



Vattimo y Lynch.

Arruinar la metafísica, monumentalizar el cine

"... aquí no hay hechos, solo interpretaciones, pero la interpretación no debe ser pensada como la acción de un sujeto; el sujeto es el mismo algo hinzuerdichtetes, añadido poéticamente por la interpretación o la invención".

Gianni Vattimo

*"... cuanta más oscuridad se es capaz de descubrir,
mayor será la luz que puedas ver".*

David Lynch

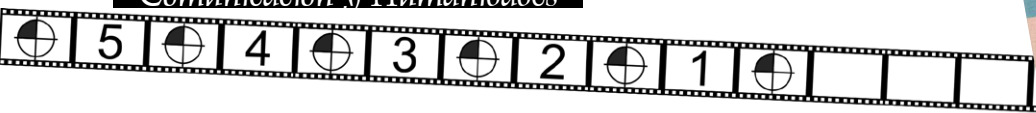
CARLOS FERNANDO ALVARADO DUQUE¹

Para ingresar en la obra de Gianni Vattimo quisiéramos explorar dos figuras alegóricas que, en clave sub-textual, re-velan parte de la naturaleza de su pensamiento. Por un lado, su obra opera bajo la estrategia de la ruina. Si bien esta figura no aparece de modo expreso en su trabajo, tanto su crítica a la modernidad como su diagnóstico del presente, en términos de una *sociedad generalizada de la comunicación*, cargan sobre sí la dinámica de lo ruinoso. Una ruina supone la caída de una gran estructura. Sin embargo, los restos de dicha estructura no desaparecen sino que sugieren, a manera de rompecabezas, el sistema del que son restos. Lo ruinoso supone una estética

del fragmento. Y el fragmento, como una obra de arte in-conclusa, siempre tiene sobre su cuerpo una relación con el pasado (esto puede reconocerse en el interés de nuestro autor por el monumento). En esta línea bien puede comprenderse su análisis de lo postmoderno como una forma de ruina de la modernidad (que no la anula, ni la supera), al igual que su dura crítica a la metafísica (que supone salir de ella, con la certeza de que dicho cometido no es posible) para dar cuerpo al pensamiento post-metafísico (pensamiento de la ruina). Incluso puede comprenderse, bajo el manto de esta alegoría, su idea del fin de la historia que supone una ruina de un gran discurso que amalgama una sola versión del pasado (ruinas que solo permiten reconocer lo que nos antecede como una suma inconexa de pedazos).

Por otra parte, quisiéramos pensar que la explosión, figura que antecede y sucede a la ruina (presente de modo expreso en nuestro autor), ilustra el interés de

¹ Comunicador Social y Periodista. Profesor del núcleo de Formación Básica y Disciplinar del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. cfalvarado@umanizales.edu.co



Vattimo por diseminar los sistemas. Y es que la explosión antecede la ruina porque se convierte en su condición, en el gesto de gatillaje, en su dinamita. La explosión es el acto de destrucción del sistema que lo hace devenir ruina. Pero también lo sucede en la medida en que la explosión también puede desdibujar la ruina. En tanto acto destructivo puede hacer que los fragmentos se dispersen tan lejos de su centro de gravedad que no haya forma de construir el objeto original, ni siquiera en calidad de ruina. Alegóricamente, la explosión es una forma de amplificación. Bien puede pensarse como un objeto que deviene múltiple. Allí orbita el interés de Vattimo por pensar de nuevo la veta hermenéutica en la cual la interpretación, en principio, evita un único modo (unitario) de leer un objeto. De igual manera, su interés por pensar el arte en una clave ontológica supone reconocer que, tras sus diversas muertes, persiste (renace) de una manera expandida. No es gratuito que la explosión estética desemboque en una estetización de la existencia (esquirlas estéticas que salen del encierro del museo para incrustarse en todos los cuerpos contemporáneos) o que los medios de comunicación descompongan la realidad en un juego de imágenes fluctuantes. Como señala Mariano Urquijo, la obra de Vattimo pondera que “Donde había objetos mesurables hoy hay imágenes-mercancías, donde había pretensiones de verdad, hoy hay un mundo fantasmagórico protagonizado por el continuo espectáculo que proporcionan los mass media; donde había doctrinas, hoy, hay interpretaciones” (Urquijo, 2009, p. 195).

Queremos hacer un recorrido por tres grandes hitos que bien pueden servir para hacer una imagen del pensamiento de Vattimo. Primero, su interés por dar

vida a un pensamiento débil que desafía el proceder metafísico, que tiene como telón de fondo el avance de lo postmoderno. Segundo, su recuperación de la hermenéutica, tras la estela de Nietzsche y Heidegger, que supone, en términos de *koiné* cultural, el fin de la filosofía. Y tercero, su interés por el territorio del arte, tras sus diversas necrologías, que supone una apuesta por su capacidad de fundar mundos posibles, por desafiar a su propia época. Para actualizar este pequeño mapa de Vattimo queremos poner a prueba sus postulados a la luz del cine de David Lynch, uno de los más inquietantes directores contemporáneos. Si bien la obra del cineasta norteamericano es multifacética (quizás una expresión de la explosión estética): cine, pintura, televisión, literatura, hipermedia, deseamos concentrarnos en su trabajo fílmico. Creemos que no solo su obra expone la ruina del pensamiento metafísico (tras el abandono del cine clásico), sino que su interés por deconstruir el relato, por violentar las claves genéricas de la narrativa, dan como resultado una explosión estética que reclama un cruento esfuerzo hermenéutico.

Debilitar la modernidad

Vattimo ha hecho uno de los diagnósticos más singulares del mundo contemporáneo a partir del reconocimiento de dos focos concretos: el desarrollo tecnológico y los medios masivos de comunicación. Tomando distancia del valor afirmativo de ciertas formas simbólicas como el mito o la religión, nuestro autor nos señala que el lugar privilegiado de la técnica ha disipado las inquietudes me-



tafísicas. Los efectos acelerados del crecimiento técnico evitan las preguntas metafísicas por el origen, por cualquier suerte de fundamento: “...el sentido en que se mueve la tecnología, más que el dominio de la naturaleza a través de las máquinas, es el desarrollo específico de la información y de la

construcción del mundo

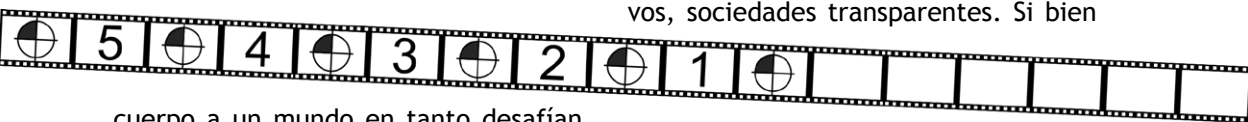
como imagen” (Vattimo, 1997, p. 160). En lugar de una naturaleza primera los medios masivos (que operan en clave técnica) fabrican un sistema de imágenes que sustituye el tradicional discurso metafísico. En un primer acercamiento bien podría pensarse que los *mass media* suplantando el interés de la metafísica por revelar el orden del cosmos. En varios momentos nuestro autor nos recuerda que la sociedad de la comunicación generalizada pareciera una especie de materialización (irónica quizás) del absoluto hegeliano. Tendríamos que decir que un sistema técnico mundializado hace que el ojo mediático domine todo el espectro de lo real. No habría realidad alguna que escapara del registro técnico-comunicativo. No obstante, esta lectura, nos dice Vattimo, puede debilitarse cuando reconocemos que los medios no operan bajo un solo espectro

discursivo. Es decir, los medios bien pueden (y de hecho lo hacen) ofrecer diversas versiones sobre lo real (hasta restarle credibilidad metafísica) y en dicho proceso contribuyen a desmontar la idea de que existe, realmente, algo que debe ser objeto de representación privilegiada de lo que nos rodea.

En este caso estaríamos en contacto con la idea de una explosión mediática, de una dispersión comunicativa. Más allá de decir que la pluralidad de medios ofrece diversas interpretaciones sobre nuestra experiencia, Vattimo insiste en que este estallido genera un debilitamiento de una realidad de base, natural, dada. Lo interesante es que el conglomerado de imágenes de medios no supone un nuevo tipo de realidad natural que suplante un viejo sistema, sino que su incapacidad de cohesionarse abre un territorio donde los absolutos se disuelven. En este marco es que nuestro autor declara el fin de la modernidad: “La modernidad es la época de la legitimación metafísico-historicista, la postmodernidad es la puesta en cuestión explícita de este modo de legitimación” (Vattimo, 1991, p. 20). Entendida como un periodo de novedad (corte con la tradición), la modernidad supone, sobre su propio despliegue, el progreso como baremo. La historia, en esta clave, es solo un registro unitario de hechos del pasado que se debilita conforme la promesa del mañana se engrosa. Pero “...no hay una historia única, hay imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista, y es ilusorio pensar que hay un punto de vista superior” (Vattimo, 1990, p. 76). La explosión del mundo en imágenes que se dispersan a alta velocidad, hace que la contemporaneidad opte por los relatos

de choque. Es decir, las imágenes dan

de los medios de comunicación masivos, sociedades transparentes. Si bien



cuerpo a un mundo en tanto desafían cualquier pre-comprensión del presente. Lo que ofrecen es la incertidumbre del mañana, una suerte de muerte del progreso.

Lo postmoderno, por lo menos como lo entiende nuestro autor, supone pensar la imposibilidad metafísica del discurso moderno. Sin poder garantizar un suelo común, un *grund* (término alemán que traduce literalmente: poner en tierra), un origen sin pasado, no podemos pensar la postmodernidad sino como un debilitamiento del proyecto moderno. De eso se han encargado los medios de comunicación, pero en especial las formas artísticas que se han incubado a su interior. Específicamente el cine que, podría decirse, no solo replantea la experiencia del arte más allá de una estética formalista-contentutista (obsesionada por la belleza, como añoranza de lo eterno), gracias a que trabaja con la máquina. Y es una técnica amplificada que no solo hace explotar lo real en mil imágenes, sino que revela que cualquier mundo posible, no es sino una deriva (perversa) de las múltiples pantallas. Allí se juega el peso de la crítica a la modernidad: "...yo considero que el término postmoderno sí tiene sentido, y que tal sentido se enlaza con el hecho de que la sociedad en la que vivimos sea una sociedad de la comunicación generaliza, una sociedad de los mass media" (Vattimo, 1990, p. 73).

Vattimo introduce una bella figura para, en clave de ironía, revelar la imposibilidad del discurso moderno o la necesidad debilitadora de la postmodernidad. Decide llamar a las sociedades, efecto

decíamos que, en teoría, los medios se instalan como sistema total, deberíamos agregar, entonces, que hacen que los secretos de lo real se tornen visibles. No podría haber nada oculto si el ojo tecnocomunicativo irradia una luz total sobre lo real. Esto se torna imposible porque los medios operan por dispersión (estallido de imágenes) y ofrecen, en el mejor de los casos, un rompecabezas de lo que nos rodea. De allí la ironía de la transparencia. Realmente los medios turban cualquier idea unificada del afuera, la posibilidad de mirar de manera directa el sistema, su origen, su naturaleza primera. Podríamos incluso decir que al estallar en un sinfín de imágenes el mundo real se ilumina con tanta incandescencia que desaparece. Y es que el asunto radica, nos dice nuestro autor, en romper con el mito de la transparencia. De base no hay nada en el origen (un ser incontaminado, sin declinaciones) que deba ser objeto de una fina luz. Lo que opera, en otra vía, es un proceso de opacidad. La suma del conjunto múltiple de imágenes tiene como efecto el hacer difuso el supuesto origen. Lo vital, luego de este primer borramiento mediático, es hacer que el origen (en tanto idea) se debilite hasta que no valga la pena pensar en iluminarlo.

Sin duda, Vattimo ubica su esfuerzo intelectual en el territorio de un pensamiento post-metafísico. Su trabajo, siembre bajo el amparo de Heidegger, le interesa dar el paso más allá de la metafísica. Pero este, lo sabe bien, es un paso en falso. Superar la metafísica, pensar después de la metafísica, no es posible sin crear o



puesta en cuestión de su seguridad. Un pensamiento débil, en una clave anárquica como el mismo Vattimo sugiere, no es un pensamiento de la debilidad,

sino un pensamiento lo suficientemente fuerte para arriesgarse a creer en las interpretaciones más radicales.

