

La multiplicación de la identidad en *Mulholland Drive* de David Lynch y en la “Trilogía de la autorrepresentación” de Maya Deren

Por Carolina Martínez López*

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo estudiar el fenómeno de la representación y la multiplicación de la identidad en *Mulholland Drive* de Lynch, y la denominada “Trilogía de la autorrepresentación” de Maya Deren. Para ello, se han analizado cinematográfica y conceptualmente las películas propuestas, centrándonos después en la representación que hacen de la identidad, revisando diferentes teorías aplicadas a la literatura, la estética y el cine en relación a la percepción y representación de los límites del yo. Tras analizar los filmes citados, se puede concluir que el fenómeno es muy similar en ambos y que se puede adscribir a diferentes teorías del pensamiento contemporáneo en cuanto a la percepción de una identidad compleja. Ambas películas podrían calificarse de “narraciones polifónicas” protagonizadas por un sujeto múltiple que habita un contexto de realidades también multiplicadas que tendría que ver con las dos realidades que plantea la fenomenología, los dos mundos entre los que cabalgan Lynch y Deren.

Palabras clave: identidad, representación, Maya Deren, David Lynch, *Mulholland Drive*.

Resumo: O presente artigo tem como objetivo estudar o fenômeno da representação e a multiplicação da identidade em *Mulholland Drive* de David Lynch e a denominada “Trilogia da auto-representação” de Maya Deren. Para isso, foram analisados cinematográfica e conceitualmente os filmes propostos, centrando-nos depois na representação que fazem da identidade, revisando diferentes teorias aplicadas na literatura, na estética e no cinema com relação à percepção e à representação dos limites do eu. Depois de analisar os filmes citados, se pode concluir que o fenômeno é muito similar em ambos e que pode ser atribuído a diferentes teorias do pensamento contemporâneo em termos de percepção de uma identidade complexa. Ambas as películas poderiam qualificar-se de “narrações polifônicas” protagonizadas por um sujeito múltiplo que habita um contexto de realidades também múltiplas que teria relação com as realidades que a fenomenologia propõe; os dois mundos entre aqueles que caminham Lynch e Deren.

Palavras-chave: identidade, representação, Maya Deren, David Lynch, *Mulholland Drive*.

Abstract: This article focuses on the representation and multiplication of identity in David Lynch's *Mulholland Drive*, and Maya Deren's so-called "Self-representation trilogy." After the initial cinematographic analysis this text compares the representation of identity by deploying theories from literature, aesthetics and cinema, regarding the perception and representation of the limits of the *self*. We conclude that the respective representations can be ascribed to different theories of contemporary thought on the perception of complex identities. Both films can be described as "polyphonic narrations" carried out by a multiple subject that inhabits a context of multiple realities in line with the two realities posed by phenomenology, the worlds between which Lynch and Deren inhabit.

Key words: identity, representation, Maya Deren, David Lynch, *Mulholland Drive*.

Fecha de recepción: 14/05/2018

Fecha de aceptación: 08/09/2018

1. Introducción y justificación de la investigación

En 2017 se cumplieron quince años del estreno de *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) en Europa (2002), lo que generó, entre otros eventos, una exposición comisariada por Nicolas Bourriaud titulada *Retour sur Mulholland Drive*¹ en la que diferentes artistas reinterpretaban con sus obras esta película clave en la trayectoria de Lynch. Esto, junto con el mediático estreno de la tercera temporada de *Twin Peaks* (David Lynch, ABC: 1991 – Showtime: 2017) ha provocado un renacido interés en la obra del realizador. También 2017 fue el centenario del nacimiento de la cineasta de vanguardia Maya Deren, lo que dio lugar a diferentes homenajes en torno a su figura. Por esta razón y por encontrarnos en un punto clave, tanto en la vida como en el arte, en lo que a una representación y percepción compleja de la identidad se refiere, se considera este un momento idóneo para desarrollar un nuevo acercamiento

¹ La Panacée, Montpellier (28/01/2017 – 23/04/2017).

comparativo de la obra de estos dos directores tan emparentados que gire en torno al tema de la representación múltiple de la identidad.

