



EN EL CLUB SILENCIO: LA SECUENCIA DE ESCENARIO EN EL CINE DE DAVID LYNCH

Roger Ferrer¹

Resumen: Una de las secuencias más características de David Lynch retrata a algún personaje observando o actuando en un escenario, o algo similar a uno. La secuencia se repite en casi todas sus películas. Tanta reiteración con el motivo predilecto de Lynch, ese escenario al que eternamente retorna, invita al analista a interrogarse por las razones de tal obstinación. El artículo ofrece respuestas a ese interés del cineasta, basado en cuatro razones: como recuperación de la idea barroca del teatro del mundo, como lugar de satisfacción de los deseos, como autorreflexión sobre los dispositivos cinematográficos y como reflexión metafísica. En este último sentido, se expondrá el tipo de mentalidad o el horizonte cultural que ha influido en Lynch y cómo puede haberle dejado tal huella, basado en su práctica de Meditación Trascendental.

Palabras clave: David Lynch, *Twin Peaks*, *Mulholland Drive*, *theatrum mundi*, neobarroco, metacine, Meditación Trascendental

IN THE CLUB SILENCIO: THE SEQUENCE OF STAGE IN DAVID LYNCH'S MOVIES

Abstract: One of David Lynch's most characteristic sequences shows a character observing or acting on a stage, or something similar to one. The sequence appears in almost all of his movies. This reiteration of Lynch's favourite motif, that stage he eternally comes back to, should invite the scholar to wonder what may be the reasons behind that presence. The paper offers some answers to that interest, based on four reasons: as a recovery of the baroque idea of the theatre of the world, as a space to satisfy the wishes, as a self-reflection about the cinematographic devices, and also as a metaphysical reflection. In this last sense, the article will show the mindset or the cultural horizon that influences Lynch, and how it has left a mark on him, based on his practice of Transcendental Meditation.

Keywords: David Lynch, *Twin Peaks*, *Mulholland Drive*, *theatrum mundi*, Neo-baroque, metacinema, Transcendental Meditation

¹ Investigador de pós-doutoramento na Universidade de Barcelona e na Universidade de Lisboa (Cieba), aqui como membro colaborador. Doutor em Universidade da Girona, graduação da história da Arte na Universidade da Girona. Na sua tese estudou a relação entre o pensamento mágico e a teoria da arte. Publicou diversos artigos sobre esoterismo, occulture e não dualismo em revistas académicas internacionais. E-mail para contato: roger.ferrer.ventosa@gmail.com



Todo es una grabación
En el club Silencio, *Mulholland Drive*.

1- Introducción

En las siguientes páginas se propone un estudio fílmico sobre un detalle muy singular en la estética cinematográfica de David Lynch, su gusto por utilizar un escenario como motivo recurrente en su filmografía, y se lo cruzará con información proveniente de la filosofía, el pensamiento y de la religión —el nuevo movimiento religioso o NRM en sus siglas inglesas de la Meditación Trascendental—, que tanto han marcado las propuestas de Lynch. Se van a ofrecer cuatro explicaciones para esa querencia lyncheana en mostrar en tantos filmes una secuencia sobre un escenario.

Al exponer las cuatro razones se ofrecerán ejemplos dentro de la filmografía del director con dicha secuencia. La primera nos llevará al barroco y a su prolongación posmoderna en lo que se llamó neobarroco; entre otros factores que enlazaban ambas estéticas estaba la del gusto por una idea de «teatro del mundo». En segundo lugar, el escenario se va a convertir en ámbito en el que escenificar los deseos. A continuación, se entenderá la secuencia como un rasgo autorreflexivo sobre los dispositivos del cine, algo muy propio del tipo de cine que presenta paralelismos con el director. Finalmente, y muy vinculado al punto anterior, Lynch utilizará la secuencia para ofrecer una manera de entender el mundo, una ontología cósmica. El escenario se convierte en espacio ritual en donde ser transformado o bien un espacio metafísico para conectar con otra realidad.

Curiosamente, pese a encontrarse la secuencia en todas sus obras, en la bibliografía consultada los estudiosos apenas se preguntan por la persistencia de ese tipo temático lyncheano. Pese a que aparece en casi todas sus obras, hasta el punto de que algunas de sus secuencias más icónicas transcurren en uno —la Habitación Roja de *Twin Peaks*² (DAVID LYNCH / MARK FROST, CBS / Showtime, 1990-), la cantante de *In Dreams* de *Cabeza borradora (Eraserhead)*, DAVID LYNCH, 1977—, pocos lo han comentado.

² Última consulta para todos los enlaces 23-12-22.