Este debilitamiento ha tendido lugar, como sugeríamos, por la sobredimensión de la técnica, en un mundo donde las imágenes, por su multiplicidad, impiden formarse una sola versión de la realidad de la que, supuestamente, son reflejo. “Los conceptos rectores de la metafísica -la idea de totalidad del mundo, de un sentido unitario de la historia, de un sujeto centrado en sí mismo y eventualmente capaz de hacerse con este sentido- se muestran ahora como instrumentos de aleccionamiento y de consolación, ya no necesarios en el marco de las capacidades que la técnica hoy nos proporciona” (Vattimo, 2000, p. 27). El concepto de *verdad*, pilar en la gran mayoría de las variaciones de la metafísica que nos ha ofrecido la historia, entra en una crisis en tanto su definición como adecuación, supone un referente de base que la justifica. Ya no se puede pensar que toda descripción que hagamos de lo que se nos opone deba adecuarse a una realidad que la antecede y condiciona. No es posible una verdad bajo el concepto de revelación que, a pesar de distanciarse de la dinámica objetiva, todavía sugiere el primado de un sustrato anterior al ejercicio discursivo.

El debilitamiento de la metafísica arruina la idea de un hombre fuera del tiempo, de un sujeto trascendental de conocimiento. De este sustrato

dar origen a un nuevo sistema de la misma impronta. Para salir de ella hay que desmontar su dinámica de justificación de lo real como una base que sirve de canon para toda experiencia. Escapar solo es posible al precio de disolver el afán de re-velar un origen perdido. Por ello, se explica el interés de nuestro autor por pensar el ser como acontecimiento, su intención por señalar que lo que es, lo es siempre en términos epocales, localizado culturalmente, atado a un pasado como relato que lo precede. Sin duda es Heidegger quien abre esta ruta que Vattimo recorre sin el interés de que opere como una nueva justificación del pensamiento. Asegurar dicha idea supondría fundar una nueva metafísica sobre los pilares de un pensamiento epocal. Su interés es salir del cerco metafísico debilitándolo. No se trata de una destrucción, sino una

solo quedan los fragmentos dispersos. Y por ello Vattimo nos dice que en la clave del pensamiento débil el hombre únicamente es condicionado por la caducidad (y este planteamiento debe

En un trabajo escrito a cuatro manos con Santiago Zabala, Vattimo (2009) analiza la posibilidad de una hermenéutica de naturaleza comunista. Más allá del sesgo político, se esconde tras esta idea un combate entre un pensamiento

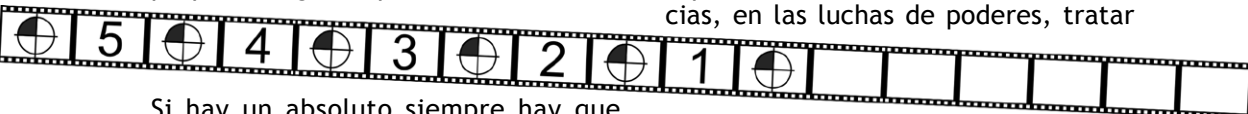
pensarse en términos débiles, es decir que la idea de caducidad en sí misma tiende a deshacerse, a arruinarse). “El verdadero trascendental, lo que hace posible cualquier experiencia del mundo, es la caducidad, el ser no es sino que su-cede, quizás también en el sentido de que cae junto a, de que acompaña -como caducidad- a cualquiera de nuestras representaciones” (Vattimo, 2000, p. 34). ¿Qué hacer en un mundo sin seguridades metafísicas? Una difícil pregunta que nos pone de cara al nihilismo, al singular vacío que antecede toda forma simbólica, para encontrar consuelo en el acto creativo de fundar nuevos modos de operar respecto al afuera. Nuestra experiencia con la verdad evade cualquier forma de objetividad, para devenir retórica. Y con ello el consuelo es consentido. Es decir, nuestros modos de enfrentar la caducidad solo tienen sentido como acaecimiento, como devenir en medio de imágenes ruinosas que hacen del pasado un texto con el cual interactuar. Así no desaparece la metafísica (forma del pasado) que se activa como el lugar del cual tomar distancia pero que persiste siempre. “Un pensamiento débil lo es, ante todo y principalmente, en virtud de sus contenidos ontológicos, del modo como concibe el ser y la verdad; en consecuencia es un pensamiento desprovisto de razones para reclamar la superioridad que el saber metafísico exigía en relación a la praxis” (Vattimo, 2000, p. 40).

que evade la metafísica y las formas autárquicas de construir nuestra experiencia de lo real que se arrogan para sí la difícil categoría de objetividad. Y en ello la idea de un comunismo supone una invitación a un pensamiento débil de naturaleza anárquica. Su combate es contra el pensamiento metafísico que se impone por la fuerza, que desea hacer de su interpretación de lo real, exactamente lo opuesto, no una interpretación sino una verdad impoluta. El debilitamiento opera en la resistencia, en un lugar débil que siempre es cuestionado por rehusarse a convertirse en un nuevo tipo de derecha del pensar. Y bien podemos reconocer en este encuentro entre pensamiento débil y hermenéutica el eje en que oscila el trabajo de nuestro autor.

Como veremos, Vattimo optará por la ruta hermenéutica para pensar la contemporaneidad y dicha inclinación no borra la arbitrariedad de la elección, el interés concreto de una comunidad que reconoce sus propias limitaciones, el peso de la caducidad, el ser como acontecimiento: “...llamamos hermenéutica ontológica en la filosofía contemporánea a la orientación filosófica que asume como tema central el fenómeno de la interpretación considerado como el rasgo central de la existencia humana y como la base apropiada para la crítica y la destrucción de la metafísica tradicional...” (Vattimo, 2002, p. 128). En el fondo, este tipo de anarquismo

intelectual busca evitar el dominio de lo absoluto, de un pensamiento centrado en la objetividad, de un discurso de la verdad como sustrato. “Con los absolutos hay siempre una autoridad. La noción de absoluto es autoritaria, propia de alguien que no tiene límites.

más cercano a la política” (Vattimo, 2009, p. 228). Porque ya no es posible filosofar en términos de develamiento de sustancias, del mundo como una totalidad. Ahora solo es posible el operar democrático (débil por naturaleza) que supone, en la tensión de las diferencias, en las luchas de poderes, tratar



Si hay un absoluto siempre hay que encarnarlo en una clase, una persona, un grupo, que accede a ese absoluto y el resto tiene que aceptarlo” (Vattimo, 2007, p. 72). Un pensamiento débil toma distancia de toda pretensión absolutista. Y en la clave combativa, que sabe que el trabajo del pensar (de la filosofía en pleno) tiene tintes políticos, el debilitamiento solo es posible cuando se evade la embriaguez del poder, del derecho impuesto sobre otros. “El pensamiento débil solo puede ser el de los débiles, sin duda no es el de las clases dominantes, que siempre han obrado para mantenerse y no poner en cuestión el orden establecido del mundo” (Vattimo y Zabala, 2011, p. 146).

El pensamiento débil entonces opera en medio de las ruinas de la metafísica. Trabaja con sus fragmentos para evitar, a toda costa, volverla a reconstruir. En sus pedazos se esconden claves del pasado que reclaman siempre el diálogo abierto. Ya el hombre como acontecimiento no busca eternizarse sino lidiar con su caducidad reconociendo que, en términos históricos, ha acaecido de múltiples modos. Y por ello es que bien podemos, en este marco, comprender por qué Vattimo sugiere un fin de la filosofía en manos de la democracia: “En la edad de la democracia, el evento del ser al que el pensamiento debe volverse, ha de ser algo mucho más amplio y menos definido, algo quizá mucho

de evitar la arrogancia de la última palabra. Por ello el tiempo democrático es el de la ruina. Allí siempre hay que volver sobre los fragmentos para pensar su posible uso. Ya no encajan entre sí, ya no forma una gran figura: “...ante la falta de principios metafísicos últimos, únicamente podemos vivir por medio de la adquisición de una disposición existencial anárquica particular: solo al desacostumbrarse a vivir conforme a legitimaciones y valores básicos se puede ejercer el pensamiento de un modo post-metafísico” (Vattimo y Zabala, 2011, p. 149).

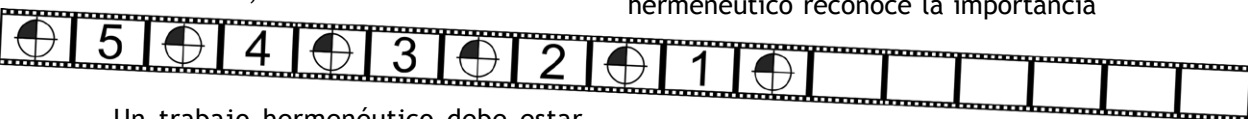
Hermenéutica del monumento

Vattimo ha dedicado gran parte de su obra a una amplificación de la hermenéutica. Como bien insiste, en lugares diferentes, el problema de la interpretación se ha convertido en la koiné del mundo filosófico. Como lengua común, y en el plano de un mundo donde la metafísica ha estallado en pedazos, el trabajo exegético es la constante cultural que nos determina. “La hermenéutica, si quiere ser coherente con su rechazo de la metafísica, no puede si no presentarse como la interpretación filosófica más persuasiva de una situación, de una época y, por tanto, de una procedencia” (Vattimo, 1995, p. 48). Lo clave es

que, tras todo su interés por pensar la hermenéutica como rasgo de la contemporaneidad, sigue a la base la búsqueda de un pensamiento post-metafísico. De allí que deba cuidarse cualquier lectura de la hermenéutica como un sistema universal, como una fundamentación de la filosofía. En tal caso sería, inevitablemente, un nuevo revelo metafísico.

interpretaciones. “La hermenéutica, en la visión radical que aquí presentamos, al no tratarse de una teoría metafísica, solo dispone de motivaciones históricas contingentes para reclamar cualquier validez razonable” (Vattimo y Zabala, 2011, p. 144).

No en vano el interés por un comunismo hermenéutico reconoce la importancia



Un trabajo hermenéutico debe estar amparado bajo el manto de la debilidad. Toda exégesis debe asumirse a sí misma en términos débiles, lo cual opera como garantía de que su modo de interpelar lo que nos rodea sea, simplemente, una apuesta. Lo primordial, más allá de señalar que la realidad se disemina en múltiples interpretaciones (que sigue a la postre de la metafísica) es señalar que las interpretaciones no poseen ninguna realidad de base. Para jugar con la idea de textualidad, que hace parte del mundo hermenéutico, diríamos que no hay diversas lecturas (o interpretaciones) de un texto. En otro sentido, sostenríamos que lo que llamamos texto es el efecto o producto de la multiplicidad de lecturas. En nuestro autor diríamos que no existe una realidad natural o un mundo previamente condicionado que debe ser determinado, sino que nuestra idea de mundo (débil por demás) es solo producto de las interpretaciones que hacemos. El trabajo de la interpretación, que podríamos igualarlo a un amplio juego de intertextualidad como la define Julia Kristeva (suma de citas que dan por origen un gran texto), no supone una operación en el vacío. Su punto de referencia (por otorgarle un nombre), su esfuerzo exegético, se hace con la tradición, con el pasado. Referencia que además no es sino una suma de otras

de la distorsión, la perversión como pieza clave de la exégesis. En otras palabras, la presencia de un distanciamiento o una torsión respecto a lo que se interpreta no solo revela la ruina del sistema, sino que hace posible el diálogo. La distorsión como constante hace que el juego de lecturas cada vez se disemine, como bien lo saben los discursos mediáticos y las obras de arte fuera del museo, lo cual impide que surjan nuevas arquitecturas metafísicas. Vattimo y Zabala nos recuerdan que esta distorsión está presente en la labor de Hermes (mensajero de los dioses) que, de alguna manera, alegoriza la explosión de mensajes de las sociedades post-modernas. “Hermes tiene que transmitir aquello que está más allá de la comprensión humana de manera que pueda ser captado por la inteligencia humana. Pero en esa transmisión, Hermes era a menudo acusado de latrocinio, traición y hasta de anarquía, porque los mensajes jamás eran precisos; en otras palabras, sus interpretaciones siempre alteraban los significados originales” (Vattimo y Zabala, 2011, p. 128).

