, donde la fecha en la que se inscriben los hechos es la de un tiempo común, donde lo que ocurre, ocurre verdaderamente.

El acto de guardar recuerdos en video son como escribir un diario y su analogía la encontramos en el hecho de que Fred Madison odia las cámaras pues prefiere mantener los recuerdos en su memoria, y al mantenerlos deja de lado la posibilidad de tener una relación clara con el tiempo, pues de esa manera puede hacer uso de lo imaginario. Lo que un diario hace a los escritores, según

Blanchot, es no permitirles que lleguen al extremo de la literatura, pues se pierden en el reino fascinante de la ausencia del tiempo porque precisamente escribir es entregarse a la seducción.

Ante los videos sospechosos que aparentemente sin razón tiene que ver con el interior de la casa de los Madison, podría ser un posible reconocimiento por parte de Fred ante lo que está a punto de suceder, ante mas se niegue a esta manera de memoria audiovisual reconoce y presiente aquella peligrosa metamorfosis a la que está expuesto.

También nombrada la primera noche, es el proceso que se encarga de adentrarnos a la otra noche, a la importancia de la mirada de Orfeo, para poder acercarnos a la obra, aquí nos encontramos con la ausencia, el silencio, el reposo y la muerte, elementos que nos permitirán percibir lo que no se puede ver, lo que no se puede tocar, pero que está presente en la ausencia misma y que dentro de este camino nos lleva a lo que realmente conforma la obra.

La muerte es un elemento que encontramos representado en la película por el "Hombre misterioso", siempre vestido de negro y con una presencia escalofriante. Es en la escena donde después de un acto sexual frustrado, Fred le cuenta a Renee sobre un sueño donde se supone que están en casa, Renee lo está llamando mientras Fred camina por un pasillo para llegar a su habitación y puede ver acostada a su esposa pero no la reconoce, aunque sabe que es ella; de momento Renee se despierta y asustada se pone las manos en el rostro pues parece como si quisieran atacarla. Esta parte no es contada así por Fred, sin embargo la imagen nos lo muestra. Al momento de contar este sueño, Fred se vuelve a sentir angustiado y Renee al querer tranquilizarlo con caricias, no hace más que asustarlo pues al momento de ver la cara de ella se refleja un extraño rostro, es el "Hombre misterioso", que no es sino la muerte que le anuncia la partida de Renee y el comienzo del lado oscuro del camino sin fin para encontrarse a sí mismo.

Otro instante del filme en donde localizamos a la muerte es cuando en la fiesta de un amigo de Renee, Fred se encuentra al dueño del rostro que vio reflejado en su esposa, “El Hombre misterioso”, que se le acerca mientras tanto el barullo de la fiesta desaparece. Aquel hombre extraño comenta que ya se conocían de antes, de hecho en ese momento se encuentra en la casa de los Madison. La única manera de confirmarlo es que Fred marque a su casa donde aquel hombre efectivamente contesta la llamada.

**El hombre misterioso** –Ya nos conocíamos antes en tu casa, de hecho estoy ahí ahora-, entonces Fred marca a su casa para confirmar.

**El hombre misterioso** (contestando el teléfono) -le dije que estaba en su casa-

**Fred** - ¿cómo es que está ahí?-

**El hombre misterioso** -Usted me invitó, no acostumbro ir a donde no me desean-.

Este silencio que Fred experimenta ante la presencia del Hombre Misterioso, podría interpretarse como una invitación hacia aquel que crea la obra. ¿Pero, qué es lo que está creando Fred? De lo único que nos damos cuenta en ese momento es de un sentimiento a la prueba de la imposibilidad una “experiencia específicamente nocturna, experiencia de la noche.” (Blanchot, 1992, 153)

En este proceso que se encarga de adentrarnos a “la otra noche”, a la importancia de la mirada de Orfeo, para poder acercarnos a la obra, aquí nos encontramos con la ausencia, el silencio, el reposo y la muerte, elementos que permiten percibir lo que no se puede ver, lo que no se puede tocar, pero que está presente en la ausencia misma y que dentro de este camino nos lleva a lo que realmente conforma la obra.

La noche como parte del día, es lo que no solo se quiere disipar, sino aquello de lo que quiere deshacerse, dejar y abandonar, la noche también es lo esencial que no hay que perder sino conservar, es cuando se deja a un lado al día y a la misma luz en una dimensión interrumpida que nos adentra en la

oscuridad aclarando todas las dudas, donde prevalece la incertidumbre y la desmesura para apropiarnos de ella para poder reflejar la profundidad.

Aquel que entra en esta región es por el sueño y por la muerte, porque dormir como morir es un límite que culmina donde se determina el momento para llegar a la otra noche, aquí encontramos a la muerte donde se alcanza el olvido y reconocemos este elemento en el personaje del Hombre misterioso, porque es alguien que al contacto con Fred, parece detenerse el tiempo y siendo el punto extremo también es lo imposible como cuando este hombre puede estar en dos lugares al mismo tiempo. Así, el “Hombre misterioso” representará la invitación al otro lado para entrar en la libertad de lo que no tiene límites, donde el ser es apartado de sí mismo.

Después de este encuentro en la fiesta, Fred y Renee regresan a casa donde al momento de llegar en su habitación vemos el reflejo de una lámpara y sombras. Él decide entrar solo para revisar y enfrentar lo que puede estar adentro. Recorre la casa y al llegar a un pasillo se detiene, y su mirada se queda fija en esta oscuridad cuando suena el teléfono, que sin embargo no contesta, ¿quién podría ser? ¿El “Hombre misterioso” llamando de nuevo o Fred llamándose?

Ya alistándose para dormir, Fred regresa al pasillo donde minutos antes se había quedado perplejo, en esta ocasión como si la oscuridad lo llamara, ahí se encuentra con su propia imagen reflejado en un espejo, abandonado de sí, Renee lo llama, sin embargo éste no contesta, coincidentemente son los mismos gritos que escuchó en el sueño angustiante que él le había platicado anteriormente. En la sala se reflejan dos sombras y al momento Fred sale del pasillo, algo ha atraído su atención y lo está llamando, es la otra noche para convertirse en el otro. Fred se acerca a una nueva región alejándose de sí, ya no es quién se acerca si no quién se aparta.

Al día siguiente Fred recoge en la entrada de su casa un tercer video que muestra a su esposa muerta y es condenado a la silla eléctrica por asesinato.

Fred sufre de migraña y se encuentra desolado en una pequeña celda sin poder dormir. Dormir es importante pues es como escapamos del día y también de lo que hay en la noche, es el camino para que un nuevo día pueda comenzar. Pero aquel que duerme mal:

(...) se vuelve y se revuelve en la búsqueda de ese lugar verdadero del que se sabe que es único, y que sólo en ese punto renunciará a su inmensidad errante. El sonámbulo es sospechoso porque es ese hombre que no encuentra reposo durmiendo (...) a su sinceridad le falta la base: esa posición de sí mismo que también es reposo, donde se afirma en la firmeza y fijeza de su ausencia convertida en su apoyo. (Blanchot; 1992, 254)

El insomnio que agobia a Fred es resultado de lo que dice no recordar, es porque está en la noche, y en la noche no se puede dormir. Y en esta región nocturna se encuentra con acontecimientos que parecen pertenecer al mundo. Sin embargo no es más que la amenaza del afuera, ahí donde falta el mundo.

Fred no recuerda lo que pasó con su esposa.

“Los recuerdos son necesarios, pero para ser olvidados, para que en ese olvido, en el silencio de una profunda metamorfosis, nazca al fin una palabra, la primera palabra de un verso.” (Blanchot; 1992, 79)

Un mundo se abre paso en la celda de Fred Madison, donde a lo lejos se ve un desierto y una cabaña en llamas donde pareciera que el tiempo retrocediera pues la cabaña regresa a un estado normal de donde sale el Hombre misterioso.

Como si el tiempo hubiese desaparecido y fuera ausente pero a la vez presente en esta noche afirmando que algo existe, que está presente, en un momento indefinido que nos llevará al comienzo de todo, a la otra noche, en un mundo a punto de comenzar para Fred, un futuro indefinido; fuera de los límites.

En el mito de Orfeo, Eurídice es llevada al mundo de las sombras cuando una serpiente le muerde el tobillo. En el caso de la literatura, y como lo expone Blanchot, la experiencia del escritor hacia la obra tendrá que ver con la muerte, el proceso del despojamiento. En *Por el lado oscuro del camino*, Fred pierde a su esposa, que independientemente que Fred la haya asesinado o no, es una pérdida que no acepta por lo que buscará un camino para volver a encontrarla. Para Blanchot quien muere no puede quedarse. El difunto no es más de este mundo, lo ha dejado atrás, donde está ese cadáver que ya no es de este mundo, aunque permanezca aquí. Lo que el vivo dejó detrás de sí y ahora afirma, a partir del aquí, la posibilidad de un mundo-detrás (*arrière-monde*), de un regreso hacia atrás.

Quien acaba de morir está, ante todo, más cerca de la condición de la cosa.

## **4.2 La otra noche**

Esta región la localizamos desde la aparición de Peter Raymond en el lugar de Fred en la celda de prisión, hasta el viaje que realizan Peter y Alice por el desierto para escapar de Dick Laurent.

Fred aparece en lugar de Peter percatándose que Alice, la mujer tan parecida a su esposa muerta, no existe. En la otra noche, no hay límite para volver hacia atrás. Quien presiente la noche ya no puede sustraerse.

Fred sabe que está condenado a la silla eléctrica por el asesinato de su esposa Renee, aunque no está seguro del hecho, mientras tanto fuertes dolores de cabeza lo agobian. En su celda una luz extraña parece atravesar el cuerpo de Fred. Es de noche y vemos el recorrido de una carretera que se detiene cuando llega con un hombre hasta el momento desconocido y detrás de éste hay una mujer gritando. Fred también grita de dolor en su celda, algo está pasando. Y lo único que se ve es una sombra.

Fred ya no está en su celda, sino Peter Raymond Dayton. ¿Qué es lo que sucede con ésta transformación? Siendo todas las cosas transitorias, nosotros

somos los más perecederos y queriendo la transformación buscamos adelantar esta separación para tocar el abismo y tener acceso al ser profundo.

¿Es el mismo Fred quien busca realizar ésta transformación? El espacio de esta incesante metamorfosis en el caso de un escritor, dice Blanchot, es el espacio del poema, el espacio órfico, donde no se puede penetrar más que desapareciendo, que sólo se alcanza unido a la intimidad del desgarramiento, como el que Fred está sufriendo en su celda: “que hace de él una boca sin entendimiento como hace quien oye el peso del silencio: es la obra, pero la obra como origen.” (Blanchot; 1992, 132) Lo que Fred va a buscar evidentemente no es una obra de arte es a Renee.

Este trabajo de transmutación de Fred a Peter, donde las cosas se interiorizan transformándose lo visible en invisible, podría ser el acceso al otro lado del que nos habla Blanchot, es el espacio Órfico que sólo es fuera e intimidad, donde las cosas no se limitan, no se invaden unas a otras, interiorizar el mundo del afuera.

Escribir, es entregarse a lo interminable, el escritor que acepta defender su esencia, pierde el poder de decir Yo. Donde solamente existe el “Yo soy” es el acto de ser libre, separado de el ser; esto también quiere decir que es separado de los seres, es absolutamente un “Yo soy” que se afirma ante los demás sin los demás, esto es también la soledad: “Lo que viene a mi encuentro no es que yo sea un poco menos yo mismo, sino lo que hay ‘detrás de mí’, lo que el Yo disimula para ser para sí” (Blanchot; 1992, 239) pero, ¿qué quiere decir que Yo no sea nada?, significa que este yo se mantiene en la nada porque es el poder, del que yo puedo no ser y es por eso que existe la libertad, el dominio.

Cuando la imagen de Fred desaparece y en su lugar encuentran a Peter Raymond Dayton en la celda de prisión podría compararse como lo que le sucede a Orfeo como “el acto de las metamorfosis, no el Orfeo que ha vencido la muerte sino el que siempre muere, que es la exigencia de la desaparición, que desaparece en la angustia de la desaparición, angustia que se hace canto,

palabra que es el puro movimiento de morir” (Blanchot; 1992, 133). Al igual que Fred olvidó que asesinó a su esposa, Peter ha olvidado cómo es que llegó a la celda de máxima seguridad.

Peter es un joven mecánico y en el taller donde trabaja se escucha desde la radio una pieza de saxofón que parece ser de Fred Madison, irónicamente a Peter parece molestarle por estridente y desagradable. Pero esta molestia se pudiera deber al hecho de entrar a esa noche donde se intenta ir hacia la intimidad más profunda. Fred transmutado en Peter se escucha a sí mismo, oye el eco eternamente repetido de su propia marcha hacia el silencio, hacia el vacío que es una presencia que viene a su encuentro.

Para que Orfeo pueda llevar a Eurídice a la luz debe cumplir con la consigna de no poder mirarla, sin embargo pedir eso resulta tarea difícil: “el amor nos aparta en vez de orientarnos hacia lo abierto.” (Blanchot; 1992, 220) Orfeo quiere volver a ver a Eurídice, y ese mismo deseo es el que puede llevarlo a perderla.

Con Abierto, Blanchot se refiere al espacio donde todo retorna al ser profundo, es el espacio hacia el cual “se precipitan todos los mundos como hacia su realidad más próxima y más verdadera, el espacio del círculo más grande y de la incesante metamorfosis, es el espacio del poema.” Esa zona donde Fred Madison ha transmutado en Peter Dayton.

Lo que Fred y Peter tienen en común es el buen oído, uno para la música y el otro para escuchar el buen funcionamiento del motor de un auto. Los dos tendrán un respectivo encuentro con el “Hombre misterioso”. Pero también los dos tendrán que ver con mujeres muy parecidas entre sí, Renne y Alice. Lo que las diferencia es el color de cabello y la ropa, pero en realidad las dos pueden ser muy seductoras y una misma persona. Esta transmutación de personajes: Fred a Peter, es necesaria para llegar a la esencia secreta, a la verdadera muerte a ese otro mundo que atraviesa Fred cuando se encontrará de nuevo con Renee. Esta transmutación en un escritor se da por ejemplo en el momento en que buscando esa transformación interno en esa intimidad, encuentra la muerte.



Pero hay algo más, la mirada, dice Blanchot que cuando se ven las cosas con una mirada desinteresada y distante, como sin futuro, es donde se tiene un aspecto más alejado, en cierto modo es más verdadero; esa es la mirada del arte, la experiencia del artista es una experiencia de la muerte. Se trata de introducir en esta visión la inversión que es el éxtasis y la muerte. Ver como es debido, es esencialmente morir.

La primera vez que Peter ve a Alice siente una gran atracción, es una fascinación de la que es difícil esconderse. ¿Será que reconoce en ella algo que ya conocía de antes? Alice es una mujer muy parecida, si no la misma, a la esposa de Fred, solo que con diferentes personalidades y Renee Madison ya está muerta. Orfeo ha encontrado a su Eurídice en el valle de las sombras.

Y ¿por qué la fascinación? Porque se siente una pasión por la imagen, quitando el poder de dar sentido abandonando la naturaleza sensible para retirarnos hacia esta parte del mundo que nos atrae, que aunque no se revela se afirma en una extraña presencia en el tiempo y el espacio: “La mirada encuentra así lo que la posibilita, el poder que la neutraliza, que no la suspende ni la detiene, sino que al contrario, le impide terminar nunca, le corta todo comienzo, hace de ella un neutro resplandor extraviado que no se apaga, que no ilumina, el círculo, cerrado sobre sí, de la mirada” (Blanchot; 1992, 26).

Cuando Peter y Alice se conocen sienten un deseo mutuo a primera vista: “alguien está fascinado, puede decirse que no percibe ningún objeto real, ninguna figura real, porque lo que ve no pertenece al mundo de la realidad sino al medio indeterminado de la fascinación. (...) donde se abisman los objetos cuando se alejan de su sentido, cuando se hunden en su imagen.” (Blanchot; 1992, 26)

La mirada de Orfeo a la que se refiere Maurice Blanchot está vinculada al deseo, que es parte de la inspiración y éste deseo está relacionado con la despreocupación por la impaciencia. Cuando no hay nada, la imagen encuentra su condición, pero allí desaparece. La imagen lo que busca es la desaparición

del mundo, quiere que todo regrese al fondo donde nada se afirma, en el vacío se encuentra su verdad.

Alice, una mujer provocativa, amante de Dick Laurent, el mismo que ha sido nombrado en el primer apartado de la película, es un poderoso magnate del video porno, que cuida celosamente lo que le pertenece. Sin embargo Alice vive un *affaire* con Peter Dayton, quien es amenazado por Laurent a través del “Hombre misterioso”. Esta es la primera y última ocasión, en lo que llamamos: La otra noche, en donde hay un encuentro entre la muerte y Peter.

Peter recibe una llamada del “Hombre misterioso” que le habla de la situación de los condenados a muerte a los que se deja esperando en un lugar del que no se puede escapar.

Al acercarse a esta región, el escritor se acerca al corazón de la esencia que se busca. Y sin duda es en ese instante que se entrega a lo inesencial: “La obra misma es una experiencia de la muerte, y que hay que disponer previamente de esa experiencia, para llegar a la obra y por la obra, a la muerte” (Blanchot; 1992, 85). Por eso decimos que Fred se ha transformado en Peter para entrar a esa otra dimensión en la búsqueda de la muerte y de Eurídice que es la obra.

Fred en Peter se aproxima a la muerte que está en un mundo a su disposición y así poder alcanzar la otra muerte, sobre la que no tiene ningún poder, y que ésta no tiene ningún poder sobre ellos, no tienen nada que ver. Porque Orfeo cuando desciende al mundo de las sombras sigue vivo, no así con Eurídice quien sí está muerta.

Después de que Pete y Alice se ven acorralados por la amenaza de Dick Laurent, la pareja de amantes decide huir. Alice lo conducirá a un desierto donde se encuentra una cabaña, la misma que vio Fred Madison en sus visiones cuando todavía se encontraba en la celda, pero al llegar ahí no hay nadie.

**Peter** -¿Por qué yo Alice? ¿Por qué me escogiste a mí?-

**Alice** -¿Aún me deseas? ¿Aún me deseas, verdad Pete? ¿Más que nunca?

Peter y Alice tienen relaciones íntimas.

**Peter** -Te deseo, te deseo, te deseo.

Y Alice se le acerca al oído y le dice –Nunca me tendrás-. Se levanta y se aleja, entra a la cabaña. Al momento Peter se levanta pero ahora es Fred que va en busca de Alice. Cuando llega a la cabaña, se encuentra sorpresivamente con el “Hombre misterioso” que le hace dar cuenta que Alice no existe, su nombre es Renee, que aparece como Alice porque está disfrazada y tiene otro nombre, una historia y un parecido. Entonces el “Hombre misterioso” saca una cámara de video y comienza a grabarlo mientras Fred trata de huir. ¿Por qué aparece de nuevo una cámara? Manteniendo la relación que hemos propuesto de los videos con un Diario, es como si se buscara sustraer a Fred al mundo real, para privarlo de ese salto que le permita la conclusión, sin embargo él huye en su auto dirigiéndose como si algo lo llamara al hotel *Lost Highway* donde también se encuentra a Renee y a Dick Laurent.

Peter se convierte en Fred porque ha perdido otra vez a Renee y quiere encontrarla. Si como dice Blanchot, el arte es el poder por el cual la noche se abre entonces cabría la posibilidad de que Orfeo/Fred/ el escritor desciende a esa otra noche porque para él, Eurídice/Renee/Alice/ la obra, es lo que quiere volver a ver, es el extremo que el arte puede alcanzar, dice Blanchot: “bajo un velo que la cubre, bajo un nombre que la disimula” (Blanchot; 1992, 161), por eso es que Fred, cuando se convierte en Peter, ve a Alice y no a Renee hasta que se encuentra con la Muerte/Hombre misterioso quien le hace ver que las dos son una misma. Cuando Peter/Fred se enfocan a la imagen de Renee/Alice se abandonan a lo que ven como pasivos, que recordando lo que mencionamos en el capítulo tres, es una propiedad de la imagen donde se acepta al objeto con una sombra, por eso vemos a Alice semejante a Renee.

