

Las huellas de Lynch en la pantalla chica

Twin Peaks | EEUU | 1990-1991

Lucía Benchimol, Juan Manuel Vicente*

Universidad Nacional de Córdoba

Recibido 18 junio 2012; aceptado 27 junio 2012

Resumen

El presente trabajo interpela el lugar de las series, en la actualidad, en su forma particular de narrar historias. A partir de los postulados de Wajcman, quien plantea la imposibilidad de hacer una teoría sobre el arte en general, ya que no se podría hablar de las obras del arte, decidimos basarnos en una serie en particular. Así llegamos a Twin Peaks, serie presentada en los 90 por Mark Frost y David Lynch. Durante el tiempo que se prolongo su existencia en la televisión no fue reconocida por sus niveles de audiencia, sin embargo toma hoy una particular preponderancia, al ser una de la primera serie dirigida bajo el estilo narrativo cinematográfico, por este motivo se ha instituido hoy como serie de culto. La pregunta que atraviesa todo el trabajo es sobre si esta serie sutura el sentido o si respeta el vacío y lo hace un lugar operativo, ya que allí encuentra su lugar la pregunta ética sobre las obras del arte.

Palabras clave: Arte | Ética | Ficción | Dualidad | Real

Traces of Lynch in television series

Abstract

This paper explores the place of the series today, its particular form of storytelling. From the postulates of Wajcman, who suggested the impossibility of a theory of art in general, since no one could speak of works of art, we decided to rely on a particular series. Thus we come to Twin Peaks, in the 90 series presented by Mark Frost and David Lynch. During the time that lasted his life on TV was not recognized at the spectators, but now takes a special prominence, being one of the first series conducted under the cinematic narrative style, which is why today has been established as a cult series. The question that went through all the work is whether this serie suture the meaning or if it respects the void and makes an operative site, and instead there is the ethical question about the works of art.

Key Words: Art | Ethics | Fiction | Duality | Real

Desde los orígenes de la civilización, la ficción ocupa un lugar preponderante en el imaginario social. Son estas ficciones las que organizan y estructuran una sociedad, proponiéndose como matrices identificatorias. Esto es posible por el lugar que tiene la fantasía en la estructura subjetiva.

Sigmund Freud planteaba que las ilusiones son creencias motivadas en un esfuerzo hacia el cumplimiento de un deseo, pudiendo éstas, prescindir de un nexo con la realidad.¹

Sin la ambición de ser exhaustivos, podríamos esbozar tres grandes modos de transmitir ficción a los fines de esclarecer la temática.

En primer lugar nos encontramos con la trasmisión oral, donde una persona se propone como difusor de una narración. Claramente su auge se vislumbró en la antigüedad, previo a la aparición de la imprenta. Dentro de este grupo podemos señalar también al teatro, donde un grupo de personas, o una persona sola, escenifica estas historias.²

En segundo lugar tenemos la tradición escrita, que combinó el nacimiento de la escritura con la tecnología, permitiendo crear la aparatología necesaria para la edición en serie de textos. En el auge de esta tradición, emergen las bibliotecas como espacios literarios.

Por último, como producto de la tecnología, aparece la posibilidad de captar una imagen en movimiento,

* luciabenchimol@hotmail.com
jvicenterod@hotmail.com

con sonido, en una cinta, para ser posteriormente reproducida. En una primera etapa, emergen como producto de este movimiento los cines.

En todos los casos mencionados podemos observar la aparición de un espacio social de producción o recreación de estas narraciones, lo que nos permite sostener que desde sus orígenes, la ficción ha motivado algún grado de sociabilización. En esta instancia cabe preguntarnos cómo se enmarca la ficción televisiva en este proceso y de qué manera se materializa la experiencia social, ya sin la existencia de un espacio compartido, a que hacíamos referencia.

Podríamos comenzar hipotetizando que el éxito en la difusión masiva de las series se constituye en un doble movimiento. Por un lado hacen visibles los síntomas actuales, característica compartida con la narrativa cinematográfica. Por otro, su estructura formal, posibilita una respuesta inmediata a la demanda de la época. Este formato permite a los televidentes ver fragmentos de una historia, en cortos lapsos de tiempo, donde no se produce un cierre definitivo, sino que continua en el próximo capítulo, respondiendo a la infinitización y el frenesí de la época.

De este modo, con las series, la producción de ficción toma una nueva forma estética y narrativa, convirtiéndose en el formato más elegido del momento, provocando que grandes directores como David Mamet, Allan Ball, David Lynch, Michael Mann, y reconocidos actores como Glen Close, Alec Baldwin, Kiefer Sutherland y Steve Buscemi se trasladen a la pantalla chica.