Vattimo, como antes indicábamos, sigue la estela abierta por Nietzsche y Heidegger. Al primero no duda en considerarlo el primer pensador postmoderno, al segundo le atribuye la centralidad de la

hermenéutica en la actualidad (por encima de otros hermeneutas que han gozado de mayor reconocimiento como Gadamer o Ricoeur). En varias ocasiones, nos recuerda cómo Nietzsche desafía la metafísica con la figura de la muerte de Dios que constituye la necesidad de crear un nuevo sistema de

el mundo objetivo: “no hay hechos, solo interpretaciones”, implica, como hemos tratado de enfatizar, que la hermenéutica contemporánea trabaja desmontado cualquier registro real previo. Al mismo tiempo, este trabajo de desmontaje solo es posible por la historia de la metafísica. Dicho de otro modo, no puede tener lugar esta koiné cultural sin el dominio autárquico de los sistemas absolutos. Por eso en Nietzsche toda exégesis se hace



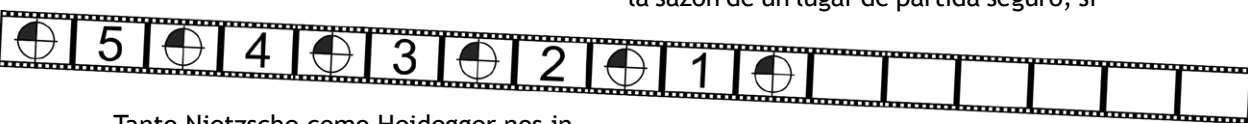
valores tras la caída de un gran sistema. Tras el borrado de un mundo verdadero, que da paso a una fabulación, reclama un trabajo exegético en clave poética. De modo que la interpretación opera en términos estéticos o, si se desea, ha llegado el tiempo del arte de la interpretación. La consigna nietzscheana que desafía

en y contra el pasado. No en vano, nos dice Vattimo, Nietzsche asegura: ‘Yo soy en el fondo todos los nombres de la historia’.

Heidegger, por otra parte, ha hecho de su obra un intento por pensar el ocaso de la metafísica. Su preocupación por pensar la diferencia (por demás olvidada) entre ser y ente, busca evitar un modo de comprensión de lo real que se reduzca a la objetivación. Para ello el ser no puede ser meditado por fuera del tiempo y se le reconoce como acontecimiento. Sus modos son temporales y condicionados por una época. De esta manera, pensar el ser es un trabajo que reclama un esfuerzo hermenéutico. Como afirman Arenas-Dolz y Oñate: “La hermenéutica, al reconocer el fin de la metafísica, coincide con la época de interpretación del ser y, en consecuencia, refleja su noción de ser como debilitamiento” (2009, p. 71). En el fondo no será sino un efecto del diálogo. El ser acaece (y rápidamente se des-hace) en el momento en que se cristalizan un par de rasgos que un cuerpo, una comunidad o una época privilegian. Y dichos rasgos, débiles si desean evitar toda metafísica, fácilmente se diseminan o son motivo de nuevas ruinas. Este

esfuerzo está dirigido a evitar nuevas formas de fundamentación, de colocar nuevos pilares metafísicos, si bien como veremos, no supone, sino que reafirma un trabajo de naturaleza ontológica: “...se sigue pensando en la meditación heideggeriana sobre el ser en términos de fundamentación. Heidegger, por el contrario, ha reclamado la necesidad del olvidar el ser como fundamento, si nos queremos encaminar al pensamiento rememorador” (Vattimo, 1992, p. 50).

Luego de dar pie a un pensamiento de la desfundamentación, debemos reconocer el interés de nuestro autor por determinar la hermenéutica en términos ontológicos: “...si la hermenéutica tiene sentido, entonces reclama una profunda revolución de la ontología que se despidan de la idea del ser como objetividad de cosas ahí afuera a las que el pensamiento debería acercarse y adecuarse todo lo posible” (Vattimo, 2003, p. 63). La tarea es no fundamentar una nueva realidad a la sazón de un lugar de partida seguro, si



Tanto Nietzsche como Heidegger nos invitan a considerar la relación fundación-desfundamentación, a posibilitar un pensamiento des-fundamentador que, en otras palabras, opera en la clave del debilitamiento. Y allí la hermenéutica trabaja con interpretaciones radicales que van más allá de la seguridad del fundamento. Ambos pensadores, nos dice Vattimo, fundamentan el ejercicio de desfundamentar para escapar de la metafísica. Esto es posible en términos hermenéuticos. No en vano nuestro autor rememora la idea del círculo hermenéutico tematizada por Gadamer que, en su movimiento perpetuo, impide colocar un punto de origen, impide el fundamento como punto de partida. Esto, de algún modo, socava el afán de poder de quien desea que su propia versión (así la considere carente de intereses, caso de la ciencia), se imponga como base de nuestra experiencia de realidad. “En el diálogo interpretativo no hay un interlocutor que venza y reduzca así al otro; la fusión de horizontes hermenéuticos es el surgimiento de un *tertium* radicalmente nuevo, que, por tanto, es juego también en cuanto pone en juego los interlocutores en su ser” (Vattimo, 1992, p. 90).

no el trabajo, en términos poéticos, de fundar mundos posibles. Al igual que la literatura o el cine, la hermenéutica es capaz, tras de sus exégesis débiles, de dar cuerpo a mundos (poner la verdad en obra, como diría Heidegger) que pueden ser habitados. Sin embargo, ese acto de fundación no puede pensarse como fundamentación. Es, en otro sentido, un corte en el tiempo. Para acaecer tiene que establecer una relación con el pasado (con la tradición). Se funda un mundo en términos hermenéuticos porque la historia es objeto de una exégesis que la distorsiona. Se crea mundo en medio de la ruina, en el fragmento como suelo que bien puede ser pulverizado, nuevamente arruinado. Fundar es dar lugar a un origen como emergencia, a saber, como un llamado urgente y como un acto de emerger, de salir a la luz. Sin embargo, no es un proceso de develar algo oculto, un sustrato (lo que sub-yace), sino un modo de disponer, en la interpretación, del pasado para que opere de otra manera.

En la medida en que la hermenéutica ontológica reconoce la relación con un pasado, que todo origen es siempre derivado del corte con una tradición, Vattimo

amplía la idea, aceptada casi de manera hegemónica, de la *hermeneusis* como diálogo. Sin duda la pluralidad de miradas dan lugar a un diálogo vivo y por supuesto este diálogo consume a los participantes. En ello nuestro autor reafirma la ruptura con la relación sujeto-objeto (propia de las metafísicas modernas), para debilitar el supuesto dominio del hombre sobre la naturaleza. Pero un diálogo también supone un horizonte común en el cual los intérpretes también son interpretados. No se hace solo en el presente, sino que está instalado en una época y

tensión. Por una parte, conectado con el presente es un objeto vivo, pero por otra, está destinado a conmemorar otro tiempo, es un registro del pasado. Nuestro autor se interesa en el monumento por esta doble dimensión. No lo tematiza como un esfuerzo por destruir el tiempo, por superar la destrucción de la fuerza temporal, sino como una celebración de este paso. Si eliminara el tiempo haría las veces de un soporte metafísico, un rasgo del pasado que no ofrece apertura al diálogo: "...querer ser monumento no significa solo voluntad de afirmarse o imponerse; sino también inseparable-

todos sus avatares. "La hermenéutica no puede ser solo una teoría del diálogo, pues no se puede pensar efectivamente desde una *teoría* del diálogo, todavía metafísicamente descrita en su esencia universal, sino que debe articularse, si quiere ser coherente, *como* diálogo, comprometiéndose en relación con los contenidos de la tradición" (Vattimo, 1991, p. 67).

Quizás por esta insistencia en la relación con el pasado es que puede explicarse el interés de Vattimo por el monumento. Esta figura, que bien puede remitirnos equivocadamente a la lógica del museo, debe pensarse como un puente con el pasado instalado en el presente. A diferencia del arte encerrado en un espacio artificial el monumento se ubica en un espacio que, en teoría, es habitado en términos públicos. Su lugar reclama siempre el tránsito presente, la cercanía con los ritmos de cualquier contemporaneidad. Se instala en el flujo de la vida, por ello contribuye, desde su origen, a una estetización de la existencia. En el monumento tiene lugar una interesante

mente, vínculo con los monumentos del pasado: no se deviene monumento solo imponiéndose como reconocibilidad duradera, sino irguiéndose al mundo de los monumentos, formu-



lándose de acuerdo con una monumentalidad que no es nunca inventada arbitrariamente, sino heredada” (Vattimo, 1991, p. 87). Nuestra aparente vocación antropológica a la creación de monumentos ofrece un escape a la caducidad, pero, principalmente, un intento por celebrar la tradición. “El monumento es más bien aquello que dura en la forma, ya proyectada como tal, de la máscara fúnebre. El monumento no es una copia de una vida plena, sino la *fórmula* que se constituye para transmitirse y, por lo tanto, ya signada por su destino de alienación radical, signada, en definitiva, por la mortalidad. El monumento

tanto como lo que dura, sino ante todo como lo que queda: huella, recuerdo, monumento” (Vattimo, 1994, p. 71). Y es que ya el arte opera en clave de una hermenéutica ontológica como fundación de un mundo posible.

Esto ha permitido una ampliación de la racionalidad. Debilitada la razón como un mecanismo de medición objetivo, hemos de reconocer una racionalidad hermenéutica que sabe de su contingencia y hace de ella una bondad. Sabe que debe ser objeto permanente de exégesis, que su propia persistencia es solo posible en tanto siga viva en el diálogo con la tradición. En el fondo mantiene, como carta de presentación, todas sus

fórmula se constituye no para despojar el tiempo, imponiéndose contra y no obstante al tiempo, sino para durar en el tiempo” (Vattimo, 1994, p. 69).

Vattimo nos ofrece una hermenéutica en clave de monumento como reconocimiento de nuestro diálogo ruinoso con la tradición. La ruina nos adviene porque el pasado monumentalizado no es un registro objetivo, sino el ejercicio estético de resistir a la muerte. Y debemos destacar que para fundar mundos posibles (que perviven en el monumento) la clave yace en el territorio estético. Esto, sin duda, explica el fuerte interés por el mundo del arte en nuestro autor. Como si siguiera la pista de la ‘buena voluntad de la máscara’ (como bien señala Nietzsche el reconocimiento de la fábula como condición de la creación estética) nos invita a pensar que todo mundo fundado en el diálogo con la tradición es derivado de un proceso creativo. De allí que recuerde a Hölderlin (que Heidegger estudia cuidadosamente): “Lo que queda lo fundan los poetas, no

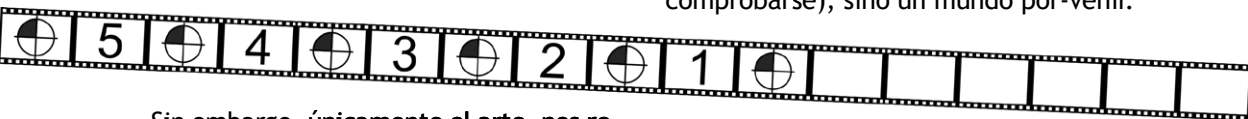
máscaras, todos sus modos estéticos de crear mundos, la buena voluntad de revelar su condición de fabulación, su ficción al desnudo: “Si quiere evitar una recaída en la metafísica, la hermenéutica tiene que hacer explícita su propia dimensión ontológica, es decir, la idea heideggeriana de un destino del ser que se articula como la concatenación de las aperturas de los sistemas de metáforas que hacen posible y califican nuestra experiencia del mundo” (Vattimo, 1994a, p. 157). Se hace imperativo reconocer el componente poético de esta forma de racionalidad puesto que para salir de cualquier forma de nihilismo, luego de la ruina de los sistemas, no tenemos más opción que el trabajo creativo para evitar que, de modo automático, los fragmentos vuelvan a formar una figura unitaria, una realidad absoluta.