Para que el escritor perciba la esencia de la obra se debe alejar de ella, donde lo presente es una ausencia. Cuando vemos a Alice tan semejante a Renee, decimos que es cuando el objeto se convierte en imagen, como un reflejo de una presencia liberada de existencia. Nunca sabemos que tan real es Alice,

porque para Peter existe, y para Fred es hasta el momento en que el hombre misterioso niega la existencia de Alice.

Cuando el objeto se convierte en imagen, queda en duda su valor real porque lo consagra como imagen, como un reflejo de una presencia liberada de existencia, porque el reflejo es una forma sin materia.

La paciencia es la prueba de la impaciencia. Y esa es la misión de Orfeo: permanecer paciente ante la presencia de Eurídice. En el caso de Fred, esta situación es de la que no está consciente. No se trata de que Fred domine pacientemente la muerte, sino que debe aceptar su trascendencia, en ella debe entender lo absolutamente extraño, obedecer a lo que lo supera y ser fiel a lo que lo excluye.

La obra, solo es posible si la ausencia es pura y perfecta, la paciencia es aquí esencial e inevitable porque es el momento de acercarse a la muerte y a la obra. Fred, Renee y Mr., Eddy se encuentran en el mismo hotel, y aunque Fred sabe que ella está en otra habitación, no hará el intento por abordarla aún cuando la ve alejarse para siempre porque sabe que la ha perdido otra vez desde el momento en que expresó su deseo hacia ella en el desierto.

La noche sagrada encierra a Eurídice, encierra en el canto lo que supera el canto. Pero ella también está encerrada y atada. Por eso Renee nunca va regresar al mundo con Fred. La mirada de Orfeo libera a Eurídice, rompe los límites, es el momento extremo de la libertad, momento en que se vuelve libre de sí mismo y libera así a la obra de su preocupación y da libertad a la esencia. Para que Fred pueda tener a Renee, debe alejarse de ella, donde ésta presencia se convierte en ausencia, el retorno de lo que no regresa, pero esto no sucede.

### 4.3 El retorno

Fred lleva a Dick Laurent en la cajuela de su auto dirigiéndose hacia el desierto, donde con la ayuda del “Hombre misterioso”, le cortan la garganta y le disparan matándolo.

El “Hombre misterioso” se acerca a Fred y le dice algo que no alcanzamos a escuchar, acto seguido desaparece y Fred comienza un largo camino, es un nuevo día, conduce un auto, por una larga carretera llegando hasta su casa, en donde por el interfono deja el mensaje: “Dick Laurent está muerto”. La policía llega y al percatarse de esto, huye.

La noche ha caído de nuevo, Fred recorre a alta velocidad una carretera. Pero pronto ya no será él mismo otra vez, una nueva mutación está por suceder. Después de un momento estrepitoso, el auto sin embargo, sigue su camino por la carretera oscura, lo que desconocemos es si Fred aún sigue en el auto.

Este movimiento es contradictorio porque está vinculado con lo infinito de la metamorfosis, que conduce a la muerte y a que Fred se transmute eternamente en la muerte misma, convirtiéndola en el movimiento infinito de morir, y a quien muere, en el infinitamente muerto: “como si en la intimidad de la muerte se tratase para él de morir cada vez más, desmesuradamente –de seguir haciendo posible, en el interior de la muerte, el movimiento de la transformación incesante, noche de desmesura (...) donde del no-ser hay que regresar eternamente al ser” (Blanchot; 1992, 147).

La vida de Fred es un círculo porque toca algo original de donde parte. En la película identificamos este punto cuando Fred recibe el mensaje: *Dick Laurent está muerto*, donde para superar este ciclo es necesario regresar al inicio: “Pasaje único que solo es real en la obra, que nunca es real, nunca terminada, ya que sólo es la realización de lo que hay de infinito en el espíritu, que otra vez solo ve en ella la ocasión de reconocerse y ejercerse infinitamente. Así volvemos al punto de partida.” (Blanchot; 1992, 80)

Respecto al mensaje que da Fred, el que regresa a su casa, a Fred, el que está adentro de su casa, lo interpretamos como lo que podría ayudar como advertencia de que el peligro desaparecerá, sin embargo en el estado cíclico en que se encuentra desarrollada la historia éste no sabe lo que significa por lo que perderá a Renee otra vez.

El que escribe siempre que comienza un nuevo camino, destruye lo que terminó en otro. En *Por el lado oscuro del camino*, hacia el final de la película, podemos ver a Fred, quien da el mensaje de donde parte la película pero ahora desde afuera, y huye de ese mundo, dejándolo atrás para comenzar un nuevo camino, una nueva transmutación, en el caso de una obra resulta ser infinita porque el artista es incapaz de ponerle fin, esto quiere decir que al no concluirla desarrolla el dominio del espíritu.

El escritor debe reconocerse a sí mismo y no alejarse del mundo cotidiano porque si no se perdería en la obra misma, perdiendo también la obra, por eso es que debe recordarse y regresar para no permanecer en la locura. Por esa razón Fred regresa al mundo “real”, para no perderse en la otra noche; aunque ya ha perdido a Renee, debe emprender un nuevo camino para encontrarla otra vez: “Un camino sin fin, capaz de corresponder, tal vez, a ese fin sin camino que es el único que hay que alcanzar.” (Blanchot; 1992, 56)

Cada que el escritor realice una nueva obra estará consciente de que debe recorrer el camino de estar en la noche y entrar en la otra noche, captar la obra y alejarse de ella, porque mientras vaya más lejos, se aproximará más a la esencia, ahí donde aparecerá el corazón de la noche y así llevarla a la luz. Que el escritor busque la obra toda su vida, no significa que de todo de sí ni que busque la escritura en su vida: “pero tampoco quiere decir que la vida permanezca intacta cuando se convierte completamente en la búsqueda de una actividad que no está segura de sus objetivos ni de sus medios, que sólo esta segura de su incertidumbre y de la pasión absoluta que exige.” (Blanchot; 1992, 81)

#### 4.4 Orfeo, el escritor y Fred Madison

La figura de Orfeo es en el mito aquel hombre cuyos dones tienen que ver con el canto, pues como ya lo mencionamos era hijo de Calíope, musa de la poesía y del canto. Al sentirse tan desgraciado por la pérdida inesperada de su esposa Eurídice, toma la decisión de ir contra el destino, realizando un viaje por el valle de las sombras, tratando de llevarla otra vez a la luz.

Ver a Eurídice es el error que comete Orfeo, el deseo que lo lleva a ver y poseer a su esposa perdida; él, cuyo único destino es cantarle. Sólo es Orfeo en el canto, porque puede relacionarse con Eurídice en el seno del himno, tiene vida y verdad después del poema. Eurídice representa esta dependencia mágica que fuera del canto hace de él una sombra, y que solo lo libera libre y soberano en el espacio de la medida órfica. Es en el canto donde Orfeo tiene poder sobre Eurídice, pero también en el canto, Eurídice ya está perdida. Ella representa a la obra misma, esa cosa de la que los hombres se sirven, de la que hacen un medio y un objeto de saber, de cultura e incluso de vanidad, es la noche profunda, pero Orfeo no puede mirar fijamente el centro de la noche, solamente tratando de acercarse puede lograrlo se aleja de ella e inmediatamente arruina la obra. Orfeo quiere a Eurídice en su alejamiento que es la oscuridad, porque la quiere ver cuándo es invisible como una extrañeza.

Pierde a Eurídice porque la desea más allá de los límites medidos del canto, y se pierde a sí mismo.

Orfeo también es la figura que ocupa la obra de Maurice Blanchot, quien lejos de hacer un análisis de su estructura, se enfoca a la mirada mítica, donde se enlaza con la experiencia de la escritura: “pero esta mirada inaugural que acontece en el reverso de la vida mundana, no alcanza a ver sino en una noche más oscura, en cuyo corazón por ende, no se entrega sino una esencia velada: Eurídice se desvanece.” (Blanchot; 1992, 7)

Para llegar a la experiencia del escritor se necesita destruir el lenguaje y realizarlo diferente para que se convierta en una realidad, pero finalmente no

es nada, es una fuente infinita de nuevas realidades porque se convierte en algo que no era y está próximo de lo interminable, la relación que exista con la muerte lo llevará a la libertad.

Con David Lynch, el personaje principal de la película es un hombre que vive como en un marco, un mundo que lo alberga y lo encierra, aprisionándolo.

En *Por el lado oscuro del camino*, Fred Madison ha transmutado en otra persona, pero esto no durará para siempre, porque dentro de la Otra noche sólo estará unos instantes, es decir en ese otro mundo donde se encuentra con Alice, esta transmutación no durará para siempre.

Esta asignación que hacemos hacia el escritor respecto a Fred Madison corresponde en cuanto que el común denominador es Orfeo, si bien para un escritor el propósito recae en encontrar a la obra y para Fred Madison es encontrar a Renee, su esposa, en el camino que recorren se pueden encontrar semejanzas como las que se mencionan en el mito de Orfeo, sin que esto sea en absoluto la única posibilidad de explicar los hechos que suceden el filme, si podría funcionar como una vía.



## Conclusión

Después de haber presentado esta investigación, podemos llegar a la conclusión de que el objetivo que nos planteamos al principio fue alcanzado pues se trataba de acercarnos a Maurice Blanchot y David Lynch, y el hecho de poder conjuntarlos a pesar de que pudiera pensarse que no existen elementos en común entre ellos, hizo de éste trabajo un reto.

Si bien reconocemos que nos parecía extraordinario observar las diferentes similitudes respecto al mito de Orfeo respecto al filme, la investigación se tornó más compleja cuando decidimos tomar de referencia a Maurice Blanchot quien ya había manejado el mito, sin embargo, enfocado hacia la literatura. La decisión de retomar a este autor resultó arriesgada pues es una experiencia diferente la del escritor y la de un personaje de una historia, pero consideramos que sería una buena alternativa, pues esa búsqueda de la esencia que maneja Blanchot es la que de alguna manera quisimos encontrar en el trabajo filmico de David Lynch, *Por el lado oscuro del camino*, porque lejos de hacer un análisis de personajes o de toda la filmografía del director, en lo que nos concentramos fue en reconocer los elementos que encontramos como posibles de desarrollar para que nos dieran la posibilidad de poder comprender este filme de un modo diferente, ofreciendo a aquellos que gustan del trabajo del director, una alternativa.

Reconocemos que un error en que pudimos haber caído fue el de querer empalmar los elementos manejados por ambos autores, y de ninguna manera pretendemos decir que encontramos el hilo negro de la película, pero de lo que si podemos estar seguras es que establecimos un tipo de acercamiento que si bien para algunos resultará un disparate, para nosotras resultó certero este camino, pues a través de lo investigamos pudimos establecer vínculos que si pueden ser aplicados al filme.

La literatura hace existir a los objetos mediante la materialidad de las palabras y cuando expusimos que el escritor hace el salto del Yo al Él aniquilándose así mismo sin vistas a un progreso interno, más bien dando nacimiento a una obra,

es cuando Maurice Blanchot habla de esa necesidad, ese compromiso donde primero es necesario creer en la literatura para hacerla existir, para ser literato y serlo hasta el final. Es en el camino de escribir donde se acercará a ese punto extremo donde la obra tiene su origen, donde está la esencia misma de la inspiración, sin embargo, quien lo presiente solo lo podrá considerar como la profundidad vacía de lo indefinido y en Eurídice el punto oscuro donde se dirige el arte, el deseo y la muerte.

En el caso del filme *Por el lado oscuro del camino*, Fred Madison, sufre una transmutación que lo ingresará a una peligrosa región neutra o mundos paralelos para David Lynch, en donde se encontrará con la imagen de Renee, su esposa muerta, tratando de llevársela de nuevo a casa, pero donde la conclusión será perderla para siempre, ya que gracias al deseo insostenible no podrá arrebatarla de ese mundo. Lo que nos dice Maurice Blanchot en la literatura para los escritores es lo que podría aplicarse a Fred Madison en la película, pero ésta última sólo es ficción.

Desarrollar esta investigación significó encontrar una manera de entender este filme de David Lynch, que si bien no fue una tarea fácil pues se trata de un trabajo confuso que sumerge al espectador en extraños mundos donde sus personajes son presa en un constante desequilibrio, es como si el filme guardara un secreto que al querer develarlo desarrollara nuevos caminos y nuevos secretos que nunca se sabrán. Por eso es que retomar el mito fue una solución ya que si tomamos en cuenta que pertenece a un lado histórico del hombre, representando la condición humana, puede complementarnos como historias que no deberían hacerse a un lado, sino más bien aprender como experiencias que al parecer ya están dadas para la vida actual del ser humano en la sociedad.

Por eso es como llegamos a proponer al personaje principal de *Por el lado oscuro del camino*, Fred Madison, como el símil de la figura mítica de Orfeo, misma que utiliza Maurice Blanchot. Así también, el personaje Renee Madison/Alice Wakefield correspondería a Eurídice, la esposa de Orfeo. Estas figuras

representan el deseo que envuelve tanto a Orfeo como a Fred Madison de volver a verlas. En tanto que, para Maurice Blanchot es también la impaciencia que impide reconocer en la imagen la figura de lo mediato, es decir, la mirada íntima entre quien mira y el objeto de su mirada, en lo más oscuro, donde Eurídice se desvanece.

En lo que respecta al Hombre misterioso, lo proyectamos como la muerte, que en el mito es quien se lleva a Eurídice. Este personaje es quien entra en contacto con Fred Madison anunciando la partida de Renee y quien lo acompaña muy de cerca desmintiéndolo de la imagen falsa que proyecta al ver a una mujer tan parecida a su esposa muerta, es la perpetuidad donde no hay comienzo ni fin.

*Por el lado oscuro del camino*, conduce al espectador hacia diferentes direcciones, ya sea para encontrar respuestas o para confundirlo, aunque parece que ese es el objetivo en varios filmes de David Lynch, donde aquel que crea acercarse a encontrar las respuestas, posiblemente quede más confundido o encuentre una respuesta que podría parecer absurda, no obstante, puede ser real para quien lo intente.

## Anexo 1

### David Lynch y la meditación

En el 2005 David Lynch dio una conferencia en el *Maharishi*<sup>93</sup> *University of Management: Degree programs in the arts, sciences, business and humanities*<sup>94</sup> en donde habló sobre su acercamiento a la meditación y los resultados que obtuvo, además presentó su libro titulado *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness and Creativity*<sup>95</sup> que salió a la venta en diciembre del 2006.

David Lynch quería ser pintor y pintando empezó a filmar. Cuando trabajaba en Cabeza Borradora (*Eraserhead*, 1976) escuchó una frase que se le quedó grabada -La verdadera felicidad no está ahí fuera sino dentro- pero Lynch no sabía lo que significaba y quería saber qué era la felicidad, si estaba afuera o adentro, en el estómago o en el corazón y cómo podía llegar a ella:

“Yo era de los que pensaba que esas cosas eran pérdida de tiempo: pero, tras probar, uno se da cuenta de que la vida late dentro de nosotros de modo diverso. Para mi es una bendición, un absoluto desbloqueo, una fuente de creatividad pura y de paz”<sup>96</sup>

Cuando Lynch comenzó a hacer este proceso, con tan sólo dos semanas de meditación se dio cuenta de los cambios. De pronto la ira empezó a irse, también los miedos y la depresión y cuando todo esto pasó fue cuando

---

<sup>93</sup> Maharishi Mahesh Yogi, nació en 12 de enero de 1917, líder y fundador del un movimiento que algunos consideran secta empresarial y religiosa. Los principios de su filosofía están basados en las enseñanzas de Adi Shankara (788-829 DC) y de su propio maestro Swami Brahmananda Saraswati. Además a éste personaje se le considera introductor de la Meditación Trascendental en Occidente y sus técnicas han sido difundidas a países de América, Europa y Asia.

<sup>94</sup> La Universidad está localizada en Fairfield, Iowa, una comunidad cosmopolita a 50 millas al este del Río Mississippi en EU.

<sup>95</sup> Según el diario *Hollywood Today*, en una nota publicada el 3 de mayo de 2008 señala que el próximo proyecto de David Lynch es el documental acerca de su libro *Catching the big fish*.

<sup>96</sup> Cristina Carrillo de Albornoz, “David Lynch. Uno debe abandonarse a su intuición, sabemos más de lo que creemos”, {en línea}, España, *XL Semanal*, núm. 1011, del 11 al 17 de marzo de 2007, Dirección URL: [http://www.xlsemanal.com/web/articulo.php?id=13938&id\\_edicion=1867](http://www.xlsemanal.com/web/articulo.php?id=13938&id_edicion=1867), {consulta: 19 de junio}.

comenzó a disfrutar más de la vida. Necesitaba deshacerse de elementos negativos como la rabia, la depresión y el dolor que dice, son buenos elementos para una historia pero que pueden ser un veneno para un director y para la creatividad. A partir de esta transformación pudo ver las cosas más claras y el entendimiento creció y resultó que todo se volvió más libre, el conocimiento pudo tener un nivel más profundo. Desde entonces practica dos veces al día durante 20 minutos sin importar el lugar donde se encuentre.

Trabajar las ideas es algo muy importante para David Lynch y por eso el nombre de su libro *Catching the big fish*, donde los peces son las ideas y ahora fluyen con más libertad porque la intuición crece para diseñar una idea y crear personajes: “Siempre pienso en las ideas que me gusta pescar y cuando tenemos alguna idea debemos ser pacientes, si quieres peces pequeños quédate flotando en la superficie pero si quieres al pez más grande tienes que ir más profundo”<sup>97</sup>, y éste es el lado donde Lynch trabaja sus ideas.

Si hay tanta paz en la mente del “Mago de lo extraño”, entonces ¿por qué utilizar elementos tan oscuros en sus obras? Es porque entendió que no necesita sufrir para mostrar el sufrimiento, se puede comprender si uno se adentra en el océano del conocimiento además, dice que: “el alma del artista debe ser optimista, con pureza y cierta ingenuidad, como la de un niño. Toda historia necesita de un conflicto y el esfuerzo humano para que sea interesante. Mostrar la paz, lo dulce y la ‘sacarina’ en el cine resultaría aburrido.”<sup>98</sup>

La meditación se ha convertido en algo tan importante que decidió formar su propia Fundación David Lynch para la Educación Basada en la Conciencia y la Paz Mundial donde se recauda dinero para grupos de Meditación Trascendental<sup>99</sup> y provee de becas a estudiantes que participan en programas de meditación.

---

<sup>97</sup> *Ídem.*

<sup>98</sup> *Ídem.*

<sup>99</sup> En la página de internet <http://www.mum.edu/> se refieren a la meditación trascendental como “un simple y natural procedimiento practicado durante 20 minutos, dos veces al día mientras se permanece sentado con los ojos cerrados. No tiene que ver con la religión, filosofía o estilo de vida”, sin embargo en 1960 Maharishi perdió un juicio en Estados Unidos ya que su Meditación Trascendental es considerada una ciencia sino que tiene un sentido religioso y se le prohíbe impartir en escuelas públicas. En 1980, es

Lynch cuenta que se percató de que había estudiantes más y más jóvenes que asistían con miedo a la escuela y quiso introducir ésta simple técnica de sumergirse en uno mismo para que los niños disfrutaran de ir a la escuela, en un mundo donde el estrés y la incertidumbre son como una epidemia: “se debe mostrar cómo la meditación puede ayudar a que conozcan el enorme potencial de energía e inteligencia dentro de cada uno, a escuchar el silencio; el próximo paso es fundar universidades de la paz con expertos de todo el mundo. Es absolutamente posible que haya paz en la Tierra.”<sup>100</sup>

El fin de ésta meditación es hacer grupos de paz ya que al modo de ver de Lynch, si una persona puede generar paz cual más un grupo para unificar esta energía, porque es más poderoso. Una manera en cómo puede funcionar el sentimiento de algo puro y maravilloso, algo que es energético, el dulce néctar de la vida y en las propias palabras de Lynch “Every day is like a Saturday Morning” y crece y crece: “La gente piensa muchas veces que la paz es la ausencia de guerra. Pero la verdadera paz es la ausencia de la negatividad.”<sup>101</sup>

---

prohibida ésta técnica como tratamiento terapéutico dentro de la medicina privada y social en Suecia, en Alemania se afirma que es una secta que puede producir daños psíquicos y la destrucción de la personalidad. Sin embargo en el 2000, el Instituto de Salud de Estados Unidos aportó más de 24 millones de dólares para ampliar las investigaciones de los beneficios sobre la salud con esta técnica.

