RODRIGO FRESÁN

EL FILMADOR DE LETRAS FRENTE Y PERFIL DE DAVID LYNCH

Rodrigo Fresán, quien acaba de publicar una novela sobre el mito de la infancia, Jardines de Kensington (Mondadori, 2003), es un admirador de la vertiginosa narrativa fílmica de David Lynch, el director de Blue Velvet. En este texto explica las razones de esa fascinación.

UNO DE LOS PRIMEROS FILMES DE DAVID LYNCH SE TITULA *THE Alphabet* y fue realizado en el año 1968 en 16mm; tiene cuatro minutos de duración, en color y blanco y negro, y cuenta con actores y animación. Al principio de *The Alphabet* vemos a una muchacha que yace sobre una cama mientras parece contemplar cómo —en

paisajes un tanto abstractos, creados por animación— van apareciendo todas esas letras que van de la A a la Z mientras un hombre, con la autoritaria dicción de un maestro de escuela o de un sacerdote desde el altar, las va recitando de una en una. El hombre las pronuncia como si se tratara de una especie de trascendente cuenta regresiva. En los paisajes animados aparece otra muchacha —la contraparte de la muchacha en la cama, se supone—, quien es atacada por las letras, que se le van metiendo en la cabeza. La otra muchacha —que es la misma muchacha— comienza a sangrar por la boca y por los ojos. La muchacha en la cama se levanta y comienza a estremecerse con violencia mientras intenta atrapar algunas de las letras sin poder conseguirlo. Finalmente, se da por vencida y vuelve a caer sobre las sábanas, estremeciéndose y desangrándose. Entonces oímos un coro de voces femeninas recitando el abecedario. Los créditos nos informan que se trata de la “Canción del abecedario”, escrita por Lynch y cantada por Peggy Lynch, entonces esposa del entonces futuro director de largometrajes raros y, al mismo tiempo, perfectamente próximos a nuestras vidas. Porque los filmes de David Lynch siempre nos obligan a preguntarnos de qué tratan, qué es lo que ocurre, por qué los personajes hacen cosas tan inesperadas, cómo terminarán y lo más extraño de todo: ¿cómo fue que empezaron? En resumen: lo mismo que nos preguntamos una y otra vez a lo largo de nuestras tan extrañamente escritas y dirigidas y compaginadas existencias.

VOCALES. Dicen los que allí estuvieron que a Mel Brooks —quien iba a producir *The Elephant Man*, luego de haber sucumbido a la

seducción *freak* de una película todavía más *freak* llamada *Eraserhead*— se le había metido en su cabeza que el desconocido David Lynch era la persona indicada para dirigir esa oscura fantasía dickensiana con monstruo humano y sensible y basada en hechos reales. Mel Brooks estaba seguro de que Lynch tenía que ser un tipo de aspecto gótico, alguien más cercano al *look* de Tim Burton o algo así. Pero no: Lynch llegó a su oficina adentro de un traje prolijo, la camisa sin corbata abrochada hasta el último botón como único y sutil acto trasgresor, una sonrisa mansa, y prolijamente despeinado. Mel Brooks lo definió en el acto: “Era el James Stewart del planeta Marte”. Y en esta apreciación —en principio ingeniosa— aparece perfectamente clavado y clasificado el insecto del talento de Lynch. Todas las letras de su perturbador genio para algunos, ingenio para otros, sinsentido para muchos. Pensar en Lynch como en la consagración de lo bizarro en tanto forma alternativa y a la vez complementaria de lo rutinario. La estética de *All American Boy* nacido en Montana sometida a la radiación de lo *alien* sin pasaje de vuelta. El hijo bastardo y pródigo de una tradición donde comulgan elementos tan diversos como el primer Buñuel, el “analfabetismo” cinematográfico de Ed Wood en *Glen or Glenda* o las partículas esnob y extranjeras de culturas como la francesa y la japonesa, países en los que Lynch es idolatrado. Lynch como efecto especial y especial afecto. Un idiota *savant* y un genio juguetero. Una comunión de opuestos aparentemente irreconciliables donde lo que se narra puede tener el rigor de una novela del siglo XIX o la cualidad de un sueño despierto que dura toda la película y de la que nunca llegaremos a conocer vigilia alguna.