Estéticas diseminadas

Vattimo realiza una singular lectura del problema del arte en la obra de Nietzsche.

che a partir de la figura de la máscara. Como una forma de burlar toda forma de objetivismo la metafísica del artista de Nietzsche desafia la realidad como sistema. En otras palabras, el arte arruina la metafísica desde su interior al anunciar que su modo de configurar la realidad es una mentira, al proclamarse falsa metafísica: "...el arte es una de las formas de la metafísica en su sentido general de estructura simbólica nacida para tranquilizar, cuyo resultado es por el contrario el de perpetuar la inseguridad" (Vattimo, 1989, p. 121). En gran medida, las formas simbólicas (ciencia, religión, arte) operan en clave metafísica para en-frentarse al vacío. Su táctica es la máscara en tanto esta dibuja un pseudo-rostro sobre el caos.

Una primera gracias a que lleva a la periferia los modos de percepción. Arruina las miradas hegemónicas de cada época. Una segunda, manteniendo una singular relación con el tiempo. Su trabajo es el del monumento, como sugeríamos, porque logra entablar un diálogo con la tradición. En alguna medida las obras del pasado se mantienen, no porque rememoren otra época sino porque impelen a ver el presente desde otro ángulo. Y, al mismo tiempo, el arte es una promesa de futuro. Vattimo nos recuerda cómo la definición del arte abstracto articulada por Kandinsky se sostiene en un modo de evitar el presente. Lo abstracto no copia un mundo objetivo (que solo es concebible en el presente cuando puede comprobarse), sino un mundo por-venir.



Sin embargo, únicamente el arte, nos recuerda Vattimo, revela que dicha máscara es artificio. A esto Nietzsche lo denomina la 'buena voluntad de la máscara', el acto confeso de reconocer que la obra es una falsificación. De ahí que el arte, que sabotea la metafísica desde adentro, siempre proclame que es una fábula.

De dicha forma de pensar podríamos recuperar una relación de combate y resistencia con su propia época. El arte tiene la tarea de debilitar los sistemas en los cuales se origina: "...la obra no apunta a alcanzar un éxito que le dé el derecho de colocarse dentro del ámbito de valores (el museo imaginario de los objetos provistos de cualidades estéticas); el éxito de la obra consiste fundamentalmente en hacer problemático dicho ámbito, en superar sus confines..." (Vattimo, 1994, p. 51). Si continuamos con la figura alegórica de la explosión, podemos decir que el arte hace estallar los modos de descripción del presente de dos maneras.

El arte, así, adquiere un carácter profético: "...la realidad que representa la obra de arte abstracta es la de un mundo futuro, todavía no presente ni dado..." (Vattimo, 1993, p. 75).

Vattimo, a la luz de la crítica de la modernidad, nos sintoniza con el problema de la muerte del arte. Bien podemos decir que las prácticas artísticas, de manera general, no han muerto. A modo de generalización podría afirmarse que no hay época sin arte. Sin embargo, los modos de comprender el arte sí han pasado por el filtro de diversas muertes. Y cuando una sociedad cohesionada bajo el ideal del progreso, de una historia unitaria, de un espíritu absoluto que se realiza, cae en ruinas, el arte debe en-frentarse con una (o varias) de sus muertes. Nuestro autor nos ofrece, por lo menos, tres tipos de muerte que quisiéramos tematizar. Primero, una muerte del arte como belleza. Podemos

fácilmente re-conocer como un arte que tenga por finalidad la belleza en términos de una forma que, tras su ejercicio, nos entrega un objeto cerrado está bajo el amparo metafísico. Tras este tipo de lógica el arte cae presa del método. Y en su desarrollo el arte es parasitario de un mundo previamente configurado. Dicho arte muere por diversas praxis. Escuelas como el impresionismo en pintura desmontan la forma ofreciendo una imagen de lo real que, tras su cercanía, revela lo in-formado. Cualquier forma depende de la mancha, de la ruina de la línea, de la forma como límite de lo real. Artes mecánicas como la fotografía y el cine, ironizan el esfuerzo por la imitación de la forma perfecta (que grosso modo define la belleza) y se encargan de matar al arte por exceso. Al ofrecer un duplicado

penetrar en la consciencia del artista, que sería la dotada de valor). Este modo de entender el arte muere gracias a la explosión de vanguardias del siglo XX, que hace estallar el modelo de las bellas artes y se pone en la tarea de hacer circular el arte en un nuevo sinfín de materiales. Vale la pena señalar que estas dos formas de entender el arte pecan, la primera por exceso de forma, la segunda por exceso de contenido. Ambas, todavía, presas de la metafísica, optan por instaurar un sistema formalista y un sistema contenutista, respectivamente.

En otra clave, pero en el espectro necrológico del arte, Vattimo analiza el impacto de la sociedad generalizada de la comunicación sobre el fenómeno de la artisticidad. Haciendo uso de la figura del ocaso, anuncia una suerte de muerte en manos de los *mass media*. Si

del objeto con alto grado de fidelidad (por lo menos en términos perceptivos), anulan la belleza al excederla.

Una segunda muerte puede rastrearse en la crisis del arte de naturaleza romántica. Vattimo nos recuerda cómo tras la apología al artista-genio se pierde la dimensión material del arte. Luego de la muerte de un arte entregado a la forma, el tiempo del arte como expresión de la interioridad del artista (que se define por la forma sensible de la idea), ofrece una muerte por defecto. Es decir, si el problema del arte radica en el mundo imaginario del artista, la dimensión material del arte, su lucha con la tierra (en términos de Heidegger) es accesorio o se anula. En otras palabras, el trabajo sensible del arte es solamente un medio para un fin, y por ello interesarían los contenidos de consciencia del artista (la obra funcionaría como una excusa para

los medios de comunicación pudieran dar lugar a una sociedad transparente, solo sería posible instaurando una mirada cegadora, un modo de mirar que no dejara nada oculto, que hiciera visible todo espectro de lo real. De ser así, el arte no tendría lugar en el escenario de medios pereciendo por un exceso de visibilidad. Vattimo reclama una dimensión simbólica para el arte (heredada de Nietzsche), y el concepto de símbolo que abraza supone siempre una tensión entre luz y sombra. La obra de arte ilumina al mismo tiempo que esconde. No en vano nuestro autor nos recuerda, en varias ocasiones, el problema de la verdad en la obra de arte como lucha entre mundo y tierra, tematizado por Heidegger.

En un mundo donde la técnica de los medios masivos iluminara a plenitud, la

tierra se anularía por destrucción. Sin embargo, Vattimo nos ofrece una segunda lectura de la época de la técnica de los *mass media*. En ella, como sabemos, el mundo se pluraliza y en lugar del absoluto realizado, tenemos un collage de imágenes. El arte puede operar, con su dinámica de desafío al espíritu de su época, con su diálogo con la tradición, con su promesa de futuro porque explota y se dispersa en múltiples direcciones. El resultado promisorio es la muerte del museo y una estetización general de la existencia: "...la muerte del arte significa dos cosas: en un sentido fuerte y utópico, el fin del arte como hecho específico y separado del resto de la experiencia en una estética rescatada y reintegrada; en un sentido débil o real, la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas" (Vattimo, 1994, p. 53).

nuestro autor de las poéticas del siglo XX. En ellas comprende un esfuerzo por generar un nuevo modo de percepción de lo que nos rodea que no se compadece con el asedio metafísico de lo real. Tras esta visión del arte yace una estética ontológica que no se interesa por la forma ni por el contenido, sino por un mundo que se despliega en la lucha material de la obra con la tierra. La clave de este mundo es su capacidad de ser habitado, como su potencia para configurar el presente. Por eso nuestro autor afirma que esta tarea ontológica es menos común de lo que solemos creer. Son más bien pocas las obras que, en términos ontológicos, dan cuerpo a mundo (*La Odisea*, *La biblia*).

En sentido estricto, en el terreno de una estética ontológica, Vattimo define la obra de arte como apertura a un mundo. Y quisiéramos pensar que toda apertura

Vattimo nos invita a pensar el arte, tras sus diversas muertes, en una clave ontológica. Dicho con sencillez, el arte no es copia o reflejo de un mundo que le precede, sea éste físico o imaginario, sino la potencia de fundar un mundo delante de sí: "...el sentido del arte no es fundamentalmente el de expresar o representar un determinado modo de ver las cosas como son, ni simplemente una forma de hacer funcionar libremente ciertas facultades, sino el acontecer radical en el plano de ser-en-el-mundo" (Vattimo, 1993, p. 76). Esto bien puede comprenderse en el interés por el trabajo de los poetas. Su proceder siempre ha supuesto desafiar el mundo, para, en otro sentido, fundar uno nuevo. El lenguaje abandona cualquier función referencial para optar por una poética. Y quizás por ello la acérrima defensa de

es una forma de rasgar, abrir una membrana para crear un orificio que no estaba previsto. Este modo de agujerar bien puede pensarse como un ejercicio de violencia que conlleva a la destrucción del sistema. "Una nueva apertura del mundo, la nacida de un mundo como nuevo orden en que los entes adquieran sentidos y relaciones nuevas, no es un acontecimiento que incumba solo a los entes como tales, un acontecimiento óntico, sino un hecho que incumbe a la iluminación misma, es decir: al ser; el arte en cuanto origen de un mundo es un acontecimiento del ser, un hecho ontológico" (Vattimo, 1993, p. 102). Y como si se tratase de una ironización de las bellas artes, Vattimo remplace el valor de originalidad de las obras (el *hic et nunc* que desaparece con la reproducción técnica, como nos

recuerda Benjamin), por el criterio de originariedad. En otras palabras, el arte vale por la capacidad de ponernos de cara a un origen, no porque sea irrepetible, y en ello hay un interesante desafío al tiempo. Un origen no supone un regreso a un tiempo anterior, como si todo emanara de una fuente ubicada fuera del decurso temporal; un origen, en este territorio, equivale a cortar el tiempo histórico (entendido en sentido oficial, como expresión de una época o una cultura), para que emerja otro modo de habitar. No en vano las grandes obras de arte nos permite medir el pasado porque generan nuevos inicios, nuevos cortes temporales: "...la estética como ontología del arte se convierte en una filosofía de la historia" (Vattimo, 1993, p. 105).

La explosión estética nos permite reconocer que el trabajo ontológico del arte se conecta con el pensamiento post-metafísico. Y ello porque la obra no funda una realidad (lo cual supondría

Cerca de Benjamin, le interesa pensar que la capacidad de fundación del arte tiene que operar con nuevas lógicas cuando el problema de la originalidad (aura) de la obra, del artista genio o de la belleza quedan atrás, víctimas de una lapidaria muerte.

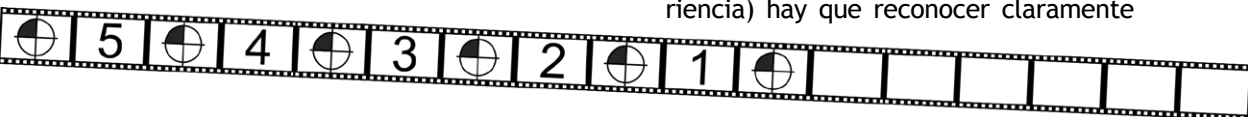
Vattimo nos invita a pensar en las oportunidades post-metafísicas que ofrecen las tecnologías mundiales. Y, sin duda, a la base de este impulso se encuentra las artes mecánicas como la fotografía y el cine. En lugar de un nuevo sistema de en-cadenamiento o control, nuestro autor piensa en las potencialidades de estos medios para la emancipación. Pero dicho cometido depende directamente de la pluralidad que erosiona la realidad. "La experiencia estética nos hace vivir otros mundos posibles, y, así haciéndolo, muestra también la contingencia, relatividad y no definitividad del mundo *real* al que nos hemos circunscrito" (Vattimo, 1990, p. 86). Sin embargo, el trabajo del

reafirmar o dar pie a un nuevo sistema), sino múltiples mundos que se dispersan en diversas direcciones. Quizás esos mundos no sean otra cosa que fragmentos que tienen la capacidad de ser habitados por unos cuantos y, en ocasiones, dichos mundos se encuentran y colisionan con otros mundos posibles. Estos encuentros únicamente pueden tener la lógica de la superposición, es decir del tocarse sin fundirse. Por eso es imposible un arte universal, o una única teoría estética de lo que nos rodea. Como sugeríamos, a ello contribuyen la sociedad generalizada de la comunicación y el triunfo de la técnica. Vattimo se ubica más allá de las lecturas negativas (propias de ciertos sectores de la escuela de Frankfurt) respecto a la relación entre arte y nuevas tecnologías.

arte se hace competitivo y difícil con la dinámica exhibitiva que domina los medios. El exceso de visibilidad impulsa al arte a estrategias extremas para fundar mundos, para que lo simbólico mantenga vivo el enigma de la tierra. Por ello nuestro autor, tras la estela de Heidegger y Nietzsche, reconoce el valor de un arte asociado a la técnica precisamente en su capacidad de atacar a las sociedades contemporáneas. Recupera por ello el concepto de *Stoss*, propuesto por Heidegger y de *Shock*, por Benjamin, para revelar que en la contemporaneidad el arte opera violentando los modos de percepción naturalizados. Es decir, ataca los modos de mirar que han sido legitimados culturalmente.