<sup>100</sup> Cristina Carrillo de Albornoz, op. cit.

<sup>101</sup> *Ídem.*

## Anexo 2



Para hacer una comparación entre los elementos más importantes de *Por el lado oscuro del camino* (Fred Madison, Renee Madison, Alice Wakefield, Peter Raymond Dayton, El hombre misterioso, videos,) y los puntos que nos presenta Maurice Blanchot (La noche, la otra noche, el escritor, la mirada, Orfeo, el retorno, la muerte) nos basamos el libro **Narrativas cien años de cine**, de Warner Faulstich y Helmut Korte; para poder ver específicamente en qué momentos de la película aparecen cada uno de los elementos que hicimos mención a lo largo de esta investigación.

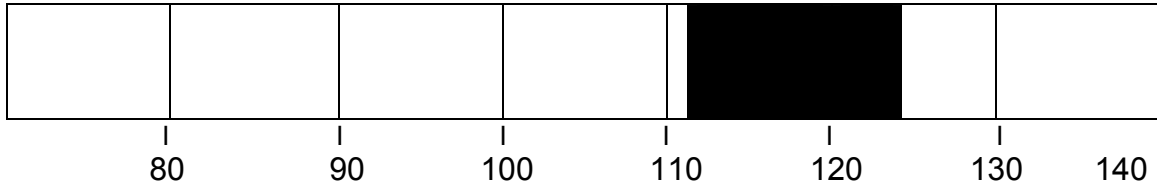
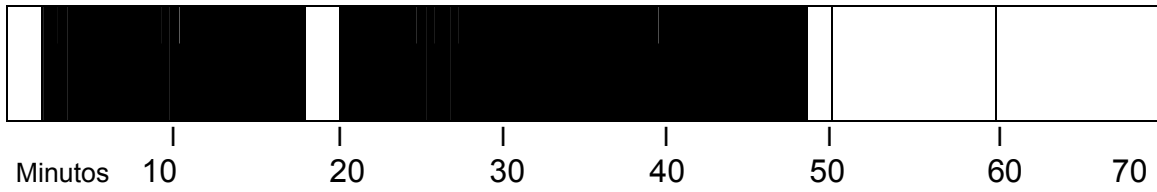
Las gráficas que presentamos fueron hechas con base a la duración total de la película identificando los tiempos en que cada personaje hacía su aparición, así como de los elementos ya mencionados respecto al filme.

Entre las primeras encontraremos a los personajes principales que tienen aproximación con Orfeo, Eurídice y La muerte.

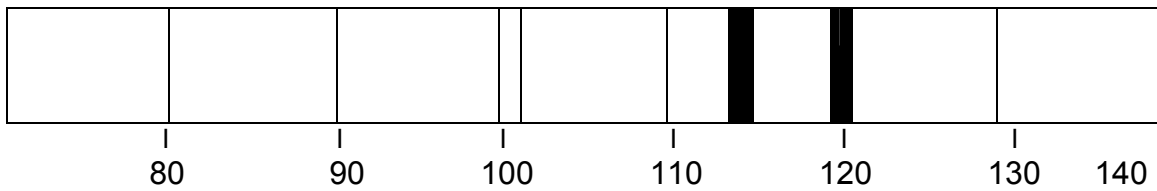
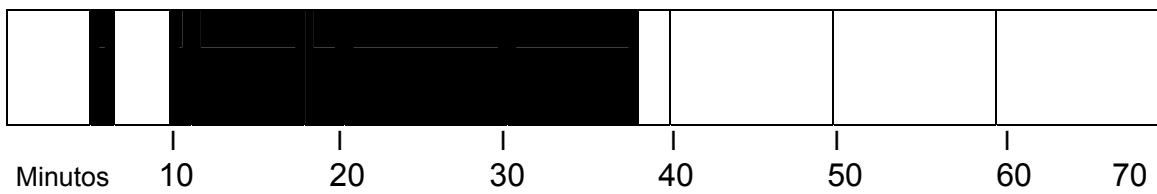
Con el fin de tener una base verosímil para enfrentar estos puntos a continuación los resultados:

## Personajes principales

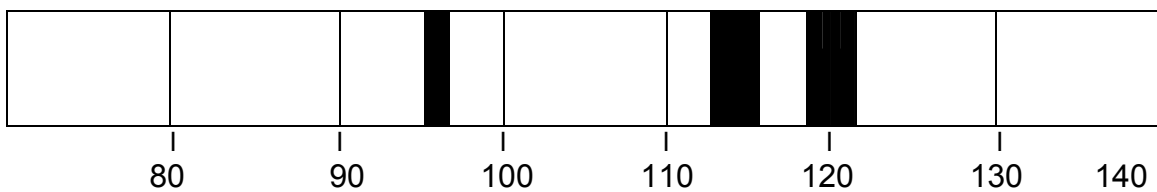
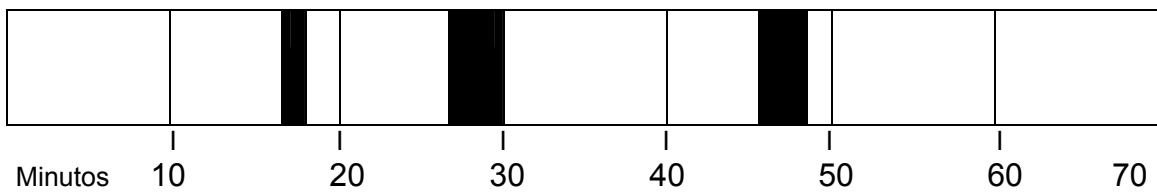
### FRED



### RENEE



### HOMBRE MISTERIOSO = MUERTE





**PETER**



Minutos 10 20 30 40 50 60 70

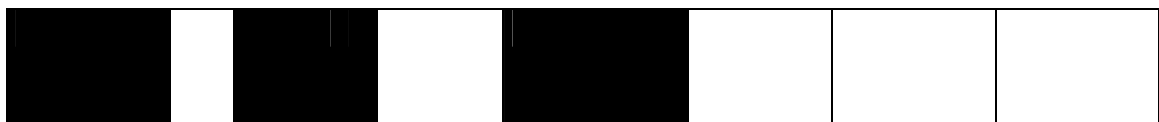


80 90 100 110 120 130 140

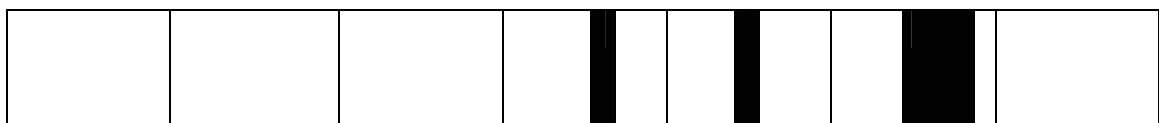
**ALICE**



Minutos 10 20 30 40 50 60  
70



80 90 100 110 120 130 140



80 90 100 110 120 130 140

## Apéndice

### Filmografía David Lynch

#### 1. Películas

Cabeza Borradora (*Eraserhead*).

David Lynch, productor y director.

Jack Nance, Charlotte Stewart, protagonistas. Estados Unidos. Productions American Film Institute. 1977. 89 min.

El hombre elefante (*The elephant man*).

Dir. David Lynch. Productor: Jonathan Sanger.

Anthony Hopkins, John Hurt, protagonistas. Gran Bretaña-Estados Unidos. Brockfilms para Paramount Pictures. 1980. 124 min.

Dunas (*Dune*). Dir. David Lynch. Productor: Dino de Laurentis.

Kyle McLahan, José Ferrer, Virginia Madsen, protagonistas.

Estados Unidos. Universal Pictures. 1984. 137 min.

Terciopelo Azul. (*Blue Velvet*). Dir. David Lynch. Productor: Fred Caruso.

Kyle McLahan, Isabella Rossellini, Denis Hopper, Laura Dern, protagonistas.

Estados Unidos. Dino de Laurentis Entertainment Group. 1986. 119 min.

Corazón Salvaje. (*Wild at Heart*) Dir. David Lynch. Productores: Monty Montgomery, Stee Golin y Joni Sighvatsson.

Nicolas Cage, Laura Dern, protagonistas.

Estados Unidos. Lava Films, Propaganda Films, Polygram Pictures para Samuel Goldwyn Mayer. 1990. 127 min.

Twin Peaks: Fuego camina conmigo. (*Twin Peaks: Fire walk with me*) Dir. David Lynch. Productores: Francis Bouyges y Gregg Fienberg.

Sheryl Lee, Ray Wise, Chris Isaak, Moira Kelly, Kiefer Sutherland y Kyle MacLachlan, protagonistas.

Estados Unidos, Francia. Ciby 2000. 1992. 135 min.

Carretera perdida. (*Lost Highway*) Dir. David Lynch.

Productor: Mary Sweeney

Bill Pullman, Patricia Arquette, Balthazar Getty, Robert Blake, protagonistas.

Ciby 2000, Lost Highway Productions, Asymmetrical Productions, October Films  
Estados Unidos-Francia. 1996. 135 min.

Una Historia Verdadera. (*The straight story*) Dir. David Lynch.

Productores: Alain Sarde, Mary Sweeney y Neal Edelstein.

Richard Farnsworth, protagonista.

The Straight Story Inc., Les Films Alian Sarde, Le Studio Canal +, Film Four  
International, Picture Factory.

Gran Bretaña, Estados Unidos, Francia. 1999. 11 min.

Sueños, misterios y secretos. (*Mulholland Drive*). Dir. David Lynch.

Productores: Alain Sarde, Mary Sweeney, Neal Edelstein, Michael Polaire.

Naomi Watts, Laura Elena Harring, protagonistas.

Les Films Alian Sarde, Le Studio Canal +, Picture Factory. Estados Unidos,  
Francia. 2001. 145 min.

El Imperio. (*Inland Empire*). Dir. David Lynch.

Productores: Jay Aaseng, Jeremy Alter, Erick Crary, Laura Dern y David Lynch.

Laura Dern, Justin Theroux, Jeremy Irons, protagonistas.

ABSURDA. USA. Polonia y Francia. 2006. 178 min.

## **2. Series**

*Dumbland*. Dir. David Lynch. Productor: David Lynch.

David Lynch.com. Estados Unidos. 2000. 8 capítulos.

*Rabbits*. Dir. David Lynch. Productor:

Scott Coffey, Rebekah Del Rio, Laura Harring, Naomi Watts, intérpretes.

David Lynch.com. Estados Unidos. 2008. 8 capítulos.

*Hotel Room*. Dir. David Lynch, James Signorelli.

Episode 1: Tricks Episode 2: Getting Rid of Robby, Dir. David Lynch.

Productores: David Lynch, Monty Montgomery, Deepak Navar y John Wentworth.

Camilla Overbye Roos, Clarck Heathcliffe Brolly, protagonistas.

HBO. Estados Unidos. 1993. 3 capítulos.

*On the Air*. Dir. David Lynch.

Productores: Gregg Fienberg, David Lynch y Deepak Navar.

Ian Buchanan, Ferguson, Miguel Ferrer, protagonistas.

Asymmetrical Productions. Estados Unidos. 1992. 7 capítulos

*Twin Peaks*. Dir. Graeme Clifford, Caleb Deschanel, Duwayne Dunham, Ulrich Edel, James Foley, Mark Frost, Lesli Linka, Stephen Gyllenhaal, Tood Holland, Tim Hunter, Diana Keaton, David Lynch, Tina Rathbone.

Productores: Gregg Fienberg, Mark Frost, David J. Latt, David Lynch, Harley Peyton.

Kyle MacLachlan, Michael Ontkean, Sherilyn Fenn, protagonistas.

ABC. Estados Unidos, 1990. 30 capítulos.

### **3. Cortometrajes**

Seis Figuras, (*Six men Getting Sick*) Dir. David Lynch. Productor David Lynch. Estados Unidos, 1967. 1 min.

El Alfabeto, (*The Alphabet*) Dir. David Lynch. Productor David Lynch. Peggy Lynch, protagonista. Estados Unidos, 1968. 4 min.

La Abuela, (*The Grandmother*) Dir. David Lynch. Productor David Lynch. Richard White, Dorothy McGinnis, Virginia Maitland, Robert Chadwick, protagonistas. Estados Unidos, 1970. 34 min.

*The Amputee*. Dir. David Lynch. Productor David Lynch.

Catherine Coulson, David Lynch, protagonistas. Estados Unidos, 1974. 5 min.

*The Cowboy and the Frenchmen.* Dir. David Lynch. Productor Daniel Toscan du Plantier. Harry Dean, Frederic Golchan, Jack Nance, Terry Walter, Michael Horse, protagonistas. Francia, 1989. 26 min.

*Premonitions following an evil deed.* Dir. David Lynch. Productor ----- . Stan Lothridge, Marck Wood, Russ Pearlman, Pam Pierrocish, Clyde Small, protagonistas.  
Estados Unidos, 1995. 55 seg.

*The short films of David Lynch.* Dir. David Lynch. Productores Arash Avron y David Lynch. Estados Unidos, 2002. 97 min.

*The Darkned Room.* Dir. David Lynch. Productor David Lynch. Jordan Ladd, Cerina Vincent, protagonistas. Estados Unidos, 2002. 8 min.

*Absurda.* Dir. David Lynch. Productor David Lynch. Estados Unidos, 2007. 2 min.

## Bibliografía

1. Aguilar, Luis Miguel, *Fábulas de Ovidio*, México, Ediciones Cal y Arena, 2001, 245 pp.
2. Alboukrek Aarón; Fuentes S., Gloria, *Diccionario de sinónimos antónimos e ideas afines*, México, Larousse, 2000, 1era. edición, 559 pp.
3. Armstrong, Karen, *Breve historia del mito*, España, Editorial Salamandra, 2005, 150 pp.
4. Ayala, Leopoldo, *El Virgilio mexicano*, México, Imprenta Manuel León Sánchez, S.A.M.R., 1930, 1era edición, 239 pp.
5. Aumont, J Bergala; A. Marie. M., *Estética del cine, Espacio Fílmico, montaje, narración y lenguaje*, España, Paidós Comunicación, 1993, 313 pp.
6. Aumont, Jacques, *La imagen*, España, Ediciones Paidos, 1992, 1era. ed., 336 pp.
7. Bermejo, José, *Introducción a la sociología del mito griego*, Madrid, Akal Editor, 1979, 196 pp.
8. Bernardette, Bricout, *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de occidente*, España, Paidos Ibérica, 2001, 1era. edición, 288 pp.
9. Bettendorff, M. Elsa; Prestigiacomo, Raquel, *El Relato Audiovisual*, Argentina, Longseller, 2002, 92 pp.
10. Blanchot, Maurice, *El libro por venir*, Tr. Cristina de Peretti y Emilio Velasco, España, Editorial Trotta, 2005. 1era. edición, 293 pp.

11. Blanchot, Maurice, *El espacio Literario*, España, Paidós, 1992, 1era. edición, 264 pp.
12. Blanchot, Maurice, *De Kafka a Kafka*, Argentina, FCE, 1991, 1era. edición, 327 pp.
13. Blanchot, Maurice, *Thomas el Oscuro*, España, Pre-textos Contemporánea, 2002, 2da. ed., 95 pp.
14. Bordwell, David, *El significado del filme*, España, Paidós Comunicación Cine, 1995, 352 pp.
15. Bordwell, David, *La narración en cine de ficción*, España, Paidós, 1996, 364 pp.
16. Caseti Francesco; di Chio Federico, *Cómo analizar un film*, España, Paidós, 1991, 278 pp.
17. Charo Lacalle, *David Lynch, Terciopelo Azul*, España, Paidós, 1998, 1era. Edición, 140 pp.
18. Chion, Michael, *David Lynch*, España, Paidós, 2003, 1ra. edición, 360 pp.
19. Coria, José Felipe, *Taller de Cinefilia*, México, Paidós, 2006, 123 pp.
20. Eco, Humberto, *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, México, Gedisa, 1984, 6ta. edición., 267 pp.
21. Eliade, Mircea, *Aspectos del mito*, España, Paidós, 1998, 174 pp.
22. Eurípides, *Las diecinueve tragedias*, México, Porrúa, 1987, 533 pp.
23. Faulstich, Wener; Korte, Helmut, *Cien años de cine. 1895-1995*, Vol. 5, México, Siglo XXI, 1999, 403 pp.

24. Faulstich, Wener; Korte, Helmut, *Cien años de cine. 1977-1995*, Vol. 5, México, Siglo XXI, 1999, 401 pp.
25. Gaudreault, André; Jost, François, *El relato cinematográfico*, España, Ediciones Paidós, 1990, 172 pp.
26. Giono, Jean, *El pensamiento vivo de Virgilio*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1958, 1era. edición, 259 pp.
27. Graves, Robert, *Los mitos Griegos*, España, Ariel, 10ava. edición, 504 pp.
28. González Reyna, Susana, *Manual de Redacción e investigación documental*, México, Editorial Trillas, 1994, 4ta. edición, 204 pp.
29. Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, México, FCE, 2001, 1era. edición, 148 pp.
30. Hübner, Kurt, *La verdad el mito*, México, Siglo XXI, 1996, 1era. edición, 434 pp.
31. Jung, Carl G., *El hombre y sus símbolos*, Madrid, 1964, 2da. edición, 320 pp.
32. Kafka, Franz, *La metamorfosis*, España, Alianza Editorial, 1998, 1era. edición, 133 pp.
33. Kafka, Franz, *Carta al padre*, México, 2005, 1era. edición, 256 pp.
34. Kirk, G. S., *El mito. Su significado y sus funciones en la antigüedad y otras*, España, Paidós Ibérica, 2006, 1era. edición, 370 pp.
35. Maron, Publio Virgilio, *Geórgica Cuarta*, México, Pagaza, 2002, 1era. edición, 90 pp.



36. Megino Rodríguez, Carlos, *Orfeo y el Orfismo en la poesía de Empédocles*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Colección de Estudios, 2005, 104 pp.
37. Nerval, Gerard de, *Aurelia*, México, Ediciones Coyoacán, 1998, 2da. edición, 154 pp.
38. Ovidio Nasón, Publio, *Las Metamorfosis*, México, Porrúa, 1996, 26ava. edición, 233pp.
39. *Océano Uno*, España, Océano, 1993.
40. Read, Herbert, *Imagen e Idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, México, FCE, 1957, 1era. ed., 245 pp.
41. Reinach, *Salomón, Orfeo, Historia general de las religiones*, Francesa, México, Nueva España, 1944, versión castellana de la 12ava. edición, 547 pp.
42. Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine*, España, Paidós, 2000, 238 pp.
43. Tirard, Laurent, *Lecciones de cine*, España, Paidós Comunicación, 2002, 221 pp.
44. Wodfield, Richard, *The essential Gombrich*, Madrid, Debate, 1997, 1era. edición, 624 pp.

## Fuentes Hemerográficas

1. José Agustín, "Las realidades de David Lynch", periódico Reforma, sección Gente-Entre paréntesis, México, 25 de febrero, 1994, p. 1.
2. José Agustín Ramírez, "A toda velocidad sobre la carretera perdida", periódico Uno más Uno, sección Sábado, 3 de octubre, 1998, p. 7.
3. Carlos Arias Avaca, "Por el lado oscuro del camino", periódico Reforma, sección Primera Fila, 21 de agosto, 1998, p. 4.
4. Jorge Ayala Blanco, "Lynch y el yo multiplicado", periódico El Financiero, sección Cultura-Cinelunes exquisito, México, 7 de septiembre, 1998, p. 82.
5. Carlos Bonfil, "Por el lado oscuro del camino", periódico La jornada, año XIV, núm. 5,016, México, 21 de Agosto, 1998, p. 31.
6. Julio Cortés, "David Lynch: el lado oscuro", periódico Uno más Uno, sección Dominical, 23 de agosto, 1998, p. 10.
7. Daniela Creamer, "No volveré a rodar en celuloide", periódico El país, año XXXI, núm. 10,684, España, 8 de septiembre, 2006, p. 36.
8. Oscar A. García, "David Lynch: Por el lado oscuro del camino (*Lost Highway*)", periódico Excélsior, sección El búho, 9 de agosto, 1998, p. 7.
9. Kristine Mc Kenna, "David Lynch: oscuridad en la memoria", periódico El Nacional, sección Suplemento Dominical, México, 13 de junio, 1993, p.8.
10. Ricardo Martínez García, "Onírico e intuitivo cineasta David Lynch", periódico Milenio, sección El Ángel Exterminador, año 7, núm. 2474, p. 55.

11. José Xavier Návar, “La violencia no es diferente al amor o a la tristeza: Lynch”, periódico El Financiero, sección Espectador, México, 5 de septiembre, 1998, p. 50.
12. Erasmo Sexto Garzanti, “El cine de misterio de David Lynch”, periódico Uno mas uno, año XXVIII, núm. 10,391, México, 9 de septiembre, 2006, p. 8.
13. Ángel Villarino, “Otorgan León de Oro a Lynch”, periódico Reforma, año XIII, núm. 4,646, México, 7 de septiembre, 2006. p. 4.
14. “En la cinta “Picos Gemelos”, David Lynch, realizador, no da respuesta y sí muchas preguntas”, periódico El Heraldo de México, sección Espectáculos, 10 de mayo, 1993, p. 11.

## Referencias Electrónicas:

1. Albert Camus, *El mito de Sísifo*, {en línea}, La insignia, Jesús Gómez Gutiérrez, s/ lugar de edición, 01 de abril de 2002, [http://www.lainsignia.org/2002/abril/cul\\_002.htm](http://www.lainsignia.org/2002/abril/cul_002.htm) {consulta: 4 de diciembre de 2007}
2. Alberto Constante, *Ορφευς*, {en línea}, Argos 12, Maestrante Javier Ponce Martínez, s/ lugar de edición, Octubre-diciembre de 1999, <http://argos.cucsh.udg.mx/12oct-dic99/12econstante.htm> {consulta: 24 de octubre de 2007}
3. Alejandro Díaz, “Cine negro de terror del siglo XXI”, {en línea}, Miradas de Cine, España, 2002-2003, [http://www.miradas.net/0204/estudios/2003/08\\_losnoventa/carreteraperdida.html](http://www.miradas.net/0204/estudios/2003/08_losnoventa/carreteraperdida.html) {consulta: 7 de octubre de 2007}
4. Alfil, *Transcripción de la entrevista entre Chris Rodley y David Lynch (una de muchas) publicadas en España por Alva Editorial: David Lynch by David Lynch*, {en línea}, s/ lugar de edición, 22 de abril de 2007, Dirección URL:  
<http://piezasdeajedrez.blogspot.com/search/label/exposici%C3%B3>, {consulta: 13 de abril de 2007}.
5. Analía Bernardio, *Deméter y Perséfone*, {en línea}, <http://agendadelasmujeres.com.ar/notadesplegada.php?id=66> {consulta: 2 de diciembre de 2007}
6. <http://www.amazon.com/>
7. Bernardo Rieux, Maurice Blanchot, la razón de Sade, {en línea}, s/ lugar de edición, 19 de octubre de 2005, Dirección URL:  
[http://www.oestrangero.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=78&Itemid=52](http://www.oestrangero.net/index.php?option=com_content&task=view&id=78&Itemid=52), {consulta: 13 de febrero de 2008}.
8. Blas Matamoro, “Blanchot, el descarado”, {en línea}, México, *Letras Libres*, México, diciembre de 2007, Dirección URL:  
<http://www.letraslibres.com/index.php?art=12587>, {consulta: 13 de febrero de 2008}.
9. Borja García de los Ríos, Crypt Vihara, “David Lynch Carretera perdida El cine negro del siglo veintiuno”, {en línea}, Revista de cultura oscura, s/ lugar de edición, núm. 12, Dirección URL:  
<http://www.eurielec.etsit.upm.es/~zenzei/index.php?numero=6&tipo=miscelanea&arch=4lynch>, {consulta: 7 de octubre de 2007}.
10. Catching the Big Fish: Meditation Consciousness and Creativity, Acclaimed Director Discusses Transcendental Meditation, {en línea}, *Washington post*, EU, 2 de mayo de 2007, Dirección URL:  
<http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/discussion/2007/05/01/DI2007050100599.html>, {consulta: 13 de Julio de 2007}.
11. <http://www.cenedra.com/tpdavidlynch2.htm>
12. Christopher Domínguez Michael, “La amistad, de Maurice Blanchot”, {en línea}, *Letras Libres*, México, noviembre de 2007, Dirección URL:  
<http://www.letraslibres.com/index.php?art=12468>, {consulta: 13 de febrero de 2008}

13. Cristina Carrillo de Albornoz, "David Lynch. Uno debe abandonarse a su intuición, sabemos más de lo que creemos", {en línea}, España, *XL Semanal*, núm. 1011, del 11 al 17 de marzo de 2007, Dirección URL: [http://www.xlsemanal.com/web/articulo.php?id=13938&id\\_edicion=1867](http://www.xlsemanal.com/web/articulo.php?id=13938&id_edicion=1867), {consulta: 19 de junio}.
14. David Lynch commercials and promos, {en línea}, Dirección URL: <http://www.lynchnet.com/ads/?NF=1>, {consulta: 4 de mayo de 2007}.
15. <http://davidlynch.de>
16. David Lynch, Dumbland, {en línea}, s/ lugar de edición, 2005, Dirección URL: [http://www.davidlynch.com/ppv\\_nm/dumblandposter.html](http://www.davidlynch.com/ppv_nm/dumblandposter.html), {consulta: 7 de agosto de 2007}.
17. <http://www.davidlynch.es/>
18. <http://www.davidlynchfoundation.org/>
19. D a m i á n T a b a r o v s k y ,  
*La experiencia de la literatura*, {en línea}, sin lugar de edición, 01 de marzo de 2003,  
<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2003/03/01/u-00601.htm>  
{consulta: 18 de octubre de 2008}
20. <http://dreamers.com/cisne/textos/holderlin.html> {consulta: 25 de marzo de 2008}
21. DPA, "Primera magna exposición con la completa obra plástica de David Lynch", {en línea}, México. Jornada.unam.mx., 3 de marzo de 2007, Dirección URL: [http://www.jornada.unam.mx/2007/03/03/index.php?section=cultura&article=a0\\_6n1cul](http://www.jornada.unam.mx/2007/03/03/index.php?section=cultura&article=a0_6n1cul), {consulta: 7 de agosto de 2007}.
22. Elena Pita, "Entrevista David Lynch", España, *El mundo.es*, no. 392, 1 de abril de 2007, Dirección URL: <http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2007/392/1175186627.html>, {consulta: 15 de abril de 2007}.
23. <http://embujando.iespana.es/orfeo.htm>.
24. *Erinas, Eumenides, Furias*, {en línea}, s/ lugar de edición, s/ fecha de edición, ABC Dioses, <http://abcdioses.noneto.com/grecia/semid/erinas.htm> {consulta: 4 de diciembre de 2007}
25. El espectro de una fascinación, "Revista de filosofía", {en línea}, Euphorion, N° 6, Asociación de investigaciones Filosóficas, s/ lugar de edición, 21 de septiembre del 2007, Dirección URL: <http://www.revistaeuphorion.org/numeros/numeros/numero6.html>, {consulta: 18 de octubre de 2008}
26. <http://www.fondation.cartier.fr/>, {consulta: 13 de abril de 2007}.
- Francesc Casadesús Bordoy, *Orfeo, el poder encantador de la música y de la palabra 1/*, {en línea}, Liceus portal de humanidades, s/ lugar de edición, s/ fecha de edición, Dirección URL: [http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/culc/mit/08400.asp#\\_msocom\\_1](http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/culc/mit/08400.asp#_msocom_1) {consulta: 2 de diciembre de 2007}
27. <http://www.geocities.com/ccclynch/cancion.html>