Este cambio no es solo un pasaje de actores y directores a la pantalla chica, sino que surgen distintos recursos estilísticos del cine en la televisión, otorgándole un prestigio del que, hasta el momento, solo gozaba el cine.

Según el director Joss Whedon, *Buffy* (Showtime 1997-2003) y *Firefly* (Showtime 2002) la TV “es el único lugar en que los autores pueden controlar en alguna medida el destino de su obra y obtener algo cercano al respeto”.³

Si las historias de Hollywood manejan un código de representación centrípeto y homogéneo, versando sobre los mismos cánones con el objetivo de no perder la inversión que se realiza en cada película. Las series se presentan como escenario propicio a una flexibilización discursiva, con nuevas formas de narrar.

Una serie de televisión consta de un determinado número de episodios, que conforman una temporada, y se caracterizan generalmente por tener una unidad narrativa independiente, que a su vez, conforma una historia general. Dependiendo del éxito y la recepción del público que tengan, las series pueden seguir al aire o ser canceladas.

Surgen así en el imaginario social, personajes tan memorables como el Agente Cooper (*Twin Peaks*), Dr. House, Jack Bauer (24), Jack (Lost), Carrie (*Sex and the city*), Charlie Harper (*Two and a half men*), Toni (*The Sopranos*) etc.

En este contexto ya no nos sorprende que series surgidas en la red, historias cinematográficas, libros de gran repercusión, blogs o incluso de redes sociales como Twitter, salten a la televisión, al estilo *Quarterlife* (NBC, 2008), *Dexter* (Showtime, 2006-11), *\$#! My Dad Says* (CBS 2010-11), etc.

El televidente que comienza a ver el primer capítulo de una serie no sabe, al igual, en muchos casos, que los mismos autores, cuándo terminará, ni de qué manera. La continuidad de la misma, la aparición o desaparición de personajes y los giros que tome, estarán inevitablemente determinados por los niveles de audiencia y aceptación del producto.

La complicidad y relevancia que cobra el espectador con su sola presencia, la que compromete semana tras semana frente a la pantalla, favorece su identificación e incluso su fanatismo no solo con la serie en general, sino con algunos de sus personajes, los que a lo largo de las distintas temporadas adquirirán una profundidad y características más distintivas.

Ya vimos cómo las características estilísticas, y el lenguaje de la pantalla chica cambiaron, tomando como base al cine. El psicoanálisis nos brinda elementos para interpretar estos fenómenos y a su vez se sirve de éstos para interpretar la época.

El psicoanalista Gerard Wajcman, quien ha estudiado minuciosamente las posibles articulaciones entre el psicoanálisis y el arte, plantea que el arte no existe, lo que existen son las obras-del-arte. De esto se derivan dos consecuencias: ninguna obra tiene valor de ejemplo, cada obra es la cosa misma. En segundo término,

ninguna teoría del arte puede ser más que teoría de las obras.⁴

Las series como síntomas del mundo necesitan de un saber que las interpele en aquello que muestran o sugieren. Para explicar por qué se representa algo que está ausente hay que tener en cuenta que para el psicoanálisis la estructura no es solo significativa, sino que incluye el *etc.* bajo la forma de objeto a. *En términos derridianos podríamos decir que la cosa se desliza entre las palabras y las cosas, entre lo real y el significante, es una presencia diferida a partir de la cual siempre existe la postergación del encuentro con la cosa misma.* (Mariana Gómez⁵)

Frente a este vacío aparecen dos tipos de construcción posible, una donde el vacío toma lugar de mostración en la obra y otra donde el vacío es tapado por la representación.

La fantasía proyecta sobre lo real la forma de realidad constituida provocando un cierre de sentido, así como el arte basado en la imagen brinda la ilusión de plenitud, a partir de una identificación imaginaria. Los artistas simbolizan el momento en que la pulsión rodea la cosa.

A partir de esto se deduce que ya no se trata de que la obra muestre o refleje la sociedad, el mundo, sino de que la obra tiene la capacidad de transformar nuestra mirada, da a ver más allá de sí misma. *El arte no reproduce lo visible, vuelve visible* (G. Wajcman⁶).

Podríamos postular que si se consume tanto este producto es en motivo de las identificaciones que producen, sin embargo éste sería un análisis reduccionista. Según el crítico de cine cordobés, Roger Allan Koza, *más que verse representado en un relato se trata de un juego interactivo entre las imágenes y el inconsciente del espectador, por el que este último identifica las fuerzas simbólicas que determinan en parte su propio deseo.*

Con la intensión de circunscribirnos en ése *obra por obra* que propone Wajcman, tomamos la obra *Twin Peaks* para orientar este trabajo, e indagar a partir de una obra concreta los postulados teóricos expuestos.