Stoss y *Shock* pueden reconocerse como procedimientos de choque (el primero tiene como consecuencia un estado de angustia, el segundo una experiencia de incomodidad). Vattimo comprende el cine como modelo de un arte de choque. Tras el reconocimiento de Benjamin del cine como una experiencia que da pie a un nuevo *sensorium*, que abandona el valor cultural para abrazar un valor exhibitivo, nuestro autor piensa en las imágenes en movimiento como ataques directos al espectador (luz que bombardea las pupilas), desplegando el mundo como un puro acto de visibilidad. “El cine está hecho también de proyectiles, de proyecciones. Apenas se ha formado una imagen ya ha sido sustituida por otra en la cual el ojo y la mente del espectador deben readaptarse” (Vattimo, 1990, p. 139). Si bien la función exhibitiva puede ser peligrosa por exceso, tiene como cualidad la capacidad de absorber nuevos públicos que ya no reconocen los viejos valores del arte. La experiencia del *Stoss* heideggeriana, indica Vattimo,

No todas las obras producidas en el seno de la sociedad generalizada de la comunicación logran artisticidad, en otras palabras, fundar mundo, hacer apertura como rasgadura en su época. Las que lo logran, lo hacen precisamente porque operan en términos de extrañamiento (de allí la angustia del *Stoss*, la potencia del *Shock* estético) y se rehúsan a que sus mundos posibles se tornen metafísicos. El arte ontológico funda mundos débiles que ya desde su nacimiento son ruinas. Cercano a la caducidad, nos dice nuestro autor, el cine se destaca por ser siempre un peligro para el hombre. Y ese peligro se hace patente cuando el resultado de la experiencia estética es el desarraigo, la pérdida de un suelo seguro, el reconocer que solo danzamos sobre los fragmentos de un viejo sistema (Vattimo recuerda que Benjamin pensaba en el cine como un arte peligroso porque era urdido para el transeúnte urbano que deambulaba por el anonimato de las metrópolis modernas). “Contra la nostalgia de la eternidad (de la obra) y la autenticidad (de la experiencia) hay que reconocer claramente



carga sobre sí una suerte de angustia. La obra, en su capacidad de apertura, nos pone de cara a lo indeterminado y ello desafía nuestras seguridades. Su poder radica en brindar nuevas luces sobre el mundo que desembocan en otros modos de habitar que se rehúsan a ser cristalizados, naturalizados: “...la experiencia estética se muestra como una experiencia de extrañamiento que exige una labor de recomposición y readaptación... esa labor no se propone alcanzar un estadio final de recomposición acabada; la experiencia estética, al contrario, se orienta a mantener el desarraigo” (Vattimo, 1990, p. 142).

que el *Shock* es todo lo que queda de la creatividad del arte en la época de la comunicación generalizada. Y el *Shock* se define por los caracteres que hemos localizado siguiendo las indicaciones de Heidegger y Benjamin: ante todo no consiste en otra cosa que la movilidad e hipersensibilidad de los nervios y de la inteligencia característica del hombre urbano” (Vattimo, 1990, p. 151). Nosotros queremos creer que una materialización del arte como extrañamiento y desarraigo, bajo la lógica del *Shock*, tiene lugar en la obra cinematográfica de David Lynch. Un cine que no solo disuelve la metafísica sino que, en calidad de proyectil, nos

ataca sutilmente desde unas pantallas que solo son asediadas desde la superposición de imágenes (fragmentos) dispersas.

David Lynch. Cine-Pesadilla

En este punto, quisiéramos hacer una lectura de la obra cinematográfica de David Lynch a la luz de nuestro acercamiento al pensamiento de Gianni Vattimo. La idea es aventurarnos y decir que gran parte de lo que nuestro pensador ha escrito sobre el fin de la modernidad, la explosión estética o el arte ontológico, ha sido expuesto con una inquietante simetría en las imágenes en movimiento de nuestro director. La filmografía de Lynch, difícil de clasificar por sus múltiples tonos y contrastes, es una expresión concreta de la postmodernidad que ha tematizado Vattimo. Cineasta postmoderno, diremos, no ofrece un nuevo sistema estético (emulable por otros para dar pie, quizás a una escuela o una tendencia artística), sino el debilitamiento de una tradición narrativa fuerte (asociada con el cine

de la comunicación, lo cual supone que sus imágenes no pueden devolvernos el rostro de un mundo (falsamente) perdido. En otra vía, nos llevan de fragmento en fragmento a una dispersión total, al naufragio del arte como belleza o eternidad. Su obra es una expresión de la ruina porque trabaja con los pedazos caídos del sistema. No es difícil, como señalan varios intérpretes de nuestro director, hallar en sus filmes las piezas diseminadas (en clave de superposición) de un sistema cultural fracturado.

Más allá de reconocer que Lynch es un nuevo renacentista, como sugiere Michel Chion, diremos que es un artista postmoderno. Y es que si su vocación fuera simplemente trabajar en distintos formatos, bien podríamos estar de acuerdo; pero su interés es arruinar los formatos desdibujando sus fronteras. No obstante, no se trata de simple collage, es, en otra clave, una nueva escritura (tal vez en clave transtextual) que sabotea el sueño de cualquier renacentista. Lynch bien sabe que no hay un mundo previo para ser duplicado por diferentes medios expresivos (cine, pintura, literatura,

clásico de Hollywood) que oficia como metafísica del cine. “Lynch crea una postura personal de la complicación barajando por igual elementos surrealistas, referencias a la iconografía y la cultura pop, atmósferas de cine negro, personajes de *sitcom* comercial, escenografías industriales, escenarios llameantes y bucles narrativos sin aparente fin” (Casas, 2007, p. 12). No podemos sino señalar, para dar inicio a esta apócrifa lectura (¿qué interpretación no es sino una forma de violencia?), que el cine de Lynch es ejemplo de la explosión estética en la sociedad generalizada

televisión, hipermedia). Su esfuerzo es por borrar cualquier realidad aparentemente segura (en clave metafísica) y des-montarla con la lógica del sueño perverso, con la estética de la pesadilla (en lo cual se hace patente el extrañamiento tematizado por Vattimo). Quizás por ello él mismo confiese su interés por los sueños (que pueden aparecer en el mundo diurno). Le interesan los sueños de los cuales somos cómplices, como si aceptara en términos hermenéuticos que estamos arrojados a la interpretación. Y no podemos pensar sino en el Vattimo

que recupera el mundo devenido fabula de Nietzsche. “Las ensoñaciones, los sueños, cuando se está despierto, son los verdaderamente importantes, los que vienen cuando estoy tranquilamente sentado en una silla y dejando vagar mi imaginación. Cuando duermes no controlas tus sueños. Me gusta sumergirme en un mundo onírico que yo he construido o descubierto; un mundo que yo elijo” (Lynch en Rodley, 2001, p. 38).

Sin duda la ruina de un sistema metafísico bien puede correr por la ruta de la ensoñación perversa. Nuestro director no duda en valerse de una estética de la pesadilla, en la mayoría de sus filmes, precisamente porque su efecto de *Shock* surge al estar situada en el seno de la vida cotidiana (familia, relaciones de pareja). Nuestras pesadillas infantiles son posiblemente las primeras experiencias que nos revelan nuestra incapacidad de controlar al mundo, de dominar la naturaleza, como desean las diversas manifestaciones del proceder metafísico. Su cine, en ocasiones catalogado dentro del género de terror, desmonta las convenciones genéricas (toda suerte de referencia cultural) como si deseara

ejemplo de ello ha tenido lugar desde el psicoanálisis. Varias de las lecturas, tras el arsenal de conceptos que nos donaron Freud y Lacan, configuran una escena edípica en el cine de Lynch. Y esas lecturas tan parciales se validan aquí porque su violencia hermenéutica amplifica, tanto como disemina, los filmes de nuestro director. Igual ocurre con nuestro intento de leer su trabajo desde la ruina metafísica, la postmodernidad o la explosión estética. No hacemos otra cosa que darle forma al trabajo de nuestro director a fuerza de exégesis. Y en ello, creemos, somos, paradójicamente, fieles a los dos: Vattimo y Lynch.

Este esfuerzo, por decirlo de otra manera o por trabajar en la dispersión, resultado de la ruina metafísica, le permite a nuestro director ponderar la importancia del cine como mecanismo artístico. Más allá de la condena que ha pesado sobre el séptimo arte como industria cultural, como mecanismo que afirma la hegemonía dominante, sabemos que Vattimo ve en él una forma de *Shock*. Y Lynch secunda esta idea cuando le confiere la capacidad de hacer ver lo que otros discursos, como el centrado en la palabra, no

decir de otro modo, como si buscara obligarnos a interpretar borrando un marco común, un suelo seguro (y la alusión a la pesadilla desborda el marco del género de terror clásico). Sin duda, toda hermenéutica de su obra debe reconocer la arbitrariedad de su mirada, la orfandad de criterios, la necesidad de crear (frente al propio vacío) el texto como objeto. Sus filmes, si se desean atrapar dentro de la fantasía del sentido, solo pueden hacerse al precio de ser el resultado de una interpretación débil. Un

pueden. “Lo estupendo del cine es que muestra un poco más acerca de esas cosas que desafían nuestro mundo, algo que las palabras no pueden hacer. Pero no lo dice todo, porque existen muchos elementos que lo convierten en un misterio y misterio significa que hay que resolver un rompecabezas” (Lynch en Rodley, 2001, p. 54). Y sin embargo, si bien la idea de resolver el rompecabezas parece sugerir que hay un objeto perdido detrás, sabemos que

en su cine las piezas no encajan entre sí y que su trabajo emula el sistema de falsas pistas del género policiaco o del cine negro, pero de cara al nihilismo. Sabemos que las películas de estos géneros ofrecen siempre falsos indicios al espectador para que se esfuerce por resolver el misterio. Al final, reconoce que seguía un camino equivocado que el filme (como objeto metafísico) corrige para brindar la solución del enigma. En Lynch, reconocemos este arranque, reconocemos que seguimos pistas que, por momentos, creemos encajan entre sí. Pero, conforme avanza el flujo narrativo (anti-narrativo quizás) el misterio se amplifica para, en la mayoría de los casos, desembocar en el vacío. Solo un nihilismo radical nos tranquiliza luego de fracasar en nuestra labor detectivesca. Nuestra opción es tomar la ruta de Hermes. Aceptamos que no podemos resolver el enigma y solo, de cara a nuestra caducidad, con las convenciones de nuestra propia época, realizamos un intento de exégesis. Y cuando sumamos estos modos de lectura descubrimos que se alejan de cualquier absoluto y corren por las rutas de la multiplicidad, de la dispersión del sentido. Imágenes que debilitan el sueño clásico del cine de ser un retrato fidedigno de lo real.