Por ejemplo, apunta muy brevemente a tal insistencia Chion, quien anota una cuestión relevante: «Pero no podemos contentarnos con permanecer como espectadores y, tarde o temprano, hay que subir» (CHION, 2003: 252). Michael Thomas Carroll habla de la secuencia del escenario como imagen recurrente, sin entrar en más detalles (CARROLL, 2017: 176). Por su parte, Javier Memba es más específico ya que, como se defenderá en este artículo, es el único en calificar acertadamente a ese decorado tan recurrente como la secuencia más representativa en la estética del cineasta (MEMBA, 2017: 174).

Aparece en la que seguramente sea su obra icónica: *Twin Peaks* en todas sus variantes, incluida la película *Twin Peaks: fuego, camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire, Walk With Me*, DAVID LYNCH, 1992), y de dos maneras: como escenario donde, por ejemplo, un concierto de *dream pop* se vea interrumpido por una visión mística, en la que el Gigante, personaje feérico, irrumpe solo ante los ojos del agente Cooper para advertirle de que el espíritu maligno Bob está matando de nuevo ([enlace](#)). Pero también aparece como el espacio de lo lyncheano por excelencia: la logia, la habitación de los largos cortinajes rojos, que constituye un espacio metafísico habitado por daimones, seres mágicos habitantes del mundo imaginario.

Figura 1



Fuente: Twin Peaks



¿Por qué David Lynch utiliza sistemáticamente una secuencia relacionada con la representación teatral o con las proyecciones de películas en un escenario? El propio director no ofrece respuestas convincentes o definitivas sobre ello. En una ocasión le preguntaron al cineasta por la relación existente entre esas secuencias de la Habitación Roja (1990-), la de la Dama del radiador en *Cabeza borradora* (1977), por no citar otras similares. El cineasta respondió:

Exacto, muy bien. [Risas.] ¿Por qué? ¿Quién sabe? Tengo algo con los cortinones, y no sé por qué, porque nunca he hecho teatro. Pero me encantan los cortinones, y esos lugares donde, al mirarlos, los ves como encerrados. Me encanta. No sé de dónde viene. He pintado un montón de acuarelas con cortinones a los lados, y no sé qué es eso. Hay algo especial. Los siete velos. Cosas así (RODLEY, 1998: 297)

Como en tantas ocasiones, prefiere explicarse más por el poder audiovisual de sus creaciones que traduciéndolo a un lenguaje verbal lógico que, al tiempo que proporcione un argumento racional, destruya la fuerza de la imagen. Hay que preservar el misterio y ofrecerlo de la manera más potente posible.

2- El barroco y la gran mascarada del gran teatro del mundo

Así pues, se comenzará la explicación por el neobarroco y su noción de teatro del mundo. Las formas barrocas de entender la sociedad y la cultura se han recuperado diversas veces posteriormente. Por ejemplo, ya Walter Benjamin trazó muchas analogías entre el barroco y el capitalismo en la modernidad, con características del primero repetidas en las primeras décadas del siglo XX, por ejemplo, el placer estético por la catástrofe, también una estetización de la vida retomada en los fascismos, o la fascinación por la técnica que daría pie al capitalismo y al empobrecimiento de la experiencia —por ejemplo, Benjamin, 2006: 266, 330—. El filósofo entendía la sociedad en el barroco: «como escenografía teatral de la vida del príncipe y del poder amenazado por la caducidad de todo lo existente, (...) dicha teatralización se encuentra hasta en la “poetización del efecto”» (LUCAS, 1992: 38, n.



3). Ese mismo proceso señalaba Benjamin en su sociedad con un capitalismo plenamente desarrollado. Desde entonces, todo es espectáculo, de los escaparates de las tiendas a la vida política.

En otro contexto, Omar Calabrese también habló de neobarroco; no entendía por barroco a un periodo específico de la cultura que se extendió por el siglo XVII y parte del XVIII, sino a «una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan» (CALABRESE, 1989: 31), espíritu contrapuesto al clásico.

Comparten estas nociones de barroco una idea del poder que busca la centralidad al tiempo que se descentraliza, podríamos hablar de un impulso totalitario centralizador contra una tendencia anarquizante y opuesta fragmentadora; o de un gusto por los grandes espectáculos públicos, a menudo con sustrato cultural, como las fiestas barrocas o los eventos musicales y deportivos contemporáneos. Igualmente, según apunta Rodríguez de la Flor, el lugar que en los setenta u ochenta podía ocupar la televisión en cuanto a facilitar un discurso del orden para sostenerse a sí mismo, lo desempeñó en el barroco español el corral de la comedia (FLOR, 2012: 259-264). Entre esos elementos se halla igualmente la metáfora tan habitual en el arte del mundo como una gran obra en la que cada cual desempeña su papel (FLOR, 2012: 253 y ss.) Ese espíritu neobarroco detectado por Benjamin en su época se repitió desde finales de los setenta, con el posmodernismo.