Del obra por obra, twin peaks

Twin Peaks se presenta a principios de 1990, como una serie dirigida por David Lynch, director hasta ese momento exclusivamente de cine y Mark Frost, productor de televisión. La película *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986) es el antecedente directo en cuanto a ambientación y concepto. Se trata de una serie de treinta capítulos, exhibidos en dos temporadas, la primera bajo la dirección exclusiva de la dupla Lynch y Frost, y la segunda bajo la dirección mayoritariamente de otros directores.

En el primer capítulo podemos observar la siguiente sucesión de escenas: primero, una persona con gesto amable prepara el desayuno. Luego, un lago a la orilla de un bosque en una mañana nublada. Por último el cadáver de una joven es encontrada en la orilla del lago envuelta en nylon.

El director nos muestra en primer término a la víctima del homicidio, la joven Laura Palmer (Sheryl Lee), cuya imagen se oscurece, capítulo tras capítulo, cual retrato de Dorian Grey.

Las referencias a lo que subyace, a lo otro, a la dualidad es constante, resultando notoria incluso en el nombre de la serie: Picos Gemelos. Esta tendencia se hace más palpable, en la medida que Lynch toma un crimen de la calle y a través de juegos estéticos lo lleva a un estilo particular de suceso donde el asesino no mata por un motivo personal. Nos narra así la historia de un crimen que no responde a fines pasionales, ni ideologías, un crimen inducido por una posesión demoníaca.



El director acentúa este recurso por medio de un juego de imágenes donde la figura de Laura cobra distintos sentidos, por un lado, al final de cada capítulo la imagen se centra en un retrato de ella coronada y radiante, produciendo un cierre de sentido que se reabre en cada

episodio. Por otro lado la aparición de Maddie, prima de Laura (interpretado por la misma Cerril Lee) permite una mayor contraposición con la figura de una Laura cada vez más humana y decadente. Vemos otra vez aquí el contraste, entre esa imagen de la foto de Laura sonriendo con su corona, imagen que nos connota inocencia, pureza, alegría; en contra punto con el modo en que la vamos conociendo, cada vez mas mundana, extraviada en su posición de goce.

El filósofo esloveno, Slavoj Žižek⁷, ha estudiado en profundidad a David Lynch como autor, y a *Twin Peaks* como obra, en particular. Él plantea que Lynch produce una ruptura en la linealidad del nexos causal, por la que resulta inconmensurable la reacción de la mujer ante el impulso o señal recibida. Esto lo vemos manifiesto en Laura, su posición dominante respecto a Bobby (Dana Ashbrooks), el novio despedido que vende drogas para tratar de satisfacerla; su tierna relación con el motociclista James; su sometimiento masoquista a Leo; su fascinación por relatarle su vida sexual al doctor Jacoby (Russ Tamblyn). En cuanto al lugar del mal en esta trama, vemos cómo la informalidad caótica de los fenómenos hace visible la imposibilidad de la representación de la idea cosa suprasensible. Con ello lo sublime se acerca al mal, mal cuya naturaleza es espiritual. El hecho de que el mal no sea bello implica la imposibilidad de ser representado, es más puramente suprasensible que el bien. Así, Žižek termina concluyendo que en la serie se presenta una inversión en cuanto a esta lógica. El mal se simboliza como una entidad invisible en el agente Cooper, su fuerza sobrenatural externalizada y en Leland como un cuerpo poseído que le induce a cometer el terrible asesinato. Es una característica de esta serie transmitir la dimensión espectral de lo real.