Así, ocurre a menudo, los primeros minutos de una película de Lynch suelen producirnos cierta resistencia refleja, como si temiéramos hundirnos y ahogarnos. Lo recomendable, claro, es dejarse llevar. La gran enseñanza del cine de Lynch —lo que tenemos que agradecerle— no es la fácil lección de que el mundo está loco, sino que vivimos en un mundo donde los cuerdos han perdido toda capacidad de distinguirse de los alucinados.

Así, en el paisaje cada vez más obvio y calculado y masivo del cine norteamericano, Lynch es una rareza, una perturbación climática, un accidente geológico. Una mirada preocupada por señalar lo que no es del todo “normal” —adjetivo tan ambiguo, tan lynchiano— en esos carteles de carreteras perdidas por donde transita un crepuscular anciano a bordo de un mini-tractor podadora. Esos carteles donde se lee que falta cada vez menos para llegar a Twin Peaks, a Mullholand Drive, a esos cadáveres con letras apenas escondidas bajo sus uñas.

CONSONANTES. Lo que nos lleva a preguntarnos si David Lynch es un director de cine literario o no. Preguntarse siempre es fácil; lo complejo es responderse; y pocas cosas más complejas que responderse algo acerca de Lynch, por más que las respuestas que Lynch emite cuando lo entrevistan sean de una sencillez pasmosa y eficaz, casi de idiota *savant*. Una cosa está clara: a diferencia de lo que ocurre con otros directores de cine, Lynch no nace del deseo de filmar historias sino de firmar cuadros. No hay en la obra de Lynch nada que recuerde los latidos de Orson Welles, François Truffaut o Federico Fellini (quienes llegaron incluso a escribir novelas basadas en sus películas como *Mr. Arkadin*, *L'Homme qui aimait les femmes* o *Amarcord*). O destellos de Woody Allen, David Mamet, Tim Burton, Ethan Coen o Gus Van Sant (quienes han publicado libros de ficciones que pueden entenderse casi como películas escritas o apéndices encuadrados). O si quiera la pulsión reescritora del fan confeso de *Eraserhead* Stanley Kubrick a la hora de asimilar materiales ajenos —William M. Thackeray, Anthony Burgess, Vladimir Nabokov, Stephen King o Arthur Schnitzler— para pronto convertirlos por siempre en algo inconfundiblemente suyo.

La relación de Lynch con la literatura es aparentemente escasa —quién sabe si ha leído a escritores que le serían inevitablemente afines como Haruki Murakami o Spencer Holst o Bruno Schultz o Stephen Millhauser—, y a la hora de adaptar se ha limitado al *Dune* de Frank Herbert (cuya bizarra y casi ininteligible versión puso en evidencia, acaso involuntariamente, el caos argumental que es toda *space-opera*) y su sociedad con el escritor Barry Gifford, autor de *road-novels* alucinadas cuyo más celebrable mérito es el de funcionar para Lynch como lienzos ya dispuestos sobre el caballete —ya sea en *Wild at Heart* o en esa colaboración para el cine que fue *Lost Highway*— para que el director se pare frente a ellos y empiece a cubrirlos con espesas capas de pintura. Una de sus frases más famosas lo explica a la perfección: “La cámara es un instrumento tan hermoso: hace que mis cuadros se muevan. Las películas son cuadros en movimiento”.

Así, Lynch llegó al celuloide desde el óleo y no desde la tin-

ta. Desde cuadros que “me gustaría morder, pero no me atrevo porque la pintura contiene plomo. Lo que significa que soy un poco cobarde”. Desde cuadros que contienen letras porque

las palabras en los cuadros son importantes para mí porque te llevan a pensar en qué más está ocurriendo allí adentro. Y muchas veces las palabras me atraen como formas y algo sale de esto. Antes recortaba letras pequeñas para pegarlas. Simplemente me gustaban así, en fila, como si fueran dientes... Las palabras cambian la forma en que percibes lo que está ocurriendo... Una palabra es también una textura. Cuando vas conduciendo en tu automóvil ves cables, ves nubes y el cielo azul o humo, y también ves muchas, muchas palabras.