que vapuleado por ofrecer una nebulosa de imágenes sin sentido. En cualquiera de los casos, su filmografía ha logrado hacer una apertura para instalar un mundo. Por ello no creemos que su trabajo se interese por el problema de la belleza (o de cualquier otra categoría estética como lo grotesco o lo siniestro, más cercanas a su estilo), ni tampoco sobre un alegato ideológico presente en el contenido de sus filmes. Ni equilibrio formal, ni transparencia contenutista. Su obra despliega un mundo gracias a que debilita nuestro modo de mirar el cine. Como señala Chion, de un modo singular, Lynch es de los pocos directores que con un primer filme, con su opera prima, logró poner en pantalla un mundo que escapaba (como efecto de una explosión estética) del esfuerzo de encerrarla en cualquier clase de canon. “Al comienzo no había un autor, solo una película: *Eraserhead* (1978). Negra y atroz, rotunda sobre la condición humana, una de esas películas de las que no te recuperas (...) hoy por hoy no hay nada más frecuente que el autor. Las películas-autoras, que crean a su autor, son mucho más raras” (Chion. 2003, p. 17). Como sugiere Jhon Alexander Uribe en un bello texto sobre el sistema de arquetipos y mitos en Lynch, que amplifica la sentencia de Chion de un

Gracias a este tipo de dinámica guiada por la estética de la pesadilla que sabotea nuestro mundo cercano, la familiaridad que hemos convertido en seguridad metafísica, es que su obra puede comprenderse como un arte ontológico. Su trabajo, como bien aseguran varios de sus intérpretes, divide a los públicos. Tan amado como odiado, ha sido objeto de grandes elogios como vanguardista del séptimo arte, al igual

territorio sin escape: *El universo del que no te recuperas: arquetipos y mitos en la obra de David Lynch*, solo podemos navegar en las ruinas de la metafísica del cine clásico, mediante la dinámica del laberintos con falsas pistas, con fragmentos de objetos conocidos que se des-naturalizan cuando los miramos de cerca. “La mayoría de los filmes de Lynch tienen una estructura laberínti-

ca. Eso significa que entrar en ellos es fácil, pero salir es un difícil viaje en que los personajes se extravían...” (Uribe, 2010, p. 50). Así, podríamos decir que tras navegar en este inframundo reconocemos que la tarea de regresar a las viejas seguridades modernas ya no es posible.

Elephant Man y Straight Story. Al interior de la metafísica

Elephant Man (1980) y *Straight Story* (1999) son, paradójicamente, las películas más extrañas al interior de la filmografía de Lynch. Y lo son porque están construidas bajo el modelo del cine clásico de Hollywood. Es decir, son filmes que, en apariencia, no representan un esfuerzo de vanguardia, o no tienen interés en violentar los modos naturalizados de percepción de los espectadores. Pareciera que reafirman el sistema del cine clásico, por lo cual no pueden sino ofrecer extrañeza en el marco de una filmografía que hemos calificado de postmoderna. Queremos pensar en ellas como desmontaje del sistema metafísico del cine clásico, gracias a que operan con sus propias reglas.

temporaneidad, que ofrece una vuelta de tuerca al sistema, precisamente, llevándolo al extremo.

Creemos entonces que ambos filmes ofrecen una ruina de la metafísica por perfeccionamiento. Dicho de otra manera, ambas historias son tan sospechosamente bien construidas, tan cuidadosamente cuidadas (más cuando se trata de un director que trabaja en la dispersión de la explosión estética) que nos sugieren que el sistema colapsa por su precisión. Incluso puede pensarse en Lynch como un ironista (honesto además) que hace de lo clásico otro modo de interpretar. No se trata de destruir el cine clásico por sus ilusiones de totalidad metafísica, por ofrecer una copia de una realidad natural, sino de mostrar que siempre, en germen, en su base, ha sido un modo de interpretar, una apuesta hermenéutica que ha borrado su propio origen exegético. Y así, en lugar de afirmar el sistema, como podría parecer, arruina sus sueños de absoluto. ¿Cómo tiene lugar esa ruina? Diremos que gracias a que nuestro director inocular (como una enfermedad) al interior de una narrativa fuerte, de una escritura clásica, un conjunto de elementos que sabotean (por exceso) la ilusión de realidad. Y tras de ellos aparecen las claves de la pesadilla, de la ensoñación diurna que nos recuerdan, de nuevo,



Dicho de otro modo, para deconstruir el cine clásico el esfuerzo tiene que partir de ubicarse en el centro del sistema. Por otra parte, no podemos olvidar que si miramos el grueso del trabajo de Lynch, podemos reconocer, en su capacidad de moverse de un estilo narrativo a otro con tanta facilidad, un modo de abrazar la multiplicidad que caracteriza la con-

que estamos ante una interpretación débil de lo real.

En *Elephant Man* (bio-pic) acudimos a la historia de John Merrick, quizás el primer caso registrado de un hombre nacido con elefantitis (una malformación craneal que genera un crecimiento desmesurado de la cabeza). En el inicio de

la historia se atribuye la malformación a una experiencia traumática de la madre, quien es maltratada por un elefante, dándonos a sugerir la condición de su hijo como efecto de una infortunada metonimia entre el cuerpo del animal y el cuerpo humano (singular estética de pesadilla que sabotea lo real). Este relato, rodado en blanco y negro, se sitúa en el siglo XIX y tiene como telón de fondo la resistencia de la sociedad ante al monstruo y el falso esfuerzo por aceptar las diferencias, que no termina siendo sino un gesto esnob. Lo interesante es que no solo reconocemos el interés de Lynch por dar cuerpo a una teratología fílmica (que acompaña a todo su trabajo, el más clásico, el más postmoderno), sino que la presencia de la monstruosidad en el centro del relato desafía el problema del verosímil fílmico (pieza clave del discurso clásico de Hollywood, el sustituto diegético del concepto de verdad por adecuación de la metafísica).

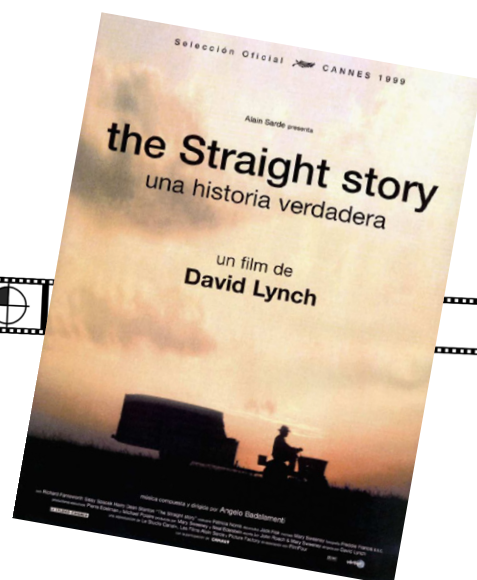
Nuestro personaje no carece de verosimilitud, todo lo contrario, es producto de un exceso de ella (aunque su origen, como sugerirnos, es ya una ironía de la realidad supuestamente natural). Su justificación a lo largo de la historia no solo lo humaniza, sino que hiperboliza su humanidad. Su nobleza ante el mundo lo libra de cualquier pecado. Incluso, este exceso desmonta el verosímil por-

que los demás personajes comienzan a caricaturizarse. Y esto no es un fallo de nuestro director tal vez por no conocer las convenciones, sino su capacidad de sabotear la idea de una realidad de base que pueda condicionar el relato, y por ejemplo, estipule la naturaleza del



monstruo. Naturaliza la monstruosidad en pantalla gracias a una escritura que excede el verosímil y tiene como efecto el desmontaje del sistema. Diríamos que todo es creíble, independiente de una supuesta realidad de base, y que el monstruo que nos inquieta bien puede ser sumado a otra narrativa, puede comprenderse a partir del debilitamiento del cerco metafísico que lo supone como a-normalidad.

Straight Story es un singular 'road movie' (género presente, aunque deconstruido,



en gran parte del trabajo de Lynch) de Albert Straight, un hombre de 73 años que decide recorrer una distancia de más de 500 kilómetros en una cortadora de césped para visitar a su hermano. Una simple sinopsis, que por supuesto no se compadece de la pieza maestra que es la película, bien nos permite sospechar de la verosimilitud de la historia. La edad del personaje, la distancia del viaje, y su vehículo poco convencional parecieran agujerear la credibilidad del filme. Sin embargo, Lynch ajusta todas las piezas (dentro del modelo clásico) para que su historia funcione dentro de los límites metafísicos de Hollywood. El motivo del viaje es un ataque al corazón del hermano. Albert no habla con él hace más de diez años y desea verlo antes de que muera. El singular vehículo se justifica porque a su edad, y por problemas de salud, nuestro anómalo héroe de carretera, no tiene licencia de conducción. Un hombre correcto, como su mismo apellido indica (clave metonímica) no quebrantaría la ley. De este modo, presenciaremos la interesante travesía con un sinfín de obstáculos que nuestro protagonista supera estoicamente hasta llegar a casa de su hermano. De nuevo, Lynch sabotea el sistema por exceso. Con un tono narrativo cargado de cadencias, que hace eco del ritmo al que se mueve Albert, reconocemos un sabotaje desde adentro.

En este caso, no se naturaliza la monstruosidad sino que se vitaliza la caduci-

tera que supone un viaje de descubrimiento o regreso, cuando tanto el héroe como su vehículo y los propios caminos que recorren, connotan desgaste. La vitalización viene por cuenta, no de la recuperación de una fuerza perdida (como si se pudiera rejuvenecer), sino, por el contrario, de aceptar las limitaciones. Nuestro héroe camina con dos bastones y no pide un ritmo mayor que el que sus prótesis ofrecen. Su cortacésped tiene más de treinta años y se avería en el camino. No pide una nueva y mejorada máquina, sino los ajustes para que esta siga en la ruta. Este conjunto de elementos nos permite interpretar en otra clave la vejez y, por supuesto, la caducidad que nos define.

Ironizar el modelo heroico clásico, sin escapar a sus convenciones, permite que, en medio de las ruinas (del cuerpo de Albert, de su máquina desgastada) se cree un nuevo tipo de mundo habitable. No vemos sino un mundo después de la modernidad, un mundo que se hace con las piezas rotas de un sistema que ha explotado en mil pedazos sin saberlo. En medio de esta travesía se presentan varios de los motivos inquietantes que caracterizan la estética de la pesadilla de Lynch: dos hermanos gemelos (que no tienen ningún parecido físico) que se encargan de arreglar su viejo cortacésped, una hija con problemas de habla que perdió injustamente a sus hijos a manos del Estado por un error que no cometió, la historia de una muerte en la segunda guerra mundial, por equivocación, que

dad. Todos los elementos de la película nos ponen cerca de la mortalidad que bien sabemos sabotea la idea de absoluto, el sueño de eternidad de nuestra civilización. Se ironiza el filme de carre-

nuestro héroe carga a cuestas, una joven mujer que deambula en la carretera y se cree condenada por su familia. Este abanico de figuras, de las cuales no ponemos en duda su verosimilitud, generan

una inquietud (extrañamiento estético) en medio del mundo cercano al héroe que anuncia la crisis de una realidad conducida o dirigida hacia el progreso, hacia un perfeccionamiento que asegure como recompensa cualquier forma de felicidad.

Blue Velvet, Wild at Heart y Twin Peaks. *Shock estético*

Si como sugiere Vattimo uno de los pelígricos de la sociedad de la comunicación generalizada es el exceso de visibilidad (la transparencia que prometen las técnicas mediáticas), lo cual equivale a la total claridad, al interior del cine, en términos narrativos, Lynch toma partido por la recuperación perversa del símbolo en su cine, que, de diversos modos, sabotea el interés lumínico de la modernidad. No es gratuito que en varias declaraciones nuestro director señale que siente una fuerte atracción por los planos oscuros, con hacer que un espacio (una habitación, un corredor, una carretera) por efecto del desplazamiento de la cámara, lentamente se torne totalmente negro como si abriera una suerte de apertura hacia el vacío. En gran medida, el símbolo recupera una dimensión profunda, escondida, que mantiene una fuerte tensión con la claridad del sentido, con la luz que ilumina la sinrazón. Sin embargo, cualquier simbólica en Lynch opera como desmontaje. Es decir, violenta el mismo concepto de símbolo que está a la postre

los símbolos de nuestro director son falsas pistas, trampas que conducen al nihilismo, el paroxismo semiótico que debilita la significación en una circulación interminable de imágenes que se repelen entre sí.

Si bien en el grueso de la obra de Lynch (incluso en algunos casos de modo hiperbólico como en *Inland Empire*) opera por *Shock estético*, por imágenes que violentan la seguridad metafísica del sentido, queremos pensar que esta estrategia cobra forma en una suerte de trilogía compuesta por *Blue Velvet* (1986), *Wild at Heart* (1990) y *Twin Peaks* (1992). Estos filmes no tienen una unidad temática ni están contruidos expresamente como un gran tríptico, pero en ellos podemos encontrar varios rasgos que los hermanan y que, bajo la óptica de Vattimo, dan pie al *Shock estético* propio del arte mediado por la máquina. No es gratuito que gran parte de la lectura psicoanalítica que se ha aplicado al trabajo de Lynch enfatice la presencia tanto de objetos-fetiches como de fragmentos de cuerpos. Dicha instancia pareciera estar al servicio de una hermenéutica simbólica que los descifre. De algún modo, se sugiere que estos pedazos (restos de ruinas corporales, de una cultura material dispersa) deben ser re-compuestos. Sabemos que no es posible hacerlo para alcanzar una realidad perdida, sino como excusas materiales para un nuevo territorio de sentido (que dependerá de nuestra propia mirada cultural). Lo que quisiéramos hacer notar es que estos fragmentos sabotean el símbolo porque en el cine

de la metafísica, pues así reconozca que algo debe ser descifrado (el acto de develamiento, el triunfo de la luz),

de Lynch se rehúsan a ser encuadrados en un sistema de lectura.



En **Blue Velvet** reconocemos la turbulencia que se esconde en una sencilla comunidad suburbana que rememora la iconografía de la década del cincuenta. En medio de jardines veraniegos y de casas abiertas a la mirada pública, nuestro protagonista encuentra una oreja cercenada. Resto de un cuerpo que se convierte en el detonante del relato, en la huella de un misterio que debe ser resuelto. Opera en clave de símbolo como un fragmento que reclama una totalidad. Lo interesante es que, si bien al final del relato aparece el cuerpo al que pertenece la oreja, el misterio se mantiene. De hecho este cuerpo opera como fragmento de un misterio mayor que supone el mundo del hampa asociado a las drogas (que implica corrupción policial). Pero todo ello de nuevo pasa a un segundo plano para dar paso a los vericuetos de nuestro héroe en la tarea del resolver el misterio. Es decir, el símbolo se diluye como si fuera un fragmento que no pudiera ser nuevamente recompuesto.

Algo similar ocurre en **Wild at Heart** en el que presenciamos cómo uno de los personajes pierde una mano que luego es recogida por un perro que se la lleva a gran velocidad. De nuevo un fragmento de cuerpo cuyo misterio se encubre, desaparece. En una escena con tono tragicómico vemos cómo Bobby Perú, personaje encargado de dar muerte al protagonista: Sailor Ripley que huye con su novia Lula Dern de su suegra y el mundo del hampa, se vuela accidentalmente la cabeza. Lynch retrata esta explosión en toda su crudeza y nos deja con la pista simbólica de la muerte del sentido (intento de metaforizar el absurdo, como una ironía que borra cualquier significado en un simple juego de explosión estética). Quizás el caso más interesante tiene lugar en **Twin Peaks**. Este filme está relacionado de manera hipertextual con la serie de televisión del mismo nombre que nuestro director dirigió dos años antes en Canadá. En clave de precuela nos narra la muerte de Teresa Banks y la vida, un año después, de Laura Palmer antes de descifrar por qué carga sobre sí la inquietud de la pesadilla. En este filme el fragmento adquiere vida propia. Un enano aparece en medio de un entresueño y se presenta a sí mismo como un brazo. Literalmente



dice, en calidad de cuerpo total, que es fragmento de otro. Un fragmento que se independiza. Al final del relato lo vemos interactuar con otro personaje (a quien le falta un brazo) de un modo indescifrable, desmontando lo simbólico.

El símbolo como resistencia a la transparencia en términos estéticos, también puede hallarse en una de las primeras escenas de **Twin Peaks** en la que a dos investigadores de FBI se les encarga que investiguen las causas de la muerte de Teresa Banks. Mientras el jefe del FBI (interpretado por nuestro director) les explica los pormenores del caso (literalmente a gritos, a pesar de estar cara a cara, como si las palabras no pudieran ser descifradas, perdieran poder simbólico), ambos investigadores ven, como si se tratara de una escena en un segundo plano, a una mujer vestida de rojo con una rosa azul prendida en el pecho, que hace muecas y gestos en clave de mimo. Hermético en términos simbólicos para cualquier espectador, este personaje es luego analizado por los investigadores, rumbo a la escena, como si hubieran dado, con la claridad de una gramática, con todas las pistas para resolver el caso. En clave detectivesca, asocian los gestos con el caso. Lo cual, sabemos en calidad de espectadores, es completamente absurdo. No hay realmente ninguna relación indicial entre las expresiones del personaje y el crimen que justifiquen las abducciones. Y en ello, de una manera expresa, encontramos el sabotaje-debilitamiento del símbolo que despliega Lynch. Como si esta escena sirviera, paradójicamente, de pista para el resto del filme (por no decir su filmografía), reconocemos que en la segmentación del cuerpo de este excéntrico personaje de

la rosa azul solo hay pedazos sin sentido. Y la tarea de darles vida en términos exegeticos, dependerá, en términos interpretativos, de la capacidad poética de los espectadores.

Esta ironía o des-figuración del símbolo tiene lugar en el escenario de pesadilla que caracteriza a nuestro director. Bajo la apariencia de un mundo feliz, de una realidad articulada al servicio del bienestar se esconde la des-composición social. En esta trilogía la muerte sirve de detonante para poner al descubierto la inquietud que late bajo la superficie. En **Blue Velvet** el protagonista, Jeffrey Beaumont, termina involucrado en el mundo del hampa y en un enfermizo triángulo amoroso con dos personajes inquietantes (Dorothy Vallens y Frank Booth) que impiden ser categorizados con facilidad. Su afán detectivesco lo lleva al trabajo de espionaje que, como han anotado los intérpretes de Lynch, replica la experiencia del espectador cinematográfico. El acto voyerista de ver escondidos en la oscuridad de la sala, tiene lugar cuando Jeffrey Beaumont observa al interior de un closet como Dorothy Vallens y Frank Booth tienen relaciones sexuales. Ese acto de espiar tras la cortina (objeto-fetichismo que supone siempre la idea de que el mundo es escenificado y es necesario una apertura para penetrar en él) permite que la textura de la realidad abandone cualquier idea de cerramiento y se abra a múltiples capas (fragmentos diríamos con Vattimo) que se tocan entre sí sin formar un cuerpo unitario.

En **Wild at Heart** asistimos al escape de dos enamorados (en una clave casi infantil) que huyen de un mundo del hampa que nuestro director configura



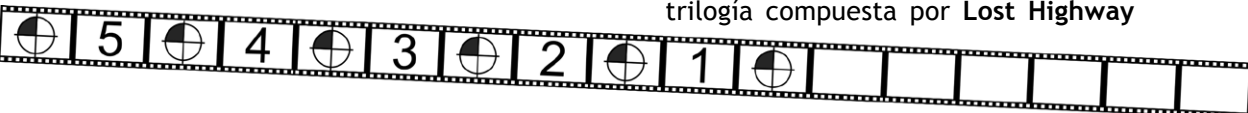
de modo indeterminado. En la primera escena vemos cómo Sailor Ripley, nuestro héroe, asesina a un hombre que trata de matarlo por encargo de su suegra. La muerte se convierte en detonante para el escape de los amantes. Sin embargo, en lugar de seguir pistas, vemos cómo toda pauta de orientación se deshace en pantalla. Tenemos claras las razones del amor de nuestros protagonistas, pero no terminamos por comprender los motivos que mueven a todos los personajes que se involucran en su cacería. Como si el símbolo sufriera un debilitamiento cada vez que un nuevo personaje se suma a la persecución de nuestros héroes, más forma cobra la pesadilla, más avanza la oscuridad. En una interesante relación intertextual con *El Mago de Oz*, nuestra historia plantea referencias directas al relato fantástico (a partir de los protagonistas) como si una historia de esta naturaleza sirviera de protección del mundo real. Y en ello vemos una perversión simbólica porque este tipo de fantasía no supone una realidad de base sino la fabulación más radical. Basta pensar cómo al cierre del relato (en una suerte de *deus ex machina*) la bruja buena del este aparece ante nuestro héroe para decirle que merece ser feliz. Luego de ello ambos amantes bailan al son de *Love me tender* (canción que representa el triunfo del amor para la pareja) sobre el motor de un auto en medio de una extraña urbe.

Twin Peaks, como señalábamos, comienza con una estructura detectivesca clásica (si bien parodia el sistema semiótico indicial). Sin embargo, se concentra en la vida de Laura Palmer, un personaje que, sin aparente justificación psicológica, revela diversos rostros conforme avanza la historia. Sabemos que más allá de ser una joven estudiante de bachi-

llerato, lleva una vida como prostituta en las noches. Lo interesante es que se siente acosada todo el tiempo por un extraño cuerpo que no puede determinar. Si bien al final descubrimos a su padre dando rostro a este cuerpo (lo cual bien puede explicarse a través de una actualización del complejo de Electra) lo interesante es que el esfuerzo por clarificar, por resolver el misterio de este extraño acoso, ocurre a través de un juego de diversos estratos de realidad. Laura es tanto protegida como acechada a través de un proceso escénico que supone que su propia realidad es una representación tras un filtro o una pantalla. Como si se emulara la pérdida de límites entre el sueño y la vigilia, reconocemos cómo a través de diversos cuadros que están en su habitación, Laura entra y sale de diversos estratos de lo real. Su muerte, al final de la historia, supone el acto de correr la cortina para entrar a una nueva habitación. Este singular ejercicio en Lynch (que se replicará en otros filmes con mayor potencia) bien ilustra el mundo postmoderno en el que ha estallado en mil pedazos la idea de una sola tierra para todos.

Lost Highway, Mulholland Drive y Inland Empire. Profética del arte

Si como sugeríamos el *Shock* estético tiene lugar en el cine de Lynch gracias al debilitamiento del símbolo (que no supone su anulación, sino su resquebrajamiento, su incapacidad de operar en clave metafísica), queremos decir que su capacidad de dar cuerpo a un arte profético (que nos ofrece la promesa de futuro) se materializa en una segunda trilogía compuesta por **Lost Highway**

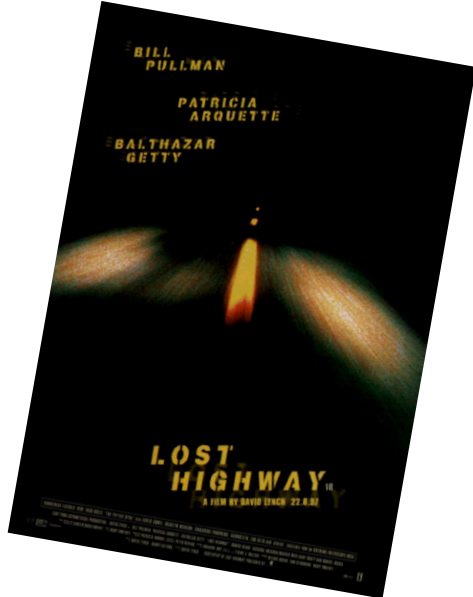


(1997), *Mulholland Drive* (2001) y *Inland Empire* (2006). Igual que con la trilogía anterior, esta tiene un mismo hilo argumental, pero exagera el impulso de romper con el principio de realidad que, como hemos insistido, está a la base del cine clásico. Francesco Cassetti y Federico Di Chio (2003), en un esfuerzo taxonómico, han señalado que el modo de configurar el plano cinematográfico y el montaje de dichos planos ha dado lugar a tres tipos de escrituras: clásica, barroca, y moderna. De igual modo, para conducir los resortes del relato nos señalan que existen tres regímenes narrativos: fuerte, débil y antinarrativo. Bajo esa cartografía tendríamos que decir que Lynch se mueve, fácilmente, por cada una de estas categorías hasta, incluso, suponer algunas marcas de estilo que las desbordan. Sin duda sus películas clásicas (*Elephant Man* y *The Straight Story*) responden a un régimen de escritura clásico y a un régimen narrativo fuerte. La trilogía del *Shock* estético (*Blue Velvet*, *Wild at Heart* y *Twin Peaks*) se sitúa en el régimen de escritura barroca (el cual acentúa ciertos modos de componer el plano por exceso de angulación, rarefacción o acumulación de elementos), y opta por un régimen narrativo débil (el cual si bien sabotea el relato transparente, mantiene claves de resolución relativamente estables). Basta pensar que estas tres historias tienen un cierre que ofrece una suerte de remanso, que supone la clausura del universo diegético. Nuestra última trilogía, por su parte, bien puede ubicarse en un régimen de escritura moderno (por sus planos aberrantes, el uso de lentes que deforman los objetos, el montaje discontinuo, la ruptura de la continuidad espacio-temporal), y opta por un régimen de escritura antinarrativo. Este último caso es de interés porque la antinarración se rehúsa a que

el relato responda a las reglas clásicas de verosimilitud. Volviendo a la imagen del laberinto, esta clase de historias supone que cada fragmento recorrido expone la imposibilidad de encontrar una salida, para efectos del texto la imposibilidad de concluirlo.

Lynch continua con diversos esfuerzos por sabotear la realidad como un tejido sin estratos (o incluso con un estrato verdadero que condiciona a los demás como copias) que nos remiten a casos como la obra de Lewis Carroll (*Alicia en el país de las maravillas*, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*). Esta línea de trabajo invita a recuperar la idea de apertura. Por una parte, los mundos posibles no pueden ser dominados por un estrato de realidad metafísico y, por otra, se conectan entre sí como si fueran una membrana que deja pasar a través de su piel porosa, fragmentos de un mundo a otro. Quizás, como señala Casas, la figura de bucle sirva para ilustrar este funcionamiento antinarrativo. Diríamos incluso que se da un paso de lo antinarrativo a lo metanarrativo, en tanto las historias de estos filmes oscilan sobre el propio mundo del cine. Una escritura en abismo que hace cine sobre el cine (metanarrativa), pero que luego, en términos de bucle, invierte la relación. El resultado es que lo que creíamos una ficción dentro de la ficción goza de mayor poder ontológico que el supuesto mundo natural en el que aparece como fábula (trabajo antinarrativo). Esto posiblemente explica el interés que tiene nuestro director por las pantallas que devienen objetos-fetiché que, diseminadas a lo largo de sus filmes, adquieren un papel central en esta trilogía. Presenciamos televisores que solo sintonizan estática (como si el mundo fuera borrado por la representación). Luego estas pantallas (simulacro de espejos, aperturas entre





mundos) arruinan cualquier seguridad metafísica; a través de ellas descubrimos que el mundo que hemos presenciado ya es objeto de ficción para otro mundo y luego nuestro nuevo mundo (el que ahora creemos de mayor rango ontológico), por efecto de las pantallas, se convierte en la ficción de la fábula previa que habíamos debilitado.

Lost Highway nos recuerda la figura de la duplicación que opera como un tipo de espejo o como un desdoblamiento que rompe con la coraza de la identidad. En esta historia asistimos al mecanismo de bucle en todo su esplendor. Nuestro protagonista, que vive con su esposa en un pequeño suburbio, comienza a recibir en las mañanas cintas de video con grabaciones de su propia casa. Al principio solo del exterior, pero luego, en un inquietante avance, del interior del hogar hasta mostrar a la pareja durmiendo. Un día llaman a la puerta y a través del intercomunicador nuestro protagonista escucha una voz que anuncia una muerte (sospechamos un asesinato). Al final de la historia nos daremos cuenta de que quien hace este anuncio es él mismo luego de un proceso de desdoblamiento que supone un salto temporal al pasado. Lo clave es que Lynch no ofrece, para esta

peripecia narrativa, justificación alguna. Este *Shock* solo puede interpretarse (en términos débiles) al interior de una antinarrativa. Nuestro héroe termina en la cárcel luego de que uno de los videos que recibe lo muestra asesinando a su esposa. Y en medio de la prisión se transmuta en un joven mecánico que (en un tiempo previo) es manipulado (en un extraño rito erótico que incluye a la esposa de nuestro héroe devenida prostituta de estrellas) para que conduzca al asesinato que la voz, por el intercomunicador, anunciaba al principio de la historia.

Mulholland Drive nos ofrece un relato en una clave similar. Asistimos, tras un accidente de carretera, al esfuerzo de una mujer (que pierde la memoria) por recuperar su identidad, asistida por una aspirante a actriz. Ambas siguen pistas (en clave de novela policial) que las llevan a toparse con una mujer muerta en un apartamento. En este proceso de búsqueda encuentran una pequeña caja azul que se convierte en vórtice, una puerta a un mundo paralelo (la cámara se introduce en dicho objeto-agujero negro) en el cual la aspirante a actriz se convierte en la mujer asesinada y nuestra protagonista con amnesia, en actriz. Ambas eran amantes. Se nos narra la ruptura sentimental y los efectos



en el grupo de personajes que vimos en la primera parte del filme. El bucle cobra lugar, pues el primer universo se reconfigura en el segundo. Nuestro relato carece de cierre cuando descubrimos, luego de otra transmutación, que la actriz en la primera parte, devenida amante que termina muerta, se convierte en la persona que da lugar al accidente con que comienza la historia.

Inland Empire, sin duda el proyecto más ambicioso de nuestro director en términos narrativos, genera un extraño circuito de miradas en la cual presenciamos a un director y un grupo de actores que hacen una película. Las escenas de filmación se hacen pasar, en una primera parte de la historia, como acontecimientos de la vida de los personajes, para luego ser desmentidos cuando se nos revela el proceso de rodaje. Este juego se suma a la lógica del bucle en la cual vemos como nuestra protagonista, Nikki Grace, regresa en el tiempo para presenciarse a ella misma en situaciones que ya ha vivido. La segunda parte de la historia amplifica este proceso hasta hacernos imposible saber si esta actriz da vida a un ama de casa atormentada, si esta ama de casa es una prostituta, si la prostituta no sueña con ser actriz. El juego de espejos se multiplica por las pantallas-fetiché que además pervierten cualquier ilusión de realidad en términos espacio-temporales. Las calles en un mismo movimiento de cámara suponen viajes en el tiempo (del presente norteamericano al pasado europeo), los espacios se transmutan y el set de grabación da lugar a urbes reales. Incluso, podemos ver cómo los mismos géneros y formatos se sabotean en esta apertura.

En esta trilogía bien podemos reconocer la estética de pesadilla y cómo los lugares cotidianos (la casa y el estudio

de rodaje) lentamente devienen en territorios inquietantes, ponen al descubierto otras capas que suelen ser invisibilizadas. Aquí la pesadumbre es poderosa. A diferencia del cierre de otras historias, la ausencia de clausura pareciera abrazar el vagabundeo en el laberinto de imágenes. Y hemos de evocar a Vattimo, pues dicho laberinto es el que describe cuando habla de las imágenes de un mundo postmoderno que han debilitado lo real. Lynch ironiza al cine mismo, lo debilita cuando lo convierte en un objeto metafílmico. Pero este tipo de ruina del cine clásico (incluso del cine en general) corre por la escritura en abismo que nos encierra en la cascada de imágenes que borran de su piel (película) cualquier efecto de realidad.

Si bien la noción es engañosa, podemos pensar que esta trilogía opera con una tendencia a la abstracción (no porque sus imágenes carezcan de concreción, bien sabemos que la imagen es por naturaleza concreta), en la medida en que el tipo de narrativa debilita los vínculos que creemos deben justificar los nexos entre imágenes. Por eso pensamos que lo que está ante nuestros ojos opera en clave ontológica ofreciéndonos un mundo para habitar. Mundo que para fundar un cambio estético reclama tiempo pero que anticipa, profetiza, un futuro en el cual la relación realidad-representación tiende a disolverse. Un arte para habitar porque, en efecto, desafía los esfuerzos del presente, en términos de control, de creer en un tipo de realidad natural. Quisiéramos terminar diciendo que gracias a este esfuerzo de Lynch por arruinar el tiempo (por lo menos el tiempo de una Historia progresiva y lineal), actualiza el interés de Vattimo por el monumento. Si bien monumentalizar no es detener



el tiempo sino mostrar su duración para abrir un diálogo con la tradición, Lynch monumentaliza la temporalidad al encerrarla en el bucle. No la congela, no la detiene. La hace monumento

que nos impele siempre al difícil, pero imperioso, ejercicio hermenéutico. Una hermenéutica de la fábula que deviene pesadilla en la pantalla-apertura de nuestro director.

Referencias

- Arenas-Dolz, F. y Oñate, T. (2009). Tras la interpretación. En: Muñoz, C.; Leiro, D. y Rivera, V. (Comps.), *Ontología del declinar: diálogos con la hermenéutica nihilista de Gianni Vattimo* (pp. 50-64). Buenos Aires: Biblos.
- Casas, Q. (2007). *David Lynch*. Madrid: Cátedra.
- Cassetti, F. y Di Chio, F. (2003). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (2003). *David Lynch*. Barcelona: Paidós.
- Rodley, D. (2001). *David Lynch por David Lynch*. Barcelona: Alba Editorial.
- Uribe, J.A. (2010, Enero-Junio). El universo del que no te recuperas. Arquetipos y mitos en la obra de David Lynch. *Revista Filo de Palabra*, (núm. 9), 43-54.
- Urquijo, M. (2009). Modernidad y posmodernidad: los límites de la desrealización. En: Muñoz, C.; Leiro, D. y Rivera, V. (Comps.), *Ontología del declinar: diálogos con la hermenéutica nihilista de Gianni Vattimo* (pp. 166-176). Buenos Aires: Biblos.
- Vattimo, G. (1986). *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Barcelona: Península.
- Vattimo, G. (1989). *El sujeto y la máscara*. Barcelona: Península.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- Vattimo, G. (1991). *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós.
- Vattimo, G. (1992). *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- Vattimo, G. (1993). *Poesía y ontología*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Vattimo, G. (1994). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Vattimo, G. (1994a). La reconstrucción de la racionalidad. En Vattimo, G. (Comp.), *Hermenéutica y racionalidad* (pp. 141-164). Bogotá: Norma.
- Vattimo, G. (1995). *Más allá de la interpretación*. Barcelona: Paidós.
- Vattimo, G. (2000). Dialéctica, diferencia y pensamiento débil. En Vattimo, G. y Rovatti, P. (Comps.), *El pensamiento débil* (pp. 18-42). Madrid: Cátedra.
- Vattimo, G. (2002). *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*. Barcelona: Paidós.
- Vattimo, G. (2003). Comprender el mundo-transformar el mundo. En: AA.VV. *“El ser que puede ser comprendido es lenguaje”. Homenaje a Hans-Georg Gadamer* (pp. 59-70). Madrid: Síntesis.

Vattimo, G. (2009). El final de la filosofía en la edad de la democracia. En: Muñoz, C.; Leiro, D. y Rivera, V. (Comps.), *Ontología del declinar: diálogos con la hermenéutica nihilista de Gianni Vattimo* (pp. 50-64). Buenos Aires: Biblos.

Vattimo, G. (2010). *Adiós a la verdad*. Barcelona: Gedisa.

Vattimo, G. y Zabala, S. (2011). *Comunismo hermenéutico. De Heidegger a Marx*. Barcelona: Herder.

Vattimo, G.; Ortiz-Oses, A. y Zabala, S. (2007). *El sentido de la existencia. Posmodernidad y nihilismo*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Vattimo, G. (1997). Ciencias humanas y sociedad de la comunicación. En: Martín-Barbero, J.M. y Silva, A. (Comps.), *Proyectar la comunicación* (pp. 157-169). Bogotá: TM Editores.