Son abundantes los estudios que de manera directa o indirecta tratan la relación entre la obra de Deren y de Lynch, que el cineasta ha reconocido abiertamente en numerosas ocasiones. Es especialmente destacable la relación entre *Carretera perdida* (*Lost Highway*, David Lynch, 1997) y *Cenizas del atardecer* (*Meshes of the Afternoon*, Deren, 1943), película esta que le influyó directamente a Lynch a la hora de realizar la suya (Teixeira, 2001). Destaca también el vídeo *Cenizas de Lynch* (*Meshes of Lynch*, Joel Bocko, 2016), que explora la relación entre el cortometraje citado de Deren y los últimos trabajos de David Lynch. Sin embargo, hasta ahora no se ha comparado de manera específica el tema de la representación de la identidad en la obra de ambos, que será el objetivo central de este artículo. Con esta finalidad, analizaremos la película *Mulholland Drive* de Lynch, y la que podemos denominar a partir de las ideas de Pramaggiore (2001) “Trilogía de la autorrepresentación” de Maya Deren, que se compone de la ya citada *Meshes of the Afternoon*, *En tierra* (*At Land*, 1944) y *Ritual en tiempo transfigurado* (*Ritual in Transfigured Time*, 1945-46). Dicho análisis se encuadrará en las características artísticas y cinematográficas de estos creadores y, después de trazar similitudes generales entre los dos, estará especialmente centrado en el la multiplicación de la identidad que ambos hacen en estas obras, para lo que se revisarán diferentes teorías del pensamiento aplicadas a la literatura, la estética y el cine en relación a la percepción y los límites del “yo”, y al origen de la figura del *doppelgänger*.

2. Lynch y Deren entrecruzándose

Son muchos los parentescos que podemos dibujar entre Deren y Lynch, empezando por la manera que ambos tienen de sumergirse en diferentes

realidades a través del medio cinematográfico, huyendo de la narración clásica a través de un estilo, como podría decir Paul Schrader (1999), trascendental. Este estilo lo consiguen gracias a la máxima explotación de los recursos de la cámara y del montaje, y poniendo en práctica un lenguaje cinematográfico propio e independiente del relato literario para contar –igual que lo harían Buñuel, Kenneth Anger, Stan Brakhage, Marie Menken o Shirley Clarke–, la “historia de los hombres que duermen” (Pintor, 2017: 214). Por esta razón muchas veces el cine de ambos ha sido calificado de “surrealista”, aunque en este caso para acercarnos a sus universos fílmicos creemos que es más acertado utilizar un punto de partida fenomenológico, y considerar la realidad de la vida cotidiana como un terreno más amplio y prismático que comprende también fenómenos que no están presentes en el aquí y ahora (Berger y Luckmann, 2000).

Otra característica común a destacar es la multidisciplinariedad de la que se alimenta el lenguaje cinematográfico de ambos. En su libro sobre el cineasta, Casas (2007) retrata acertadamente a Lynch como un “hombre del Renacimiento”, puesto que desarrolla su trabajo en numerosas disciplinas: cine, televisión, pintura, fotografía, música, cómic, escultura, etc., utilizando en todas ellas los mismos códigos, igual que Deren haría en su poesía, sus fotografías, sus películas y sus escritos teóricos sobre cine. Lynch –alumno de Bellas Artes que nunca estudió cine, como tampoco lo hizo Deren– afirma haber empezado a hacer cine para ver sus cuadros en movimiento (Lynch en Casas, 2007), así Deren –madre del *coreocine*² también utilizaría el cine para dar vida a lo inerte y dotar de cualidades dancísticas a todo lo que estaba ante su objetivo [en Deren y Martínez López, 2015], siendo clave para ambos la importancia del tiempo en el cine, lo que le otorga al medio unas capacidades de que no disponen las otras artes y gracias al cual el cine puede, como

² El término *choreocinema*, traducido aquí como *coreocine*, lo utiliza por primera vez en 1946 el crítico de danza estadounidense John Martin a propósito de la película de Deren *A Study in Choreography for Camera* (1945) (Martínez López, 2016).

declara el propio Lynch, “describir cosas invisibles” (en Casas, 2007: 96). Este mundo invisible podría ser observado a partir de la idea de sombra de Jung (en Zweig y Abrams, 1993), quien no solo se refiere con ella a la parte de cada individuo relegada al inconsciente o la oscuridad, sino también al mundo que subyace bajo la razón, y que llevaría a Deren y Lynch a crear películas que son “heterocosmos” (Rodríguez, 2017: 236) o mundos paralelos donde todo existe al mismo tiempo.

3. La percepción del “yo” y la identidad múltiple

Dentro de estos heterocosmos o realidades multiplicadas que son las películas que abordaremos de Lynch y Deren, se produce igualmente una multiplicación de las identidades de sus protagonistas y cuyo contexto en el pensamiento, la literatura y en el cine, analizamos a continuación.

El tema del doble y la identidad múltiple ha sido un tema tópico constante en la literatura y en el arte de todos los tiempos. Posteriormente, lo será del cine también. Desde el punto de vista de los estudios literarios, estéticos y cinematográficos, fue clave la influencia que tuvieron a partir de los '50 y los '60 el psicoanálisis y las teorías de Freud, Jung y Lacan a la hora de analizar el fenómeno. En 1950 aparece *Movies: A Psychological Study* (en Stam, 2001: 191), el primer estudio psicoanalítico en el campo del cine, sumándose a esta tendencia después importantes teóricos como Edgar Morin en el caso de *El cine o el hombre imaginario* (2001, publicado por primera vez en 1958).