Con ello, la primera de las cuatro razones que tiene Lynch para incluir la escena emula una que ya se encontraba en la época barroca, pero de raíces medievales: incluir una escena que permita mostrar la sociedad como una mascarada, replicar aquello tan barroco de ver el juego del colectivo humano como un baile de disfraces, la sociedad reducida a un teatro. Las reglas de la sociedad y el gran teatro del mundo. Como se declama en uno de los clásicos de uno de los dramaturgos que mejor representó el barroco en escena, Calderón de la Barca: «Rey de ese caduco imperio, / cese, cese tu ambición, / que en el teatro del mundo / ya tu papel se acabó» (*El gran teatro del mundo* 977-980, en CALDERÓN DE LA BARCA, 1982: 165).

Sobre otro de los grandes talentos del barroco, Rembrandt, apunta Simon Schama en estudio monumental:



Para Rembrandt, al igual que para Shakespeare, el mundo entero era un escenario, y conocía a la perfección la estrategia de la representación: el pavoneo, la afectación, el vestuario, el maquillaje, el repertorio de gestos y muecas, los movimientos de las manos, los ojos en blanco, la risa con el vientre y el sollozo entrecortado (SCHAMA, 2002: 20).

Quizá haya sido Lynch el cineasta de las últimas cuatro décadas que más ha jugado con el símbolo del *theatrum mundi*. En el mediometraje *Rabbits* (DAVID LYNCH, 2002), lo ofrece como parodia y caricatura. Alguna de las secuencias de *Rabbits* se intercalaron en *Inland Empire* (DAVID LYNCH, 2006); en el mediometraje el director expone la crítica social mediante una sátira sobre las *sitcoms*, series constructoras de normalidad colectiva al ser pensadas para públicos amplios.

Constituye uno de los ejemplos mejor perfilados de narrativa onírica, aún más radical que los largometrajes del director, palimpsesto en que se mezclan muchos niveles. *Rabbits* se articula en su nivel más superficial como una caricatura de las comedias de enredo; no obstante, y como siempre en Lynch resuenan en el mediometraje otros aspectos más profundos, de reflexión metafísica, se diría, en ocasiones siniestros. Todo *Rabbits* constituye en sí secuencia de escenario, al estar ambientada en uno de ellos, con las galas típicas de las *sitcoms* de un hogar. El plano frontal enfatiza el vínculo con el drama y con las teleseries.

Con sus frases inconexas, sus poemas de fulgor lunático y los momentos de intensidad reveladora sin revelación, *Rabbits* conforma uno de los experimentos más verdaderamente surrealistas, al menos en cuanto a lo poético, puesto que las líneas de diálogo buscan la pura sensación más allá de cualquier sentido lógico causal. El ritmo pausado, la repetición de situaciones, los elementos extravagantes, acaban sustentando una atmósfera hipnótica digna de un trance ([enlace](#))³. En definitiva, en la obra se conjuga ese posmodernismo neobarroco tan característico formado a partes iguales por la sátira, la esteticización de la vida y el *ludibrium* enigmático de resonancias metafísicas (FERRER-VENTOSA, 2018: 314).

³ Lynch casi ha abandonado el sistema tradicional del cine consistente en celuloide y la exposición en grandes salas de los largometrajes, optando en su lugar por el digital y, con ello, obras mucho más experimentales (CASAS, 2010: 382).



¿Cuál es la emoción concitada por esa estética barroca-neobarroca? Para Benjamin, la contemplación del mundo como obra teatral, y de la obra de arte como mónada en la que cristaliza la catástrofe continua, acaba provocando un estado de spleen:

El ensimismamiento ante cuyos ojos aquellas grandes constelaciones de la crónica del mundo se presentan como un espectáculo cuya contemplación puede valer la pena ciertamente por mor del significado que en él se pueda confiadamente descifrar, pero cuya repetición ad infinitum promueve hasta el predominio desesperanzado la desgana vital propia de la estirpe de los melancólicos (BENJAMIN, 2006: 353).

3- Satisfacción de los deseos

Otra razón hermanada con la de la mascarada social es la del espacio de la fantasía en el que hacer realidad los deseos, por efímero que sea. Donde mejor se expresa esta característica dentro de las secuencias de escenario en el universo lyncheano es en *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, DAVID LYNCH, 1980).

En ella el director se sirvió de la secuencia, en este caso en un contexto realista, transformado en un condensador de los anhelos del personaje principal; no obstante, se sigue reflexionando sobre la sociedad humana y su necesidad de representación. En la película la secuencia adquiere un sentido de fuga hacia el cuento de hadas que se representa en escena, una pantomima encantadora tan diferente a las duras experiencias vitales del protagonista. En la apoteosis de la noche soñada por Merrick, este asiste a un espectáculo de efectos especiales, luces y alegría. Soñar es justo lo que necesita. Entonces Merrick recibe el reconocimiento social deseado, ya que la buena sociedad victoriana le dedica la función y lo homenaja.



Figura 2



Fuente: Hombre Elefante

Serge Daney escribió en *Cahiers du cinema* unas líneas sobre el deseo de Merrick de ir al teatro: «En el teatro, cuando Merrick se alza en su palco para que quienes le aplauden puedan verlo mejor, no sabemos realmente qué hay en su mirada, no sabemos lo que ven. Lynch ha logrado redimir al uno por el otro, dialécticamente, al monstruo y a la sociedad. Pero sólo en el teatro, sólo por una noche. No habrá otra representación.»⁴

El teatro es el lugar más hermoso del mundo, según afirma la actriz que interpreta Anne Bancroft. Esa actriz se convierte en prácticamente la única amiga que tiene Merrick más allá del círculo médico. Lo extraordinario, lo monstruoso, como características del artista, de ahí la afinidad mutua. Junto a su amiga conseguirá la aceptación social por la elite y su recorrido hacia ser considerado un ser humano se habrá cumplido (CORREM, 2011: 128).

Ya en su opera prima, *Cabeza borradora*, el escenario simbolizaba el lugar de placer en el que los sueños se hacen realidad, con él como vía de escapatoria del

⁴ Serge Daney, *Cahiers du cinema*, nº 322, París, 1981 (EN JOUSSE, 2008 : 23).



sufrimiento. En el fragmento ya citado al inicio, con la mujer que canta *In heaven*, el paraíso se abre para Henry en el radiador de su habitación, reino fantástico que le permite alejarse de la tortura impuesta por el bebé monstruoso. La chica del radiador se presenta como una posibilidad de huida (escena).

Tras hacer el amor —seguramente en una fantasía— con su vecina, en una visión la mujer del radiador canta para él que en el Paraíso todo está bien. Más allá de las prisiones de lo físico y de lo social, existe otro mundo, uno hecho de imaginación. El protagonista Henry sube al escenario, detalle significativo ya que solo en esta película, junto al ciclo de *Twin Peaks*, el personaje principal subirá e interactuará.

4- La autorreflexión fílmica

La metáfora teatral resulta tan rica que todavía se pueden desplegar más significados. Probablemente el más importante junto a la reflexión metafísica sea el que aparece en *Inland Empire*: la dimensión entre *post mortem* y metaforizadora de lo real-ilusión cinematográfica, cuando la protagonista, interpretada por Laura Dern, se siente morir para darse cuenta entonces de que, quien lo hace, es un personaje de película.

Por tanto, el filme expone uno de los recursos más habituales y específicos del cine autorreflexivo: mostrar los mecanismos que permiten la ficción de la obra cinematográfica, la trama de la escena al descubierto, con sus aparatos tecnológicos, sus operarios, el director, los actores que no fallecen en realidad pese a morir sobre las tablas. Cine dentro del cine o metacine, gracias al cual rumiar sobre el medio, y gracias a esa reflexión, meditar entonces sobre la existencia por analogía.

Como en los anteriores significados, el cineasta dispone de ilustres antecedentes, y es que la cavilación sobre el dispositivo del medio ocupa parte de autores como los neorrealistas italianos y de la *nouvelle vague*. De hecho, los engaños de la ilusión generada tecnológicamente y la fuerza psicológica de la magia son dos de los temas principales de *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, VICTOR FLEMING, 1939) muy homenajeada en otro filme de Lynch, *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, DAVID LYNCH, 1990). Otro autor inevitable si se piensa a propósito de esta escena de



metacine es Bergman. Bergman brilló como un predecesor del cineasta norteamericano, como prueban *Persona* (INGMAR BERGMAN, 1966) o *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, INGMAR BERGMAN, 1968), antecedentes claros del universo lyncheano.

La metáfora del *theatrum mundi* se citan en la serie *Westworld* (JONATHAN NOLAN – LISA JOY, 2016-), versión televisiva de un clásico del fantástico de los setenta. En ellas, los humanos invierten su rol en la relación demiurgo-creación, y pasan a ser ellos mismos demiurgos de unos robots miméticos respecto a lo humano en muchos de sus aspectos; los robots están dispuestos en el gran teatro del parque de atracciones, perfectos extras en el escenario para que los seres humanos que pagan por ello hagan realidad sus sueños.