28. Harry Newman, "David Lynch's night music", {en línea}, New York, EU, *Downtown express*, volumen 19, no. 23, Octubre, 2006. Págs., 20-26, Dirección URL:  
[http://www.downtownexpress.com/de\\_180/davidlynch.html](http://www.downtownexpress.com/de_180/davidlynch.html) [consulta: 13 de abril de 2006]
29. <http://www.imdb.com/>
30. Jacks Derrida, *A Maurice Blanchot*, {en línea}, Buenos Aires, Argentina, s/ fecha de edición, Dirección URL:  
<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mauriceblanchot.htm>, {consulta: 13 de diciembre de 2006}.
31. Javier J. Valencia, El James Stewart de Marte, {en línea}, *Revista Fantastique*, España, 13 de diciembre de 2005, Dirección URL:  
<http://www.revistafantastique.com/monografico.php?articulo=81---Los-primeros-a%F1os-de-David-Lynch>
32. Javier Memba, *Hölderlin, el hombre que creció "en los brazos de los dioses" (XXIII)*, {en línea}, Elmundolibro.com, s/ lugar de edición, 19 de octubre de 2001, Dirección URL:  
<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/10/19/anticuario/1003500904.html> {consulta: 25 de marzo de 2008}
33. Jason Dessel, *Lost Highway Explained: A Web Site*, {en línea}, s/ lugar de edición, s/ fecha de edición, Dirección URL:  
<http://www.jasonsweb.com/LostHighway/main.htm>, {consulta: 7 de octubre de 2007}
34. Juan Freire, De David Lynch a 24: un paseo por el arte y la ideología, {en línea}, 12 de septiembre de 2006, Dirección URL:  
[http://nomada.blogs.com/jfreire/2006/09/de\\_david\\_lynch\\_.html](http://nomada.blogs.com/jfreire/2006/09/de_david_lynch_.html), {consulta: 4 de mayo de 2007}.
35. Juan Gregorio Avilés, *La voz de su misterio*, {en línea}, Murcia, 1994, Dirección URL:  
<http://perso.wanadoo.es/juangregorio/libros/filosofia.critica/voz%20de%20su%20misterio/presentacion.htm>, {consulta: 13 de febrero de 2008}.
36. José, Romera Castillo, *Teatro, novela y cine en los albores del siglo XXI, Intertextos e intertextualidad en los albores del siglo XXI*, Madrid, 2008, Dirección URL:  
[http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/Stichomythia7/teatro\\_novela\\_cine.pdf](http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/Stichomythia7/teatro_novela_cine.pdf), {consulta: 28 de noviembre de 2008}.
37. Keeping True to the Idea, {en línea}, s/ lugar de edición, 15 de mayo de 2007, Dirección URL:  
<http://www.mum.edu/videos.html>, {consulta: 13 de julio de 2007}.
38. Kristine McKenna, *Interviews and Articles*, {en línea}, s/ lugar de edición, 1992-2007, Dirección URL:  
<http://www.thecityofabsurdity.com/intpaint.html>, {consulta: 15 de julio de 2007}.
39. Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*, {en línea}, s/lugar de edición, 1995, Dirección URL:

- [http://cecad.xoc.uam.mx/librosenlinea/zavala/zavala\\_2.html](http://cecad.xoc.uam.mx/librosenlinea/zavala/zavala_2.html), {consulta: 28 de noviembre de 2008}.
40. "Lost Highway article", {en línea}, Sight and Sound, s/ lugar de edición, Julio de 1996, Dirección URL: <http://www.lynchnet.com/lh/lharticle.html>, {consulta: 7 de octubre de 2007}.
41. Marc Savlov, "Lost Highway", {en línea}, *The Austin Chronicle*, DesertNet, LLC, s/ lugar de edición, 20 de junio de 1997, Dirección URL: <http://www.filmvault.com/filmvault/austin/l/losthighway.html>, {consulta: 7 de octubre de 2007}.
42. Martín Cinzano, *Fragmentos de la noche de Blanchot*, {en línea}, Lanzallamas.com, s/ lugar de edición, s/ fecha de edición, Dirección URL: <http://www.lanzallamas.com/blog/?p=398> {consulta: 18 de octubre de 2008}.
43. *Maurice Blanchot*, {en línea}, Trotta Editorial, s/ fecha de edición, Dirección URL: [http://www.trotta.es/\(A\(v6VWZ0WQyAEkAAAAMDY5ODczNGItNDkxMS00ZThkLWFjNzgtZjJjOWZINzc1YWVhtS9PwhW\\_9IbEo4setLQKIFX3cDM1\)\)/ShopPersona.aspx?ID=418&AspxAutoDetectCookieSupport=1](http://www.trotta.es/(A(v6VWZ0WQyAEkAAAAMDY5ODczNGItNDkxMS00ZThkLWFjNzgtZjJjOWZINzc1YWVhtS9PwhW_9IbEo4setLQKIFX3cDM1))/ShopPersona.aspx?ID=418&AspxAutoDetectCookieSupport=1) {consulta: 18 de octubre de 2008}.
44. Mikal Gilmore, "Lost Highway-Lynch interview, {en línea}, *Rolling Stone*. Marzo 6, 1997, Dirección URL: <http://www.lynchnet.com/lh/lharticle.html>, {consulta: 1 de septiembre de 2007}.
45. Mike Hartann, Jocelyn Montgomery with David Lynch, {en línea}, s/ lugar de edición, s/a, Dirección URL: <http://www.thecityofabsurdity.com/montgabout.html>, {consulta: 19 de junio de 2007}.
46. <http://mitosyleendas.idoneos.com/index.php/304516> {consulta: 2 de diciembre de 2007}
47. <http://www.monteuve.com/miradas/mc12.html> (7-oct-2007)
48. <http://www.mulhollanddrive.com/>
49. Nelly Kapriélian, "La fundación Cartier: un espacio vivo para el arte contemporáneo", Francia, s/ fecha de edición, *Label France, la revista*, no. 48, Dirección URL: [http://www.diplomatie.gouv.fr/label\\_France/48/es/22.html](http://www.diplomatie.gouv.fr/label_France/48/es/22.html), {consulta: 13 de abril de 2007}.
50. Oscar Gutiérrez Aguirre, *Trastornos Disociativos*, [en línea], Guadalajara Jalisco, México, s/ fecha de edición, Dirección URL: <http://www.monografias.com/trabajos18/trastornos-disociativos/trastornos-disociativos.shtml> [consulta: 18 de junio de 2007]
51. <http://patatitas.blogspot.com/2007/06/el-monte-ida-y-capricornio.html> {consulta: 4 de diciembre de 2007}
52. Rodrigo Fresán, *Un filmador de letras: frente y perfil de David Lynch*, {en línea}, *Letras Libres*, México, enero 2004, Dirección URL: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9278>, {consulta: 2 de abril de 2007}.

53. Sergio Espinosa, La pasión de la pregunta. Blanchot y la filosofía. Kafka o la ambigüedad, {en línea}, s/ lugar de edición, 11 de junio de 2006, Dirección URL:  
[http://www.wikilearning.com/articulo/la\\_pasion\\_de\\_la\\_pregunta\\_blanchot\\_y\\_la\\_filosofia-kafka\\_o\\_la\\_ambiguedad/13969-5](http://www.wikilearning.com/articulo/la_pasion_de_la_pregunta_blanchot_y_la_filosofia-kafka_o_la_ambiguedad/13969-5), {consulta: 13 de febrero de 2008}.
54. Stephen Todd, Head Trip: David Lynch. {en línea} *Black+White*, num. 24, Abril 1997, Dirección URL:  
<http://www.geocities.com/~mikehartmann/losthighway/intlhmov.html> {consulta: 1 de septiembre de 2007}.
55. Steve Biodrowski." Barry Gifford Interview", {en línea}, *Cinefantastique magazine*, Vol. 28, núm. 10, s/ lugar de edición, Abril 1997, Dirección URL: <http://www.geocities.com/~mikehartmann/losthighway/intlhgiff.html>, {consulta: 1 de septiembre de 2007}.
56. Steve Biodrowski, Mystery Man of the Los Highway. Robert Blake Makes Your Blood Cold, Again, in David Lynch`s demented noir thriller, {en línea} *Cinefantastique magazine*, Vol. 28, num.10, s/ lugar de edición, Abril 1997, Dirección URL:  
<http://www.hollywoodgothique.com/robertblake.html>, {consulta: 24 de agosto de 2007}.
57. s/a, Homenaje a David Lynch-Retrospectiva, {en línea}, Barcelona, s/ fecha de edición, Dirección URL:
58. <http://cinemasitges.com/es/index.php?a=homenajes06>, {consulta: 22 de abril de 2007}.
59. s/a, David Lynch, {en línea}, s/ lugar de edición, Dirección URL:  
[http://es.wikipedia.org/wiki/David\\_Lynch](http://es.wikipedia.org/wiki/David_Lynch), {consulta: 7 de abril de 2007}.
- s/a, Lynch on German televisión, {en línea}, Kulturzeit, Abril 1997, Dirección URL:  
<http://www.geocities.com/~mikehartmann/losthighway/intlhmov.html> {consulta 1 de septiembre de 2007}.
60. s/a, Lynch presenta sus pinturas en Paris, {en línea}, Madrid, España, 5 de marzo de 2007, Dirección URL:  
<http://www.decine21.com/FrmNoticias.asp?id=519>, {consulta: 13 de abril de 2007}
61. s/a. Moving Pictures Set Report. {en línea} Transcripción BBC2 . Abril 2 de 1996, Dirección URL:  
<http://www.geocities.com/~mikehartmann/losthighway/intlhmov.html> {consulta: 1 de septiembre de 2007}.
62. s/a, Sight and Sound, Lost Highway Article {en línea}, Julio 1996, Dirección URL:  
<http://www.lynchnet.com/lh/lhsns.html> {consulta: 1 de septiembre de 2007}.



63. s/a, Trent Reznor Lost Highway Interview, {en línea}. *Rolling Stone*, Marzo 6, 1997, Dirección URL: <http://www.lynchnet.com/lh/lhst.html> {consulta: 4 de octubre de 2007}.
64. <http://www.thecityofabsurdity.com/>
65. Thomas Clausen, Jocelyn Montgomery & David Lynch. Lux Vivens-the shining light of Hildegard von Bingen, {en línea}, s/lugar de edición, 19 de junio, 2007, Dirección URL: <http://www.davidlynch.de/>
66. Todd Macarthy. Lost Highway review, {en línea}, *Variety*, núm. 20-26, 1997, Dirección URL: <http://www.lynchnet.com/lh/lhvariety.html> {consulta: 1 de septiembre de 2007}.
67. Vanesa Aldunate, *La mirada silenciada y el canto*, {en línea}, 22 abril 2007, [http://meridianacelan.blogspot.com/2007/04/orfeo\\_22.html](http://meridianacelan.blogspot.com/2007/04/orfeo_22.html) {consulta: 24 de octubre de 2007}
68. <http://es.wikipedia.org/>