Freud desarrolló su idea del doble especialmente en el texto de 1919 “Das Unheimliche” y que ha sido traducido como “Lo siniestro” o “Lo ominoso”. Para él, ese *Unheimliche* es algo que estaba destinado a permanecer oculto en un terreno ominoso y que sale a la luz, habitando en ese terreno todo tipo de dobles que se manifiestan de diferentes maneras: identificándose con otra

persona hasta el punto de colocarse en su lugar, como anunciadores de la muerte, o como representación del eterno retorno de lo igual generación tras generación (Freud, 1988). Jung abordará la idea del doble a partir del concepto de “proceso de individuación”, relacionando al individuo con el Cosmos:

Solo la consciencia de mi estrecha limitación en la persona me une a la infinitud del inconsciente. En esta consciencia me siento a la vez limitado y eterno, como el Uno y el Otro. Al saberme único en mi combinación personal, es decir, limitado, tengo la posibilidad de tomar consciencia también de lo infinito (Jung, 2005: 381).

En última instancia, Lacan (1987) lo analizará desde la óptica del sujeto en sus múltiples facetas: psicológica, filosófica, gramatical y lógica, y de la apropiación por parte de estas facetas de otros sujetos.

A la hora de desgranar las películas que en este artículo nos ocupan, veremos cómo de una u otra manera lo que les sucede a sus protagonistas podrá leerse a partir de estas teorías. En el caso del cine de Lynch la figura del doble se materializa de forma muy clara en el *doppelgänger*, extendiéndose más allá de la dualidad para multiplicarse en ocasiones hasta el infinito; en el caso de Deren, aunque también utiliza la figura del doble, el fenómeno tiene más que ver con la representación de sí misma.

3.1. El *doppelgänger* en el cine y en Lynch

La figura del *doppelgänger* se remonta en su origen a la novela romántica alemana *Siebenkas* (1796), de Jean-Paul Richter –quien, influenciado por la filosofía idealista de Fichte, sería el primero en utilizar el término–, que “[...] trata la problemática metafísico-existencial del desdoblamiento del “yo”, escindido entre el cuerpo y el espíritu, y obsesionado por encontrar la unidad frente a la multiplicidad de las aspiraciones y los deseos” (Herrero, 2011: 22).

Esta problemática podemos relacionarla de manera clara con la planteada por Jung (2002) sobre la existencia de dos sujetos o dos personalidades dentro del mismo individuo, el consciente y el inconsciente.

El cine, desde que comienza a trabajar de manera narrativa, bebe precisamente de la literatura romántica, de la que tomará este recurso que se acentuará con la ya mencionada influencia del psicoanálisis. Según Argüelles nos recuerda en la introducción al monográfico “El doble en el cine” (2017), la figura del *doppelgänger* empieza a utilizarse en el cine expresionista alemán como metáfora, pasando después a ser clave en la obra de un buen número de directores como Brian de Palma, David Lynch y Woody Allen, y a convertirse en recurso protagonista en largometrajes también clave como *El ciudadano* (*Citizen Kane*, Orson Wells, 1941), *Las tres caras de Eva* (*The Three Faces of Eve*, Nunnally Johnson, 1957), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *El otro* (*The Other*, Robert Mulligan, 1972), *Pacto de amor* (*Dead Ringers*, David Cronenberg, 1988), *La doble vida de Verónica* (*The Double Life of Veronique*, Krzysztof Kieslowski, 1991) o *American Psycho* (Mary Harron, 2000), entre otros.

En los tres últimos capítulos de la recién estrenada temporada tres de *Twin Peaks* (2017), David Lynch dará un paso más allá del *doppelgänger*, afirmando que en cada ser hay una semilla original a partir de la que se pueden crear diferentes *tulpas*.³

3.2. La autorrepresentación y la multiplicación de la identidad en Maya Deren

En el caso de Maya Deren, la complejidad de la identidad se manifiesta de

³ *Tulpa* es un término tibetano que literalmente significa “construir”. Como concepto fue dado a conocer en Occidente por el antropólogo Evans-Wentz en 1954, quien lo trasladó al inglés como *thoughtform* o *forma del pensamiento*, explicando el fenómeno como una posible traslación al mundo real de un objeto o un ente que se desee crear gracias a su visualización clara y sostenida (Evans-Wentz, 1994).

manera triple: en forma de autorrepresentación, a través de la multiplicación de su propia imagen, y mediante la traslación de su esencia a otros personajes femeninos paralelos al suyo, que podría tener que ver con un inconsciente femenino universal. De las fotografías personales de Deren que se conservan podemos deducir que Deren era aficionada a la mascarada y que le gustaba autorretratarse de maneras diversas; el ensayo *Inverted Odysseys* (Rice, 1999) analiza de manera comparativa estas mascaradas de Deren y las de las artistas Claude Cahun (1894-1954) y Cindy Sherman (1954-). Como veremos a continuación, en su trilogía de la autorrepresentación, Deren dejará de lado el disfraz para concentrarse en la búsqueda de su identidad más íntima.