En la serie, las representaciones de ese *theatrum mundi* tienen como base los estereotipos creados por el cine del oeste, del sheriff al forajido o el *saloon*. Los robots que sirven como extras han de representar los papeles secundarios, nunca el heroico principal, listos para ser tiroteados o violados, humillados y ofendidos. Los extras robóticos pueden intercambiar fácilmente de papel: quien desempeña el rol de asesino puede ser en la siguiente intervención un amoroso padre de familia, lo cual en ocasiones provoca cierta crisis, al producirse una platónica reminiscencia de vidas pasadas. A resultas de ello, y también por el impulso creativo de sus creadores humanos, que implementarán en ellos el alumbramiento prometeico de una autoconciencia, los robots empezarán a preguntarse sobre el sentido de aquello y, como replicantes, desearán enfrentarse a su creador. Con ánimo vindicativo, por supuesto.

Las dudas existenciales planteadas por los robots —cuyo punto de partida claro se encuentra en los replicantes de *Blade Runner* (RIDLEY SCOTT, 1982)— son las generadas por el determinismo o el libre albedrío, la programación del carácter debido al ADN o la capacidad de improvisación, la recurrencia por las tendencias personales o las rupturas que revelan un nuevo nivel de la personalidad. Lo que van averiguando los robots sobre su naturaleza sirve de reflejo de la anagnórisis que vive cada ser humano en su proceso de descubrimiento de la vida.

Una de las tramas entre robots de la serie concluye en una playa, bajo la luz de la luna, a donde llegan los robots que han desempeñado el papel de amor



platónico. Ella dice sus líneas de diálogo de aroma notoriamente gnóstico: son como son porque alguien los ha hecho así, demiurgo cuyos propósitos son malvados, que no les permite salir del laberinto, líneas gnósticas tras las que muere. Él entonces cambia el discurso y dice que cree que algún día podrán escapar de allí, o hacer el mundo suyo. Algún día..., musita, tras lo que queda congelado en la acción, y el espectador descubre que se trataba de la escena final de una de las tramas del juego de Westworld, el público de humanos millonarios aplaudiendo. La puesta en escena queda a la vista ([enlace](#)).

La Montaña sagrada (The Holy Mountain, ALEJANDRO JODOROWSKY, 1973), dirigida por Jodorowsky, termina con una escena sobre este punto de vista que estamos describiendo. Cuando el grupo de protagonistas, unos personajes que aspiran a ser inmortales, alcanza la cima de la montaña que, teóricamente cumplirá con su anhelo y se lo permitirá, el maestro que los ha guiado pide a la cámara que se aleje ([enlace](#)).

De esta manera, se les revela a ellos —y al espectador— que en realidad se trata de personajes de una película; les rodean técnicos y material de filmación; sus vidas y lo que el espectador ha contemplado son el resultado de una limitación de los sentidos, condicionados para no salirse de su radio de acción en cuanto personajes, lo mismo que el espectador, que solo ha tenido la panorámica necesaria para no romper la ficción. La vida como una cuestión de encuadramiento. Esa focalización ha permitido mantener el espejismo, prisioneros de la obra de teatro-película, producto de Maya, como especifica el maestro. Lo que deben hacer ahora, aconseja, es retornar a la realidad, ser personas en lugar de personajes, romper con los hilos del condicionamiento.

En *Inland Empire* encontramos ecos de las anteriores. De hecho, el metacine o la reflexión sobre los dispositivos del medio adquieren especial relevancia en el último periodo de Lynch. Una actriz norteamericana participa en un *remake* de una película polaca, y poco a poco las fronteras entre la trama polaca, la norteamericana, las respectivas películas y el mundo de los conejos de la *sitcom* perversa se van diluyendo.

En una secuencia con continuos giros de guion, el espectador ve morir al personaje interpretado por Laura Dern, pero entonces descubre que se trataba de una



interpretación dentro la película, que el personaje de Laura Dern está «sobre el escenario» fílmico. Al supuestamente morir se revelan los mecanismos de la ilusión, con la cámara que rueda. Pero la actriz ha quedado marcada por la experiencia interpretativa, y empieza a trascender los límites de la prisión mental en los que ha vivido, que le han impedido acceder a la verdad existencial.

De ahí que entonces vuelva la secuencia de teatro y se vea a ella misma proyectada en la pantalla del televisor. Entonces Laura Dern entra realmente en un teatro y se ve en una pantalla gigante, algo que se desarrollará aún más en la interpretación de *Mulholland Drive* (DAVID LYNCH, 2001). Contempla su confesión al hombre de las gafas torcidas, especie de confidente del reino etéreo. La vida social, la personalidad, aquello con lo que generalmente se identifica un ser humano no es más que un teatrillo que le aleja de su verdadera identidad cuando confunde su ser verdadero con esa apariencia exterior.