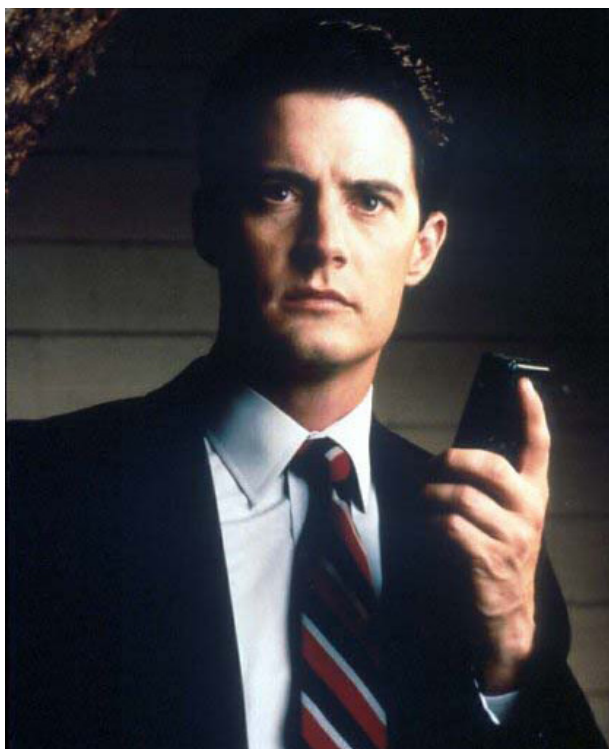


Esta historia está plagada de personajes marcados por distintas particularidades físicas o psíquicas: Margaret Lanterman (la enigmática mujer del leño); el excéntrico psiquiatra, Dr. Jacoby; la Sra. Hurley, obsesionada con sus cortinas quien luce un parche en su ojo; Leland Palmer y sus fantasmas. La aparición de figuras fantásticas en los sueños del Agente Cooper es tomada con naturalidad por la trama de la historia. A lo largo de los episodios el espectador se sumerge en el más profundo averno, oculto detrás de la vida cotidiana de un pueblo que, a simple vista, no despierta mayor interés.



Como si este desfile fuera insuficiente, Lynch suma, a los personajes diurnos, otro grupo que surge de los sueños del Agente Cooper. El inquietante enano del cuarto rojo, que revela a Cooper en un inglés incomprensible, que solo puede ser leído en subtítulo, el nombre del asesino sin que pueda recordarlo. Žižek articula este momento con los conceptos de Lacan, el inglés incomprensible es traducido por el subtítulo, por el gran Otro. Por otra parte, podemos mencionar también al gigante que se aparece con nueva información para Cooper, complementando esta constelación de personajes, sin desentonar.

Es innegable que el director cumple con la premisa del escritor americano, ícono de los cuentos de misterio, H. P. Lovecraft, quien sostenía que no importa tanto la lógica del desenlace como la atmósfera del recorrido, resultando en algún punto irrelevante quién mató a Laura Palmer, a la luz de los oscuros motivos que los diversos sospechosos van revelando a lo largo de la trama para cometer el hecho.



Twin Peaks, dirigida por Lynch, nos permitió conceptualizar los puntos de encuentro entre la semiótica, el psicoanálisis y el arte. David Lynch tiene el merito de

no tentarse a cerrar la brecha entre lo real y el nivel de la realidad, separándose de la idea de seguir el sentido. Plantea el goce de la mujer, en el sentido de Lacan, como el significante mujer ausente, subrayando esa ausencia, acrecentándola. Deja al descubierto en esta obra el signo con su parte silenciosa.

Twin Peaks produce, en escenas como la del sueño de Cooper, una vibración semántica, conmueve al cuerpo por vía de la perplejidad y permite que este signo se complete en la mente del intérprete, dejando lugar a la semiosis infinita.

Entonces, si siguiendo a Lacan, la ética se orienta hacia lo real, podríamos preguntarnos, si esta serie permite algún tipo de encuentro con lo real. Para responder esta pregunta tendríamos que primero postular que el encuentro con lo real es contingente, o sea que dependerá de cada espectador. Sin embargo, podemos decir que Lynch no sutura esta posibilidad, respeta lo imposible, dejando el espacio necesario para que el espectador quede interpelado. Podríamos decir, siguiendo a Wajcman, que esta serie transformó el modo de ver dentro del mundo de las series, al dar a ver más allá de sí misma.

Referencias

- Lacan, Jacques (1959-1960) *La ética del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (1964) *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lynch, David; *Twin Peaks*. Estados Unidos: ABC, 1990-1991
- Wajcman, Gerard et. al. (2005) *Arte y Psicoanálisis. El vacío y la representación*. Córdoba: Editorial Brujas.
- Zizek, Slavoj (2003) *Las metástasis del goce*. Buenos Aires: Paidós.

-
- 1 Freud Sigmund (1927) *El porvenir de una ilusión*. Buenos Aires: Amorrortu Editores
 - 2 Ferrater Mora, José (2008) *Diccionario de Filosofía Abreviado*. Buenos Aires: Debolsillo
 - 3 Graña Dolores (2008) *La gran telenovela americana*. Recuperado el 20 de Junio de 2012, en <http://www.lanacion.com.ar/979072-la-gran-telenovela-americana>
 - 4 Wajcman, Gerard (1998) *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores
 - 5 Gómez Mariana. Lacan y Derrida. Una relación signada por la Différance. Recuperado el 20 de Junio del 2012, en <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/issue/view/22>
 - 6 Wajcman, Gerard (1998) *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores
 - 7 Zizek, Slavoj (1989) *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina