

# INTRODUCCIÓN

## I

El entorno cultural presente, la lógica cultural postmoderna,<sup>1</sup> ha sido a menudo caracterizado por el hecho de haber dado fin al viejo ideal vertical de la cultura. Sin embargo, aun en el caso de que tal sea efectivamente la situación —y no sólo estamos lejos de creer sin más que ello sea efectivamente así, sino que de cualquier modo es necesario recordar que la incidencia de la tecnología sólo puede aquí valorarse como un efecto gradual que, aunque obliga a distinguir entre la experiencia sensible y las poéticas, no acaba por determinar *completamente* la manera en que el espíritu se le adapta—, no es de recibo pensar que ello traiga necesariamente consigo la desaparición de la axiología en las operaciones de la crítica. Que aquel ideal haya podido transformarse a medida que el suelo histórico se desplomaba bajo sus pies no puede en ningún caso significar que el imaginario no tenga necesidad de inscribirse en una clausura narrativa. Lo queramos o no, sigue habiendo cosas que nos gustan y cosas con las que no disfrutamos en absoluto, cosas que nos asquean; el hecho de que cualquier objeto de cultura se manifieste en primera instancia como disponible para el análisis<sup>2</sup> no disuelve la cuestión de qué es lo que al análisis interesa. Es

---

<sup>1</sup> Bajo el signo de la crisis de las grandes narrativas, la postmodernidad constata la existencia de una vida cotidiana regida por artefactos culturales y donde los últimos vestigios precapitalistas —el tercer mundo y el inconsciente— son incorporados al proceso de estandarización, mecanización y parcelación del trabajo. Al mismo tiempo, la expansión a nivel mundial de la cultura popular norteamericana convierte a la postmodernidad en la faceta más estable de las que configuran la hegemonía general estadounidense (HOBSBAWM, 1999, p.66).

<sup>2</sup> Esa disponibilidad es un signo del repliegue de la crítica hacia la teoría y la historia que detectaba Román de la Calle (DE LA CALLE, 1983, p.71). Sin embargo, y paradójicamente, ese antinormativismo de lo específicamente crítico se revela a la larga como el punto de vista más «*exclusivo*» cuando no son las reglas del juego de la propia obra las que dan pie a la expansión del juicio crítico. ¿Existe acaso mayor arbitrariedad que la aplicación de una norma a unas reglas del juego que se le escapan?

fácil imaginar que André Breton hubiera celebrado como un feliz hallazgo uno de los rasgos más característicos de la endiablada ambigüedad postmoderna, a saber, la aparente desaparición de la historia como discurso del *no*. Si la hermenéutica ha venido sosteniendo que la peculiaridad del objeto de cultura es que impele a decir *sí*,<sup>3</sup> la tarea de las vanguardias, ora divertida, ora agónica, no consistió por su parte en otra cosa que en la extensión de este *sí* de la obra de arte a la totalidad del horizonte experiencial. Sin embargo, dado que ya se parte menos del ideal de una cultura estable a la que hubiera que derrocar para sustituirla por nuevas estrategias, y siendo el problema más bien el de la necesidad de orientarse en un entorno de sobreestimulación creciente, donde los residuos de viejas represiones que los surrealistas encontraron desperdigados por el París de entreguerras se convierten hoy en el aura de sueño que envuelve a un universo mercantil prácticamente autonomizado, la tarea de la crítica parece entonces consistir en la de orientar ese *sí* ya dado de antemano en el horizonte experiencial (a la manera de desublimación represiva) hacia componentes utópicos. Si, por una curiosa inversión, la virtual coextensividad de mercado y cultura puede haber traído consigo la ventaja

---

<sup>3</sup> Así lo señalaba de hecho Gadamer en respuesta a las preguntas de Ger Groot: «— ¿Es posible que una buena obra de arte sea al mismo tiempo totalmente desesperada?

— *Una obra de arte sobre la que no se puede decir “sí”.*

— *...que sea muy fuerte, pero...*

— *¿Qué significa “fuerte” en este caso?*

— *De la que uno no pueda sustraerse.*

— *¿Sobre la que se dice “sí”?*

— *Sí.*

— *No ve! Vd. Sigue pensando que yo mantengo que algo “íntegro” tiene que estar representado. ¡Pero, en absoluto se trata de eso!*

— *¿Una obra de arte podría ser el símbolo de la imposibilidad de llegar a un mundo íntegro?*

— *No. Hace un momento Vd. Dijo algo positivo. Ha dicho “sí”: sí, así es. No se trata de leer un tipo de información que contiene la obra. No querrá Vd. Pasar por encima del abismo. Sólo hay el puente del arte, el arco iris del arte. Si me permite hacer una alusión a la historia de la creación, sería como el signo de reconciliación entre Dios y el mundo.» (Ger Groot y Hans-Georg Gadamer, en: GROOT, 1994, p.86)*

El arco iris a que se refiere Gadamer es también la metáfora que utilizaba Adorno para definir la apariencia estética (como ocurre en el caso del arco iris, si te acercas demasiado a ella se desvanece). No es necesario recordar cómo la escuela de Frankfurt concebía la dialéctica de la apariencia estética, su *no* progresivo a una realidad efectiva cosificada y su *sí* reactivo a la reconciliación del sujeto consigo mismo en la apariencia.

crítica de poner de manifiesto que, al habérsenos hecho la cultura directamente material, lo debió entonces ser siempre de un modo u otro, lo que el análisis no nihilista continúa rastreando sigue siendo —más allá, por supuesto, de la estetización que Lyotard definía como un mero lubricante que permitiera soportar la arrolladora penetración del vacío<sup>4</sup>— la huella de componentes utópicos o de fenómenos de resistencia a partir de los cuales el pensamiento pueda desarrollarse dignamente. El presente trabajo tendrá entonces que leerse como un simple intento, afortunado o no, de introducir categorías críticas en esa amalgama que se ha convertido en el auténtico *grado cero* de nuestra experiencia cotidiana.

## II

Sería absurdo argüir en su contra el hecho, no por ello menos cierto, de que Granada sigue quedando lejos de Los Ángeles. En muchísimos sentidos, David Lynch está más cerca de nuestro imaginario general que buena parte de nuestra propia tradición cultural, igual que la adopción de hábitos occidentales por parte de inmigrantes provenientes de cualquier lugar del planeta (y deberíamos añadir que no sólo de los inmigrantes) o la mezcla de elementos del *western* y de la tradición china en las películas de *kung fu* producidas en Hong Kong hablan evidentemente más de un fenómeno de creciente sincretismo cultural (que habría, por otra parte, que distinguir muy cuidadosamente del cosmopolitismo) que de una estabilización de las identidades particulares. Es más: precisamente este es uno de los temas centrales de la obra de David Lynch, quien nos recuerda al mismo tiempo tanto el proceso de acercamiento de los imaginarios locales como la diferencia que sigue existiendo entre, por ejemplo, vivir en Nueva York o vivir en una pequeña ciudad rural (algo no difícil de captar si se piensa en que, incluso al margen de las diferencias individuales en cuanto a capacidad adquisitiva, sencillamente hay bienes de los

---

<sup>4</sup> LYOTARD, 1994, p.233, donde defiende el arte frente a esa lubricación: «*lo artístico es a lo cultural como lo real del deseo a lo imaginario de la demanda*».

que uno puede disfrutar en Nueva York y no, por ejemplo, en Granada, a pesar de que en ambos lugares dispongamos tanto de *Coca-cola* como de acceso a la compra por Internet). En este sentido, no deja de tener algo de divertido escribir sobre David Lynch, y particularmente sobre *Last Highway*, desde una ciudad como Granada. Si a lo largo de su obra Lynch ha venido diciendo que en el horizonte experiencial presente no hay ningún lugar seguro, que las injerencias de la lógica del tiempo real en los imaginarios locales son inevitables, la existencia misma de este trabajo puede tomarse como un ejemplo claro de la importancia de tales preocupaciones.

Nunca se subrayará lo suficiente el hecho de que la cultura, y tanto más aquella que se difunde a través de una tecnología que puede llegar a convertirla en objeto de consumo masivo, siempre se ha vertido sobre estratos sociales muy diversos. Si una de las razones por las que fracasó el análisis frankfurtiano de la estructura familiar como instancia de mediación entre el sujeto individual y la vida social —de modo que el fascismo se desvelaba como estrechamente ligado a la estructura autoritaria de la familia alemana— ha sido precisamente el decaimiento del papel ocupado por la institución familiar en la vida contemporánea, el hecho cierto es que este decaimiento no se ha producido homogeneamente ni de la misma manera en todas partes. Ello se revela como especialmente importante si nos referimos a los problemas de una pequeña ciudad del sur de España, una ciudad donde aún se atrincheraba una mentalidad altamente ruralizada (el trascendentalismo y el negativismo siguen siendo componentes centrales de ella), que tradicionalmente ha carecido de un tejido industrial sólido e innovador, y donde pudo tener continuidad lo que el profesor Nicolás López Calera llamó «*el ser oligarca*».<sup>5</sup> Y, sin embargo, creemos que Granada no es mal sitio para hablar de la obra de David Lynch. Una ciudad de un impresionante y lejano pasado, con una importante población de turistas y estudiantes, pero donde al mismo tiempo se cuenta con una de las rentas *per cápita* más bajas del país. Un lugar donde, en suma, se dan sobradamente las condiciones para que el imaginario se dispare más allá de toda commensurabilidad con las precondiciones históricas efectivas,<sup>6</sup> para que

---

<sup>5</sup> LÓPEZ CALERA, 1998, pp.141-148.

<sup>6</sup> De hecho, dejaríamos de ser honestos si no reconociésemos que el origen de nuestra

la deshistorización de la experiencia cotidiana pueda realizarse de manera nítida.

Al mismo tiempo, la naturaleza de los procesos de modernización tardía en lugares periféricos sugiere en buena medida por sí misma la necesidad de encontrar herramientas lo suficientemente eficaces a la hora de analizar las injerencias de la lógica del tiempo real en la construcción del sujeto en nuestro horizonte experiencial. De ahí que nos hayamos servido de la noción de imaginario, particularmente de la noción de imaginario heredada de Lacan, para intentar hacernos cargo de tales injerencias entendidas como alteraciones del imaginario tradicional. Naturalmente, cualquier idea, e incluso cualquier corriente de pensamiento, tiene que ver con una serie de precondiciones históricas que, aún sin restarle la validez que hayan alcanzado por derecho propio, constituyen el campo de fuerzas donde tales ideas comenzaron a resultar (y en ocasiones también dejaron de serlo) operativas. El propio descubrimiento de la histeria, que dio nacimiento al psicoanálisis, tiene sin duda que ver con la consolidación de aquello que la tradición marxista llamó la cosificación (una lógica de máximos que comenzaba ya a desvincular las reglas del juego social con la transmisión de valores) emergida a finales del siglo diecinueve, del mismo modo que la extensión de la psicoterapia a lo largo del veinte ha tenido que ver con el incremento de la movilidad social y la inseguridad laboral, que han generado situaciones de incertidumbre y han coadyuvado a la erosión de los vínculos solidarios tradicionales en toda su extensión, desde las asociaciones sindicales y políticas a las propias estructuras familiares.<sup>7</sup> Se trata, en suma, de toda esa serie de elementos que acompañan al actual «capitalismo flexible» y, finalmente, provocan lo que tan acertadamente Richard Sennet ha llamado «*la corrosión del carácter*».<sup>8</sup> Sin embargo, transformar el imaginario es precisamente introducir movilidad en este sentido, es decir, en el sentido de movilizar al sujeto individual minimizando la incidencia de la

---

propia recepción de la obra de David Lynch, que (aunque sea torpemente) puede sin duda interpretarse de manera ultraconservadora aunando la fascinación por la moda y la realidad espectacular a un patriarcalismo radical, tiene, a pesar de que la obra de Lynch y la lógica del tiempo real constituyan un objeto de estudio por derecho propio, mucho que ver con un ajuste de cuentas con esta situación heredada.