Figura 3



Fuente: Inland Empire

Esa escena tiene un paralelismo pocos instantes antes, cuando la protagonista polaca ve a su desdoblamiento, Laura Dern, en la pantalla del televisor, justo tras revivir su muerte, y Laura Dern la mira. De hecho, a partir de ese punto ambas entrarán en el núcleo del laberinto de la personalidad. Gracias a haber



derrotado al minotauro la polaca y la norteamericana puedan unirse, terminando la disociación. La americana ha redimido a su colega polaca muerta en la versión original. Ambas facetas se han reintegrado, simbólicamente el matrimonio polaco vuelve a unirse y el hijo ya ha crecido. ([enlace](#)).

Antes de concluir, un último ejemplo sobre el desdoblamiento, todavía más siniestro en *Carretera perdida* (*Lost Highway*, DAVID LYNCH, 1997). La escena se halla perversamente a medias entre la reflexión sobre la industria del porno y la metafísica. Se produce un desdoblamiento siniestro⁵ cuando la Alice supuestamente de carne y hueso se contempla a sí misma en una película porno siendo sodomizada ([enlace](#)). Claro que ese mismo desdoblamiento lo experimenta el espectador, puesto que se trata de un tercer nivel de realidad respecto a ese plano. Se trata de una manera no tan explícita de citar la escena objeto de este artículo, en un desdoblamiento en abismo, con varios niveles de existencia: la actriz porno desempeñando sus labores, la Alice personaje impertérrita, la actriz Patricia Arquette referencial viendo su actuación en la pantalla...

5- En el metafísico club Silencio

Pero aún queda un último nivel de interpretación para la secuencia de escenario, la razón metafísica, muy conectada a la Meditación Trascendental en la que David Lynch lleva 40 años de práctica, hasta el punto de ser uno de sus representantes internacionalmente.

Para comenzar, una de las tesis fuertes de varias de las metafísicas del yoga es que existe una relación ontológica entre los diversos niveles de la persona, desde el ser central hasta el alma personal vinculada a la colectiva, y al ego; así, el ser central y el alma pueden observar al personaje social como quien contempla un espectáculo

⁵ Freud sobre la experiencia del doble: «En el caso patológico del delirio de referencia, esta instancia es aislada, separada del yo, haciéndose perceptible para el médico. La existencia de semejante instancia susceptible de tratar al resto del yo como si fuera un objeto, o sea la posibilidad de que el hombre sea capaz de autoobservación, permite que la vieja representación del “doble” adquiera un nuevo contenido» (FREUD, 1976: 36).



sobre un escenario. El ego interpretaría su papel en el gran escenario de lo social, y así mismo él sería objeto de contemplación por parte del Espíritu⁶.

Un historiador del arte, Ananda K. Coomaraswamy, quien con su mirada pansofista unió, entre muchas otras fuentes, al vedanta advaita con el platonismo-neoplatonismo, trajo a colación la analogía. En un texto comenta esta la capacidad de observación del teatro del mundo como eje de una ontología del ser de claras resonancias con esas dos escuelas que acabamos de referenciar:

Nuestra parte divina, nuestro Sí real, o "Alma del alma", es el espectador impassible del destino de los vehículos psicofísicos, que evidentemente no está "interesado" ni implicado en sus vicisitudes y no las toma en serio, del mismo modo que un aficionado al teatro no se toma en serio los personajes del escenario y, si lo hace, difícilmente se podrá decir que está contemplando la obra, sino que más bien estará implicado en ella. (...) El buen actor es aquel para quien "lo importante es la obra", pero no el que ve en ella una oportunidad para exhibirse (...) el verdadero objetivo del juego es que no juguemos solamente para ganar, sino para representar nuestro papel, determinado por nuestra propia naturaleza, y que nuestro único interés sea jugar bien, sin tener en cuenta el resultado (COOMARASWAMY, 2001: 179-181).

En la historia de la filosofía occidental, ha sido el platonismo quien ha pensado sobre la vida de forma semejante. Por ejemplo, la idea de nuestra existencia como una representación aparece formulada en Plotino, quien la expone según sus principales lineamientos, de una forma representativa del resto. Al reflexionar sobre la existencia de la muerte y para justificar su planteamiento basado en la reencarnación, Plotino expresa la idea de la vida como obra teatral. Según Plotino:

Es como si aquél de entre los actores que ha sido muerto en el escenario vuelve a entrar, tras cambiar de disfraz, caracterizado de otro personaje. No, ese actor no ha muerto de verdad. Si, pues, el morir es un cambio de cuerpo como allá

⁶ Dentro del vedanta y neovedanta (a partir de finales del siglo XIX) se podrían incorporar muchas referencias, pero se seleccionarán solo dos espigadas entre las muchas opciones. Por ejemplo, uno de los referentes de la contracultura y precursor de la *New Age*, Alan Watts, quien expuso esta idea habitualmente, como en Watts, 2006: 56 y ss. Watts probablemente influyó en el Lynch joven para que se interesara por la Meditación Trascendental. Y lo indicado por un maestro de neovedanta del siglo XX, Sri Aurobindo, en sus comentarios al Isha Upanishad, cuando utiliza la analogía (AUROBINDO, 2004: 136, 210).



de indumentaria o incluso, para algunos, un despojarse del cuerpo como allá la salida final de escena —por entonces— de un actor que volverá a representar en otra ocasión (...) Mas las matanzas y todas las muertes y las tomas y saqueos de ciudades deben ser contemplados exactamente como en los escenarios de los teatros (*Enéada* III, 2, 15, 20 y ss., en PLOTINO, 1985: 71-72 y ss.)

Ese esfuerzo de objetivación del yo se produce en la meditación de tipo vedántico, uno de cuyos principios consiste en ver la mente —en cuanto ser racional— desde fuera y en consecuencia dejar de identificarse con ella. De ahí también la imagen del teatro y el espectador. Para atestiguarlo, servirá una frase de las *Upanishads* hindúes que Lynch utiliza en su *Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*, sin especificar de qué *Upanishad* en concreto: «Sabed que la Naturaleza entera en un teatro mágico, / que la gran Madre es la gran maga, / y que este mundo lo pueblan sus numerosas partes» (LYNCH, 2008: 25). Es decir, que encontramos una referencia directa del propio director utilizando una analogía que, como se ha indicado y referenciado, es muy común en ese horizonte cultural.

El personaje en el escenario equivaldría al yo egoico, a la personalidad; quien observa sería el alma. Cuatro décadas de práctica de David Lynch con la Meditación Trascendental, el nuevo movimiento religioso fundado por Majesh Yogui, han llevado al cineasta a estar habituado a esa forma de explicar el ser y de experimentarse a uno mismo, sin, obviamente, convertirlo en contenido de verdad de los filmes.

La secuencia con mayor contenido de este tipo entre las del cineasta constituye una de las escenas climáticas de *Mulholland Drive*, sita en el metafísico club Silencio, espacio bardo —budismo tibetano— o *barzaj* —islamismo místico—, es decir, una dimensión *post mortem* a la que se accede imaginalmente, no físicamente. De ahí que se pueda aplicar lo que Lynch dice sobre las logias de Twin Peaks: «No existe el problema del tiempo. Y todo puede pasar. Es una zona libre, completamente imprevisible y, por tanto, muy excitante, pero también aterradora» (RODLEY, 1998: 44).

El argumento de la obra se detiene, lo diegético queda en suspenso, y se escenifica el contenido emocional de la historia. Ello se ve subrayado por *Crying* de Roy Orbison, traducida al español y cantada por la Llorona de Los Ángeles. Silencio, el



amigo del meditador, viaje a la profundidad de la introspección. No hay banda. La vida social es puro teatro, dado que la verdadera existencia radica en el observador que contempla esa historia desde las gradas.

Todo está grabado, declama el presentador, puesto que todo el drama que viven los seres se registra —y está registrado— en el alma, según la psicología de la Meditación Trascendental y del neoplatonismo que ya se expuso. Luego lo esencial será realizar un ejercicio de rememoración. Lo que está indicando —además de otras lecturas vinculadas con el punto anterior, metacinematográfico⁷— es que como en el vedanta hindú, como en la Meditación Trascendental, como en Platón, como en el pitagorismo, el alma sólo tiene que recordar lo que ya sabe, en un eterno retorno anímico, mientras el Espíritu observa la representación. «Todo es una ilusión», afirma el personaje, un juego de Maya para la visión del Espíritu. La Llorona de Los Ángeles llora por el amor de su amado, lo que se traduce en el filme en la suicida Betty y su amor lastrado por la envidia de la turbia Camilla ([enlace](#)). De esta manera, entender la manera de entender el mundo de Lynch nos ayuda a comprender mejor su escena más idiosincrásica.

⁷ Y es que, además de la lectura metafísica, añade la de metacine. Graham Fuller piensa que la secuencia en el Club Silencio apunta a los dispositivos del cine para mantener la ilusión, y a su fragilidad para sostener la hipnosis requerida (Fuller, 2001: 14.) Esa interpretación no es que sea falsa, como ya se ha indicado, simplemente no se trata de la única capa del óleo pintado por el artista.



Figura 4



Fuente: Mulholland Drive

Nos preguntábamos al inicio por la reiteración en incluir una secuencia de escenario en las películas de David Lynch. Pues bien, una de las respuestas es que esa metáfora resulta una de las claves de la meditación, de la que, insistimos, Lynch lleva más de 40 años de experiencia, y de la que, por añadidura, se ha convertido en una especie de portavoz mundial. Permite observar los juegos de ego y de la vanidad social como si fueran personajes en un teatrillo, preguntándose, ¿acaso no son todos los personajes y lo relatado alguna otra cosa más que una grabación?

6- Conclusión

Así pues, y según se ha visto, se suman diversos motivos para la secuencia de escenario en David Lynch, desde culturales o cinematográficos —*theatrum mundi*, posmodernismo— a otros más psicológicos, sin olvidar la que tal vez sea la razón más importante: las metafísicas asociadas al esoterismo, al yoga o a la meditación⁸ pueden aportar datos significativos para comprender lo que se oculta en la imagen de un

⁸ Más sobre David Lynch y el esoterismo (FERRER-VENTOSA, 2022).



teatro, unos personajes sobre el escenario y alguien que los contempla, una indagación en los niveles del ser que coincide, al menos parcialmente, con el del vedanta y del neoplatonismo

Traíamos a colación una cita de Chion sobre la secuencia de escenario. El crítico francés planteaba una lectura de ella como llamada a la acción, en que uno debía de dejar su condición de espectador para subir de una vez a escena (CHION, 2003: 252). Sin embargo, y según se ha expuesto en este artículo, lo que plantea en realidad el cineasta es la situación a la inversa: el personaje ya se ha pasado todo el metraje en el escenario; se trata justamente de que se baje de él y observe y se contemple a sí misma desde la platea, convirtiéndolo en una fuente de sabiduría, al desidentificarse con lo que le ha sucedido.

En cualquier caso, esa secuencia debería de entenderse como un emblema del sentido de verdad de sus obras, la quintaesencia de la visión lyncheana de las cosas.

Referencias:

AUROBINDO, Sri. **The Upanishads -I. Isha Upanishd**. Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram Press, 2004.

BENJAMIN, Walter. El origen del Trauerspiel alemán. In: BENJAMIN, Walter **Obras, libro I, vol. 1**. Madrid: Abada, 2006 (pp. 217-459).

CALABRESE, Omar. **La era neobarroca**. Madrid: Cátedra, 1989.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo**. Madrid: Cátedra, 1982.

CARROLL, Michael Thomas. Twin Peaks y la mitología: estadounidense: la incursión del agente Cooper en la naturaleza salvaje. In: CRISÓSTOMO, Raquel & ROS, Enric, **Regreso a Twin Peaks** Madrid: Errata naturae, 2017 (pp. 159-178).

CASAS, Quim. **David Lynch**. Madrid: Cátedra, 2010.

CHION, Michel. **David Lynch**. Barcelona: Paidós, 2003.

COOMARASWAMY, Ananda K. **El Vedanta y la tradición occidental**. Madrid: Siruela, 2001.



CORREM, Tal. Constellations of the Flesh. The Embodied Self in *The Straight Story* and *The Elephant Man*. In: DEVLIN, William J. & BIDERMAN, Shai, **The Philosophy of David Lynch**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2011, (pp. 127-142).

FERRER-VENTOSA, Roger. Sácame de este sueño perverso, In: FERRER VENTOSA, Roger. (ed.) **Oculto David Lynch**. Ondara: Dilatando Mentes, 2022 (pp. 25-62).

FERRER-VENTOSA, Roger. Pensando en imágenes jeroglíficas. **Arte, individuo y sociedad**, 30, 2, 2018, 311-328.

FLOR, Fernando R. de la. **Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano**. Madrid: Akal, 2012.

FREUD, Sigmund. **Lo siniestro. (El hombre de arena: Hoffmann)**. Buenos Aires: López Crespo, 1976.

FULLER, Graham. Babes in Babylon. **Sight and Sound**, 11, 12, 2001.

JOUSSE, Thierry. **El libro de David Lynch**. Madrid / París: Cahiers du cinema – Prisa innova, 2008.

LUCAS, Ana. **El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)**. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1992.

LYNCH, David. **Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad**. Barcelona: Mondadori, 2008.

MEMBA, Javier. **David Lynch. El onirismo de la modernidad**. Madrid: Ediciones JC, 2017.

PLOTINO. **Enéadas II (III-IV)**. Madrid: Gredos, 1985.

RODLEY, Chris (ed.). **David Lynch por David Lynch**. Barcelona: Alba, 1998.

SCHAMA, Simon. **Los ojos de Rembrandt**. Barcelona: Areté, 2002.

WATTS, Alan. **Eastern Wisdom, Modern Life. Collected Talks. 1960-1969**. Novato: New World Library, 2006.

Recebido em 29/01/2023, aceito em 18/04/2023