Lynch defiende y lucha por la palabra entendiéndola como un animal salvaje y en peligro de extinción. No le interesa la palabra doméstica y clara. Y *The Alphabet* es ya —más allá de su obvio surrealismo— una toma de posición, un manifiesto contra el aprendizaje y la sistematización del conocimiento: “Es algo amenazador. Te es impuesto. Es necesario pero no es agradable. Se me ocurrió que aprender, en vez de ser un proceso alegre, acaba convirtiéndose casi en un proceso de pesadilla; por eso produce sueños en la gente, sueños desagradables. Así que *The Alphabet* es una pequeña pesadilla relacionada con el miedo a la educación”, explica Lynch en una de las entrevistas reunidas en 1997 por Chris Rodley en el libro *David Lynch por David Lynch* (Alba Editorial, 1998).

De este modo —más consciente que inconscientemente—, todo el cine de Lynch funciona como una forma de rebelión contra las estructuras narrativas clásicas y los moldes impuestos por lo novelesco: no hay reacciones previsibles o personalidades fijas o discursos lógicos; todo fluye con el trazo de acuarela sobre papel mojado. La clave está más en la voluntad fugaz de quien sostiene el pincel que en las directrices de un guión férreo y preciso. De ahí que lo importante en los filmes de Lynch —unidos por su desconfianza hacia el lenguaje— no sea tanto lo que se dice sino el contexto físico y temporal en que lo dice. No importa tanto descifrar las palabras deformes de ese enano en esa habitación roja, porque para Lynch, finalmente, las letras que componen un parlamento no tienen significado. Las letras tienen forma y sonido de viento o de gas circulando por cañerías ascendiendo a la categoría de personajes casi protagónicos aunque invisibles. Y la forma y el sonido de esas letras —“Un sonido leve o una secuencia de historias puede acabar ofreciéndote una idea para una historia”, dijo Lynch, quien compone y canta canciones y música industrial y dirigió videoclips— es lo que acaba marcando la escritura de un guión que se escribe rápido para, a la hora de accionar la cámara, borrarlo con la cabeza de quien mira y no lee. Y otro mantra de Lynch: “Crear una película es destruir un guión”.

SIGNOS. Y destruir un guión, para David Lynch, es escribir un cuadro y “los pintores no tienen que hablar porque todas sus ideas

están en otro lenguaje interior y profundo; los pintores no tienen que justificar nada”. De ahí el libre albedrío pictórico que marca el cine de Lynch. Escritura automática y veloz y *cut-up* modelo William Burroughs (el piloto de *Twin Peaks* para la alfabética cadena televisiva ABC, una de las cumbres del *ars lynchiana*, fue teclado en apenas ocho días) y cuyo método definió con un:

es como si pudieras coger fragmentos que hubieras escrito en algún momento, o incluso que otras personas hubieran escrito en algún momento, y los cortaras en pedacitos y los unieras aleatoriamente y los lanzaras, ya sabes, como al azar y los leyeras, sería fantástico. Saldría algo completamente distinto. Tienes que dejar una puerta siempre abierta a otras fuerzas para que puedan intervenir a su modo. Cuando estás a solas, escribiendo tus cosas, te sientes tan limitado, y quieres abrirte de alguna manera y dejar que intervengan otras cosas. De eso acaban surgiendo más ideas y todo llega a convertirse en algo realmente increíble. Cuando te distancias de algo se ven cosas verdaderamente fantásticas... Todo viene de otra parte.

Y esa otra parte son los sueños. O los sueños adentro de los sueños con los que está confeccionado el mundo según Lynch. Para Lynch la vida no es sueño; para Lynch el sueño es vida. Y los sueños son la literatura secreta de los hombres. Se puede definir las películas más personales de Lynch —*Eraserhead*, *Blue Velvet* y *Mullholand Drive*— como secuencias oníricas con duración de largometraje cuya fuente soñadora jamás es conocida por el espectador. Para comprenderlo basta con intentar narrar sus tramas: difícil, irritante, como si nos faltaran piezas que nos olvidamos en esa “otra parte”, algo finalmente tan inútil y tramposo como eso que suelen hacer los productores de Hollywood o los psicoanalistas de cualquier parte a la hora de recompagnar el sueño de un director único a fin de volverlo comprensible para la psique de un espectador promedio o de un paciente mediocre.

Y está claro que este concepto del sueño como argumento —el sueño como guión destruido— alcanza su cenit en la magistral *Mullholand Drive*: esa irreflexiva reflexión sobre la imposibilidad de saber a ciencia cierta qué es el sueño y quién es el soñador y cuál es el punto exacto donde se levanta esa membrana que separa a uno de otro y al *art film* del cine comercial. Sólo sabemos lo que nos dice David Lynch a la hora de definir su estética y su credo: “Cuando duermes no controlas tu sueño. Me gusta sumergirme en un mundo onírico, pero fabricado por mí; un mundo que yo haya elegido y sobre el que tenga control”.

Así el cine de Lynch —la textura de su escritura— está apoyado sobre el precepto de existo, luego sueño; y sobre el convencimiento de que el sueño de los monstruos produce razones.

NÚMEROS. Tal vez de ahí que resulte tan gracioso e interesante el modo en que David Lynch contamina guiones indestructibles por ajenos —el guión de esa fantasía victoriana que es *The Elephant Man*; el guión de la *road-movie* más lenta jamás filmada que es *The Straight Story*— con partículas de ese trance entre insomne y so-

námbulo que marca a fuego su modo de ver y de filmar las cosas. Tal vez de ahí que resulte tan interesante y graciosa al mismo tiempo la lectura de libros sobre Lynch; porque Lynch es uno de esos contados artistas a los que se les puede adjudicar toda teoría por más tonta o críptica que sea. Basta con hojear *The Complete David Lynch* de David Hughes (Virgin, 2001) o *David Lynch* de Michel Chion (Ediciones Paidós, 2003) para comprenderlo: Lynch es más líquido que sólido, se escurre entre dedos y pupilas con la sonrisa traviesa de quien sólo ofrece pistas verdaderas o falsas pero nunca la X que marca el sitio exacto donde está enterrado el tesoro. Uno sale de esos libros con la impresión de haber leído mucho sobre la nada. Abundancia de datos y fechas y escenas que a la hora de una hipotética investigación del hombre no nos llevaría a ningún trineo infantil sino a algo abstracto, zumbante, escondido detrás del radiador de calefacción, cantando.

En uno de los largos ensayos de su libro *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer* (Mondadori, 2001), titulado “David Lynch conserva la cabeza”, el escritor norteamericano David Foster Wallace comienza preguntándose “¿Cómo es realmente David Lynch?”, para responderse “No tengo la menor idea”. Confesión que no le impide teorizar sobre el espejismo verdadero durante sesenta abigarradas páginas con notas al pie en las que, por el camino, propone una posible definición académica de “lo lynchiano” como “aquello que se refiere a ese particular tipo de ironía donde lo muy macabro y lo muy cotidiano se combinan de tal modo que acaban revelando que lo primero está siempre inevitablemente contenido dentro de lo segundo”.

Puede ser. Quién sabe.

Y, sí, hay toda una filmografía fantasma construida con las películas que Lynch no pudo o no quiso hacer: la última entrega de la primera trilogía de *Star Wars*, vidas de Marilyn Monroe y Frances Farmer y Nikola Tesla, una secuela de *Dune*, la primera película de Hannibal Lecter y, quizás, una obra maestra de la literatura que tal vez fue escrita y pensada sólo para que Lynch pudiera filmarla cualquier noche de estas: *La metamorfosis* de Franz Kafka.

“He querido hacer *La metamorfosis* desde principios de los setenta”, dijo Lynch. Y añadió que su idea es hacer transcurrir la acción en “una especie de Estados Unidos de los años cincuenta pero en versión Europa del Este”; y que su guión “empieza el día anterior a la transformación”; y que “tiene mucho diálogo; pero mucho de ese diálogo no se entenderá por lo que buena parte del film será con subtítulos. La idea es que se vea la película como si se leyera un libro. Digamos que tiene todas las posibilidades de ser un gigantesco fracaso comercial”.

Y tal vez ahí esté la clave del asunto: David Lynch hace cine en contra del cine; derrocando una y otra vez el autoritarismo de presupuestos y planes de filmación; proponiendo un tercer territorio alternativo muy lejos del *blockbuster* veraniego o del *avant-garde* de medianoche desde esa “otra parte” donde las letras entran en su cabeza mientras escribe sus guiones con los ojos cerrados para después, apenas sea posible, destruirlos con los ojos bien abiertos. —