<sup>7</sup> HOBSBAWM, 1999, p. 146.

<sup>8</sup> SENNETT, 1998.

colectividad. Si en efecto entendemos la psique tal y como la estructura Lacan, el imaginario es lo que se juega en un nivel más individual: el elemento central en el imaginario es la demanda narcisista, una relación dual entre el *yo* y su deseo de reconocimiento que elude la intersubjetividad de la *falta* sobre la que se construye el sujeto. De manera que, si toda movilización del imaginario va necesariamente acompañada de la transformación (en el sentido que fuere) de los lazos colectivos previamente existentes, la entrada en escena de los roles narcisistas difundidos por la imparable cultura mediática en lugares donde los procesos de modernización fueron periféricos —y, por parafrasear la incompletud que Habermas adjudicaba al proyecto moderno en general, *especialmente* incompletos— hace que resulte extremadamente difícil la reconstrucción de nuevos lazos como los que la propia tradición moderna ha querido tejer en torno a la utopía (estuviera o no ésta en divorcio con la *praxis* política real a lo largo de la historia de los vaivenes acaecidos entre los movimientos de vanguardia y los partidos políticos).<sup>9</sup> En este sentido, escribir desde Granada es, nos parece, aún más ajustado.

Finalmente, si en efecto trabajamos desde el punto de vista de cómo se construye el sujeto en nuestro entorno cultural, la segunda de las objeciones generales a que puede verse sometido el presente trabajo, aquella que esgrime la existencia de una clara distinción entre alta cultura y cultura popular, resulta poco convincente desde el momento en que esa distinción se nos ha hecho *demasiado* permeable si la consideramos en términos tradicionales. Como parece apuntar Eric Hobsbawm: hay en efecto gente que desconoce completamente la música de Mozart, pero, ¿quién, por el contrario, puede a estas alturas decir que su experiencia vital y su memoria no se han visto en mayor o menor grado teñidas por la sensibilidad generada por y en torno a la música *rock*?<sup>10</sup>. Naturalmente, la cuestión coloca en el centro la idea de *gusto*, la cual va más allá

---

<sup>9</sup> Incluso en los movimientos en que la presencia de la utopía es dudosa, el hecho cierto es que *todas* las vanguardias de entreguerras fueron declaradamente antiburguesas (ANDERSON, 1998, p.81).

<sup>10</sup> «*Aunque te guste Mozart, no hay duda de que has oído música rock, la conoces y tal vez te gusta*». (HOBSBAWM, 1999, p.150). Hobsbawm, naturalmente, no da un paso que nosotros sí asumimos de manera tácita: la conversión de ese «tal vez te gusta» en un «casi con total seguridad ha coadyuvado a la formación de tu gusto y, con él, de tu sistema de valores».

de la desestructuración de la crítica como un *discurso* que, operando dentro del «sentido común», actualiza constantemente la teoría en la medida en que cada acto discursivo incorpora presupuestos teóricos<sup>11</sup>, e incluso más allá de la interdependencia conceptual entre arte moderno y cultura de masas, de la tensión a partir de la cual surgieron, como ha hecho ver Thomas Crow, las vanguardias mismas<sup>12</sup>. Enfrentar las transformaciones profundas —y necesariamente complejas— del gusto es quizá la tarea más íntima de la Historia de la Cultura. Apenas es necesario añadir más al asunto, salvo acaso subrayar el hecho de que se trata de otro de los temas caros a David Lynch.

### III

Cualquier acercamiento a una obra como la de David Lynch tiene por fuerza que ser prudente. En primer lugar, porque esa obra aún sigue produciéndose y, por más que sepamos que en ningún caso es posible adoptar una posición crítica aséptica, no cabe duda de que el mínimo de distancia necesario es tanto más trabajoso de lograr cuanto menor es el lapso temporal que existe entre nosotros y el objeto de estudio. Ese mismo hecho nos lleva de por sí hasta una segunda cuestión. Dado que los problemas a que se enfrenta David Lynch son contemporáneos y por tanto no muy lejanos de los que pueda intuir cualquier intelectual occidental (y de los que puedan asimismo experimentar muchos otros que no se encuentran precisamente en la posición de productores culturales), se convierte entonces en especialmente sugerente la posibilidad de confrontar las propias categorías de análisis con las claves según las cuales Lynch articula su obra. Sin embargo, y a pesar de que en última instancia esa confrontación sea inevitable, no creemos que deba constituir el punto de partida para el ejercicio de la crítica (y subrayamos que *para el ejercicio de la crítica*, porque pensamos que a la hora de escribir la historia las reglas del juego son verdaderamente muy distintas). Más bien, preferimos que sea la

---

<sup>11</sup> BURGIN, 1986a, pp.140-42.

<sup>12</sup> CROW, 1996, p.37.

propia posición de Lynch la que guíe el análisis. El hecho de que en este trabajo sea recurrente el uso de categorías tomadas de Baudrillard o de Lacan obedece entonces menos a un convencimiento último acerca de la validez de tales categorías que a la familiaridad de ellas con los temas (y con la manera de hacerse cargo de ellos) que Lynch trata. Otra cosa diferente es que, desde luego, tales categorías se traigan siempre a colación porque, a nuestro juicio, incorporan eso que la hermenéutica crítica llamaría *momentos de verdad*. Ciertamente que la concepción lacaniana del inconsciente como estructurado a la manera de un lenguaje y como efecto del discurso (según, por lo demás, el ya tan maltrecho modelo de la lingüística estructural) puede causar más de un problema. Pero sería absurdo no tomar por ello en cuenta lo que de productivo late en el interior de esa concepción, a saber, un intento más o menos logrado de incorporar la intersubjetividad —o, mejor dicho, lo social mismo tal como se da en la imposición del Nombre-del-Padre— en la construcción del individuo. Del mismo modo, se puede estar o no completamente de acuerdo con la teoría freudiana de los instintos, pero es fácil reconocer que existe un «aire de familia» entre el homeostático principio del placer y lo que la tradición occidental viene llamando «gusto» desde el Renacimiento, y que sin duda la noción freudiana de lo siniestro como un paso más allá del principio del placer resulta útil para enlazar el asunto de la construcción del sujeto (sus limitaciones experienciales e ideológicas) con problemas específicos de apreciación estética. Naturalmente, deben ser esas categorías mismas las que desvelen sus propias condiciones históricas de posibilidad. De este modo, en el caso de nuestra lectura de Lynch, de cuya propia obra intentamos extraer en primer lugar tales nociones, esas categorías son tomadas *tanto* desde una perspectiva en la que son consideradas herramientas críticas por derecho propio como a la manera de elementos insertos en una poética. Es decir, a la manera de elementos insertos en el interior de un programa operativo que se actualiza como un relato mítico, un aparato simbólico cuyo desarrollo debe propiciar la aparición de sus propias clausuras narrativas en el horizonte último de la relación del hombre con la naturaleza y con su propia historia. No es difícil en cualquier caso vislumbrar que, en el terreno práctico, el espíritu no queda de ningún modo contento



hasta no haber establecido una jerarquía de valores entre las diversas interpretaciones posibles<sup>13</sup>.

#### IV

No somos capaces de cerrar esta introducción sin realizar una suerte de «cura en salud». Mientras ahora escribo tengo en mente *Eternity and a day* (1998), la película de Theo Angelopoulos inspirada en el final de la vida del poeta griego Dionisios Solomós. Se trata, como en el caso de las de Lynch, de una producción de éxito suficiente como para no ser minoritaria en términos cuantitativos, y que, de acuerdo con sus estilemas, Umberto Eco habría sin duda llamado *mid-culture*. Pero en el caso de la película de Angelopoulos la realidad efectiva no se trata desde el punto de vista de la emergencia de la historia a la manera de un fantasma (es decir, no como un relato sino como protección y sostenimiento del deseo ante la experiencia de un fondo intolerable), sino que más bien los fantasmas son aquí el componente individual y aparecen siempre sobre el paisaje formado por una tematización de la historia griega. La derrota personal y política, tan bellamente descrita en la escena del autobús donde coinciden el maduro poeta desclasado y fracasado, el joven inmigrante albanés y el manifestante que acaba de sentarse, aún bandera en mano, con evidente aspecto de fatiga, sólo se inscribe sobre el *paisaje* de la historia reciente de Grecia, la cual es narrada por Angelopoulos en un *tempo* mucho más lento del que usa para dar cuenta de los vaivenes de la existencia individual. Lo real de la historia no es tratado entonces aquí como un fondo intolerable ajeno al deseo y su lenguaje, sino como un paisaje donde las expectativas personales pueden —o, mejor, *deben*— realmente inscribirse. Del mismo modo, en *Lisbon Story* (1995) Wim Wenders proponía una resolución a las contradicciones generadas por la presencia de la cámara, una propuesta de «final feliz» donde se rescataban el paisaje de Lisboa y las virtudes que la vista posee cuando lo que persigue son precisamente *paisajes*. Por no hablar, claro, de las hermosísimas *Innisfree* (1990) y *Tren de Sombras* (1997) de José Luis Guerín,

---

<sup>13</sup> JAMESON, 1989, p.27.

en la primera de las cuales la cámara es un mero testigo documental de la superposición de imaginarios que las diferentes dominaciones (la última de ellas el rodaje de *The Quiet Man* por parte de John Ford) han dejado sobre un pequeño pueblo irlandés, mientras que en la segunda el lenguaje cinematográfico se piensa a sí mismo para descubrir finalmente su *raison d'être* en la articulación temporal de una identificación amorosa efectivamente *vivida*. En ningún caso, por tanto, pretendemos hacer ver que la de Lynch constituya algo así como *la* lectura correcta de la situación cultural postmoderna. Pero se trata sin duda de una lectura sintomática.

Durante el proceso de redacción de las páginas que siguen, hemos esperado ansiosamente la conclusión y aparición del libro de Francisco Baena sobre las distintas tematizaciones de la cámara en el cine, un trabajo que distingue muy ajustadamente entre distintos usos icónicos —y, por lo tanto, significativos— del que sin duda se ha convertido en el artefacto central de nuestra lógica cultural. Como el azar ha querido que su texto no se encuentre aún disponible, nos vemos aquí obligados a reconocer por anticipado que, en cierto sentido, nuestras reflexiones no han consistido más que en un intento de profundizar en uno de esos usos que Paco ha descrito. Asimismo, este trabajo tiene otras cuatro grandes deudas. La primera e inolvidable es para con José Luis Moreno Pestaña, con quien tuve la fortuna de compartir una primera —y verdaderamente fantasmática— lectura de *Lost Highway*. En gran medida, el presente estudio le pertenece a él tanto como a mí. Por otra parte, ha sido la confianza que en mi persona han depositado los profesores Ignacio Henares Cuéllar y Jesús Rubio Lapaz la que ha permitido que nuestras inquietudes pudieran tomar forma en el seno de un medio académico que ellos tanto contribuyen a dinamizar, del mismo modo que no hubiera sido posible completar el aparato gráfico del presente texto sin la impagable ayuda de Manuel González Manrique y su generosidad de cinéfilo empedernido.

El recuerdo, finalmente, de los amigos que pensaron y rieron con nosotros durante el año académico 2.000-2.001 en el Carmen de la Victoria de la Universidad de Granada está indisolublemente ligado a este trabajo. Muchos de ellos saben por qué.

Granada, Abril de 2002