En *Meshes of the Afternoon* –primera película de la cineasta y ganadora del Premio a Mejor Película Experimental en Cannes en 1947– encontramos la imagen de Deren multiplicada representando varias identidades de su propio yo y empleando la estrategia del doble, una especie de *doppelgänger* que se multiplica hasta en tres entes diferentes que se irán encontrando y observando, cada uno de los cuales protagoniza una versión distinta de la historia.



Foto 1. Deren duplicada. Fotograma de la película *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren, 1943). © New York Anthology Film Archives

En *At Land*, la segunda, también la protagonista es la propia Deren que atraviesa, gracias al montaje, espacios de transición imposible. De nuevo usa la multiplicación de su propia imagen física en identidades diferentes, pero también multiplica y proyecta su identidad en la imagen física de otras mujeres. De este modo, veremos en una secuencia cómo dos alter ego de Deren juegan en la playa al ajedrez para unirse al poco la propia Deren, sumándose enseguida otra Deren que roba una pieza de ajedrez y corre y, otra que recoge piedras ante la mirada extrañada de la primera. A partir de ahí y, hasta el final de la película, Deren se queda multiplicada en tres e, igual que en *Meshes*, con tres destinos diferentes. En esta película, la cineasta amplía además el juego de identidades más allá de sí misma. Así, hay una secuencia en la que pasea por un camino y habla con un hombre que se transforma físicamente cada vez que la cámara lo enfoca; esta transformación, ante la cual la protagonista no manifiesta el más mínimo extrañamiento, tiene lugar cuatro veces en total y, pasando el hombre de ser el poeta surrealista Philip Lamantia a ser el antropólogo Gregory Bateson, que pasa a su vez a convertirse en el compositor John Cage quien, finalmente toma la forma del cineasta y marido de Deren Alexander Hammid.

Por último, en el caso de *Ritual in Transfigured Time* podemos interpretar que Deren se representa a sí misma y a través de otras dos mujeres (la bailarina Rita Christiani y la escritora Anaïs Nin) en tres momentos diferentes de la vida, ilustrando una suerte de rituales de paso. Esta traslación de una misma identidad a cuerpos diferentes que aparece también en *At Land* podría asociarse a la transmigración de almas o metempsicosis de la que habla Aubron (2006: 26-32) respecto a *Mulholland Drive*, donde veremos cómo en la primera parte se nos muestra una de las infinitas posibilidades de las vidas de las protagonistas y en la segunda otra posibilidad, lo cual podría prolongarse con mínimos cambios hasta el infinito, igual que en el caso de las películas de Deren.

4. *Mulholland Drive* atravesado por Maya Deren

“[...] incluso en nuestros días, la unidad de consciencia es todavía un asunto dudoso; puede romperse con demasiada facilidad” (Jung, 2002: 21).

Como señalan Aubron (2006) y Casas (2007), *Mulholland Drive* ha sido fruto de numerosas interpretaciones desde su estreno, pero nos centraremos aquí en la superposición de realidades e identidades que se dibujan en ella, relacionando esta superposición con la que se produce en la obra de Deren y que venimos de avanzar. Para comenzar podemos destacar que tanto las películas de Deren como la de Lynch no solo tratan el tema de la identidad como argumento o como tema tangencial, sino que sus directores juegan con él también para trabajar formalmente sus obras.

Lynch, sin salirse del todo de las estructuras en forma de puzle con múltiples soluciones y de laberinto que pueblan su universo, nos propone en *Mulholland Drive* una historia más comprensible con un final en bucle. Al inicio de la película, vemos las imágenes de un rock and roll donde los bailarines danzan fuera de los ejes horizontal y vertical, saltándose la ley de la gravedad, y en dimensiones y órbitas imposibles, como lo hacen los protagonistas de *El ojo mismo de la noche* (*The Very Eye of Night*, 1952-55), último filme terminado de Deren –que no es objeto de nuestro estudio aquí, pero es de obligada citación por su semejanza con esta secuencia–. Tenemos varios planos, algunos en positivo y otro, como en dicha película de Deren, en negativo, que nos muestran los dos lados del espejo en el que se encuentran las diferentes realidades. Al final de la secuencia aparece en primer plano Betty, su cara saturada de luz, una joven promesa de actriz que llega a Los Ángeles para cumplir sus sueños. En el avión ha conocido a dos ancianos que parecen haberle abierto las puertas a este nuevo mundo y a una nueva dimensión. Betty se encontrará en casa de su tía, quien se ha marchado de viaje, con una mujer

amnésica, un personaje vulnerable que ha perdido su identidad y su memoria a causa del accidente que ha tenido. La mujer solo tiene en el bolso una importante cantidad de dinero y una llave azul. Como no recuerda su nombre se pone el de Rita al ver a través de un espejo un póster de *Gilda*, en homenaje a Rita Hayworth. Aubron (2006) utiliza precisamente de punto de partida este hecho para trazar toda una red de similitudes entre Rita/Camilla (así se llamará Rita en la segunda parte) y Hayworth/Gilda. Juntas, Betty y Rita intentarán que la segunda recupere la memoria, mientras la primera busca triunfar en el mundo del cine, conociendo en un casting a Adam Kesher, el director con el que comenzará una relación.



Foto 2. Fotograma de la escena del baile inicial en *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001). © David Lynch



Foto 3. Fotograma de la película *The Very Eye of Night* (Maya Deren, 1952-55). © New York Anthology Film Archives

Mulholland Drive se divide en dos partes y tiene dos (o cuatro) protagonistas (Betty/Diane y Rita/Camilla, encarnadas por Naomi Watts y Laura Elena Harring, respectivamente), cada una con dos, tres o más identidades diferentes. Las dos partes de la película quedan divididas por una especie de entreacto en el que la llave citada abre una caja azul. También vemos una llave en *Meshes of the Afternoon* abriendo y cerrando puertas a otras posibilidades de la historia; aparece y desaparece, y en algunos momentos se convierte en un cuchillo. Esta llave produce tres versiones diferentes de Deren (cada una de las cuales intenta matar a la otra): una durmiente, otra que corre tras la figura de la muerte por un sendero, y otra que mira lo que sucede a través del cristal y que tiene la llave escondida en la boca. En un momento de la película, se sientan las tres a la mesa, cogen la llave y la muestran en la palma de su mano con el mismo gesto, pero la tercera tiene la palma de la mano de color negro, rompiéndose la repetición y produciéndose un vuelco en la historia.



Foto 4. Fotograma de la llave en *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001). © David Lynch



Foto 5. Fotograma de la llave en *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren, 1943).
© New York Anthology Film Archives

En *Mulholland* la llave inaugura la segunda parte de la película en la que las protagonistas adquieren identidades nuevas. En la primera parte las identidades son: una (de Naomi Watts) + dos (de Laura Elena Harring: su identidad anterior a la amnesia y su nueva identidad que ella misma bautiza como Rita) + una tercera identidad que sería la suma de las identidades de ellas dos y que conforma una identidad nueva en que ambas se confunden en determinados momentos de la película. Este $1+1=3$ nos remite a las ideas de Deren sobre la teoría de la *Gestalt* y del sistema religioso haitiano que reflejó en el libro *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (Deren, 2004). Esta tercera identidad habitaría así en el punto de intersección entre los muertos y los vivos, entre lo visible y lo invisible y sería el resultado de la suma de las dos anteriores –la objetiva y la subjetiva– (Martínez López, 2011: 172).

Ya nos hemos referido en el apartado anterior al fenómeno de la metempsicosis bajo el que se puede interpretar este intercambio de identidades o serie de reencarnaciones que vemos en ambos directores y de la que Pintor (2017: 217) refiriéndose a *Twin Peaks* dice que es una “metamorfosis de los espacios internos antes que de los cuerpos, como la del cine de Cronenberg”. Quizá un cuerpo esté compuesto de muchas almas, como en el caso de Laura Palmer en *Fuego camina conmigo* (*Fire Walk with Me*, Lynch, 1992), y quizá un alma habite muchos cuerpos (como el espíritu Bob en *Twin Peaks* y en *Fuego camina conmigo*). Así, Michel Chion (2003) apunta que Laura Palmer en *Twin Peaks* es “todas las mujeres en una” (p. 222) como Betty, Rita y Deren podrían serlo.



Foto 6. Betty y Rita confundándose. Fotograma de *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001). © David Lynch

El giro de la llave y de la historia en la película de Lynch se produce tras la visita de Rita y Betty al Club Silencio, una manifestación de la encrucijada ilusión/realidad, donde todo es una grabación. El Club Silencio es el equivalente a la Habitación Roja de *Twin Peaks*, un espacio de carácter teatral en el que se produce la “anagnórisis” (Ros, 2017: 133), recurso que, a modo cinematográfico, utiliza aquí Lynch de la misma manera que se utilizaba en la tragedia griega clásica, generando un “cambio de la ignorancia al conocimiento [...] de los destinados a la dicha o al infortunio” (Aristóteles, 1999: 164). Este cambio, que en el caso de la tragedia, pero también aquí, puede venir inducido por “señales”, por “recuerdo” y/o por “deseo del poeta” (Aristóteles, 1999: 183-185) le revela a Betty una realidad nueva sobre sí misma, su identidad y la de los personajes y el entorno que la rodean. Si *Twin Peaks* va “de lo costumbrista a lo diabólico” (Casas, 2007: 237), *Mulholland* va de la visión edénica irreal de la vida de Betty en Los Ángeles a la opuesta oscura de Diane, emergiendo a modo de catarsis el *kakon* lacaniano⁴ (Ros, 2017: 129). El Club Silencio –una intersección más allá del tiempo y del espacio, una encrucijada si pensamos en Deren (Martínez López, 2011)– actúa casi como un laboratorio de revelado fotográfico que, en este caso, en lugar de positivar el negativo, negativiza el positivo, y da comienzo a la segunda parte de la película. Y así, mientras que Lynch sintetiza los dos yoes de Laura Palmer en la Habitación Roja para que apareciese el tercer yo integrador y mediador entre el instinto y la moral (Ros, 2017), en el caso de Betty, el Club Silencio y la caja azul le abren la puerta a su yo oscuro, sin producirse en ningún momento de la película la conciliación entre sus dos yoes extremos.

En un momento de la representación, Betty abre el bolso para sacar un pañuelo y encuentra la caja azul. Corren a casa para abrirla, pero antes de que Rita saque la llave, Betty ha desaparecido. Rita abre la caja y vemos en su

⁴ Lacan introduce en su tesis el concepto *kakon* a partir del uso que de él hace Guiraud, como un mal del cual el enfermo tiene que liberarse, asociado a los crímenes injustificados en psiquiatría (Muñoz, 2009).

interior un agujero negro. La llave ha dado una vuelta y las protagonistas se dan la vuelta. Ahora Betty es una destrozada Diane y Rita es Camilla (personaje que había sido interpretado por otra actriz en la primera parte), la fuerte protagonista de la película de Adam Keshner, con el que empieza a tener una relación tras abandonar este a Betty/Diane. Laura Palmer sufría en *Twin Peaks* al ver cómo su cuerpo pasaba de un alma a otra, de un estado a otro, lloraba como lloran⁵ Rita y Betty en el Club justo antes de producirse su transmigración de almas. En el cine de Lynch, los encuentros de un personaje con su otro yo o yoes, y/o su desvelamiento se producen casi siempre en espacios de carácter teatral donde, por otra parte, cualquier persona se acepta que sea otra por medio de la convención teatral.

En torno a la caja azul citada ha habido muchas teorías y, frecuentemente, se la ha relacionado con la caja de Pandora y con una cinta de Moebius (Casas, 2007: 351). Si la caja está vacía, como apunta Durafour en su ensayo “This is the box” (2007), es tal vez porque todas las piezas están fuera, componiendo la película que vemos, una de las muchas posibilidades de película y de historia. Quizás la caja se ha quedado abierta y las piezas se han escapado cobrando vida propia, algunas de ellas sin saber qué les pasa y sin saber qué tienen que hacer (“ya no es tu película”, le dicen los productores mafiosos a Adam Keshner). Esta caja podemos relacionarla con el ajedrez que aparece en *At Land*, y en el que las piezas se mueven solas en algunos momentos y en otros son movidas por tres mujeres, tres versiones de Deren, las tres parcas o moiras decidiendo el destino de los personajes. Quizá la caja azul produce una conjunción espacio-temporal donde se abre un agujero de gusano, un atajo a través del espacio y el tiempo que permite entrar a otra dimensión, como el que

⁵ Según nos recuerda Chion (2017: 106), “en todas las películas de David Lynch se llora copiosamente”, y haciendo un uso de las lágrimas, como apunta Pintor para desbloquear “la disociación entre afecto y representación” (2017: 208). Este mismo autor apunta que tanto el llanto, como el fuego, el grito, la música o la electricidad en las películas de Lynch cumplirían el mismo objetivo de manifestarse “contra la ordenación de la realidad mediante la razón” (Pintor, 2017: 209).

le enseña Camilla a Diane (y como los senderos que encontramos en la trilogía de Deren) para llegar a la fiesta de *Mulholland Drive* en la segunda parte, y como el atajo que conduce a Deren en *At Land* desde la playa hasta la fiesta. Ahora, en *Mulholland*, la llave la tiene un asesino a sueldo, y la caja azul, un mendigo, ambos personajes también de la primera parte. De la caja salen los ancianos que acompañaron a Betty en el avión al principio de la película y se cuelan en el hogar de su álgter ego Diane riendo de manera histérica mientras esta se pega un tiro sobre la cama, cerrándose el círculo con la imagen de la Diane muerta en la cama que Betty y Rita contemplan en un momento de la primera parte. Ahora la llave está en casa de Betty/Diane, esperando dar otro giro a esa fórmula infinita; como escribe Deren (en Deren y Martínez López, 2015) “el alfabeto entero es insuficiente para describir el infinito complejo de variables que implicaría la fórmula teórica de la vida o del arte” (p. 95).

Tanto *Mulholland* como la trilogía de Deren están poblados de conectores de las diferentes realidades: personajes demiúrgicos, puentes visuales y símbolos, y, en el caso de la película de Lynch, también frases clave.

Así, acompañados por la música de Angelo Badalamenti, aparecen en *Mulholland* una serie de personajes como el Cowboy, aparente conocedor de los diferentes prismas de la realidad, que da claves u órdenes a otros personajes. Hay otros, que, sin ser demiúrgicos parecen también tener información de las diversas dimensiones, como la vecina, Mr. Roque (quien está detrás de todas las decisiones que se toman en la película de Adam, y que está interpretado el mismo actor que habita en La Habitación Roja de *Twin Peaks*, Michael J. Anderson), el mendigo o Coco –la administradora de la finca en la primera parte, que quizá sabe más de lo que parece–. Habría, por tanto, diferentes categorías de personajes en función de la relación y el papel que tienen en las diferentes realidades desplegadas. Como ya hemos visto, las protagonistas cambian de identidad y de vida al girar la llave, pero también lo

hace un personaje secundario como Coco, que pasa a ser la madre de Adam en la segunda parte. Adam, sin embargo, se mantiene exactamente igual, para él su pasado es la primera parte de la película, siendo, por tanto, uno más de los personajes que solo tienen contacto con una realidad. En el caso de la trilogía de Deren podemos decir que el personaje demiúrgico es ella misma, creadora y actuante de ese mundo en el que se dan la mano las diferentes realidades e identidades. Además, el hecho de interpretarse a sí misma y multiplicarse en *home movies* rodadas en su propia casa o en casa de sus amigos crearía otra capa de representación.

En cuanto a los puentes visuales entre las diferentes realidades, el más claro, es el que ya hemos citado cuando Rita y Betty, movidas por un recuerdo de Rita, se dirigirán a la que será en la segunda parte la casa de Diane/Betty para encontrarse con un cadáver que será precisamente el de esta, después de haber oído su voz en el contestador. Podemos intuir entonces, que el pasado olvidado de Rita en la primera parte tiene que ver con la identidad futura de Betty. Estos puentes entre dimensiones y mundos diferentes, los crea Deren en sus películas mediante el uso de los saltos en el espacio y en el tiempo con el montaje.

Símbolos claros en *Mulholland* son la llave y la caja azul; en *Meshes* también lo es la llave (convertida después en cuchillo), en *At Land* la pieza de ajedrez y, en *Ritual in Transfigured Time* un ovillo de lana. Respecto a las frases o diálogos clave en *Mulholland* que traslucen las diferentes dimensiones e identidades, hay varios muy claros. Por ejemplo, la escena en la que al principio del film un hombre le cuenta a otro su sueño repetido: “Tuve un sueño sobre este lugar. Era la segunda vez que lo tenía, pero era el mismo”; a continuación se producirá una repetición del sueño en esa realidad. Rita cree que “solo necesita dormir” y que cuando despierte entenderá y recordará todo, pero cuando se despierta no sabe quién es ni cuál es su nombre. También hay

en *Meshes* una Deren durmiente que pensamos que cuando despierte hará que todo lo extraño que ha sucedido se volatilice y, sin embargo, no llega a despertar. Hammid, el personaje masculino, la encontrará muerta al final de la película. “Es irreal, es increíble”, afirma un colega al asesino a sueldo cuando este le habla del accidente de Rita. “No lo interpretes como real hasta que no sea real”, indica el director a los actores en la audición. Pero la frase más repetida en la película, que es casi como un mantra y que nos serviría para aglutinar los personajes de Lynch y de Deren, es “esta es la chica”; una frase que podría remitir a esa chica universal contenedora de todas las demás y encarnación de un gran inconsciente femenino universal.

5. Conclusiones

Tras analizar de manera comparativa las películas objeto del estudio en torno al tema de la representación de la identidad, podemos concluir que son heterocosmos de realidades multiplicadas donde los personajes lidian con el conflicto de una identidad (interna o externa) también multiplicada. Sus directores tienden constantemente puentes entre las dos realidades planteadas por la fenomenología: el “mundo de la vida cotidiana” y las “esferas de realidad extracotidiana”, que son “incorporadas en nuestra vida cotidiana a través de simbolización” (Marcús 2011: 112).

Respecto a la materialización de la complejidad de la identidad en estas películas, podemos decir que puede adscribirse en ambos casos a las descripciones que de este fenómeno hace el psicoanálisis y que describíamos en un apartado anterior. Hemos visto cómo Deren en *Meshes of the Afternoon* se multiplica a sí misma, y en *At Land* y en *Ritual* se desdobra además en mujeres diferentes, y Lynch, en *Mulholland Drive*, somete a sus protagonistas a los mismos juegos que Deren somete a su propio personaje. Esta multiplicación se podría contextualizar en las dos grandes categorías del doble:

el “subjetivo” (que puede ser interno –“el yo interior fragmentado o escindido en dos personalidades opuestas”– o externo –“el yo repetido o desdoblado en otro”–) y el “objetivo”, que haría referencia a la obvia semejanza entre dos seres (Herrero, 2011: 25); un doble que puede multiplicarse hasta el infinito.

También las lecturas que podemos hacer pueden adscribirse a teorías más recientes como el concepto de *encarnación* o *embodiment* de Mead (1982), quien contrapone una primera etapa en el pensamiento humano en la que el individuo era concebido como un sujeto unificado, al momento contemporáneo en el que prima la idea de un sujeto posmoderno descentralizado, y que también tendría que ver con el concepto de fluidez en los estudios de género y con la resistencia a la inmovilidad de Bauman (2003) o el proceso dialógico de Hall (2003). Podemos decir que este proceso con el que lidian los protagonistas de las películas de Lynch y Deren implica una lucha o negociación entre el inconsciente freudiano y los arquetipos del inconsciente junguiano con los cuales tiene que lidiar el “yo consciente” para encontrar un equilibrio. Por eso podríamos calificar dichas películas como narraciones polifónicas y aplicarles la reflexión de Sánchez (2016: 22) sobre la literatura de Faulkner cuando dice que se trata de una “[...] misma voz con diferentes timbres [...] o un mismo sujeto con diferentes máscaras [que] ofrecen una enseñanza inusualmente consciente de la capacidad de la adopción de una multiplicidad de perspectiva para ofrecer una visión objetiva de realidad”.

Tanto en el caso de Lynch como en el de Deren, contrariamente a la teoría de Ricoeur (1996) sobre la dimensión narrativa de la identidad y el uso del relato para homogeneizar y ofrecer una visión comprensiva de ese sujeto fragmentado posmoderno, ambos cineastas prefieren ofrecerle al espectador las piezas sin montar, mostrando un sinnúmero de puertas abiertas y por abrir a todas las posibilidades. Precisamente, tanto en las películas de Deren como en la de Lynch la catarsis se produce cuando uno de los personajes tiene que

enfrentarse a un supuesto verdadero yo definitivo. También, como señalábamos anteriormente, podríamos relacionar lo que les sucede a los protagonistas de estas películas con el fenómeno de la metempsicosis, que tendría que ver con la creencia pitagórica de la transformación de las almas.

Finalmente podemos decir que Lynch y Deren son dos cineastas que cabalgan entre dos mundos –igual que el Cowboy de *Mulholland* o “el Morador del Umbral”⁶ de *Twin Peaks*, y que la propia Maya como personaje de ficción en su trilogía– habitando el mundo de la vida y de la muerte, el de la luz y la sombra, el de lo visible y el de lo invisible, y que las películas analizadas –que también podríamos asemejar a un gran aleph borgiano (Borges, 1988)– son la ilustración exacta del medio cinematográfico según lo define Morin: “[...] acumulador de la cualidad mágica y de la cualidad objetiva, portador de todos los desarrollos mágico-afectivo posibles, el cine es como una especie de gran matriz arquetípica que contiene en potencia embriogenética todas las visiones del mundo” (2001: 152).

Bibliografía

- Aristóteles (1999). *Poética*. Madrid: Cátedra
- Argüelles, Manuel (2017). “Todos esquizofrénicos” en VV. AA. *El doble en el cine. Monográfico sobre el mito del doble en el cine (más la televisión y el cómic)*. Disponible en: <http://cinedivergente.com/ensayos/especiales/el-doble-en-el-cine> (Acceso: 15/04/2018).
- Aubron, Hervé (2006). *Mulholland Drive de David Lynch*. Crisnée: Yellow Now.
- Bauman, Zygmunt (2003). “De peregrino a turista” en Stuart Hall y Paul Du Gay (comps). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Berger, Peter L. y Thomas Luckmann (2000). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Borges, Jorge Luis (1988). *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.

⁶ Personaje de la mitología aborigen que se menciona el capítulo número once de la segunda temporada de *Twin Peaks* (1990-91).

- Bourriaud, Nicolas (ed.) (2017). *Retour sur Mulholland Drive*. Milán: La Panacée y Silvana Editoriale.
- Casas, Quim (2007). *David Lynch*. Madrid: Cátedra.
- Chion, Michel (2002). *David Lynch*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2017). “Bienvenidos a Lynchtown” en VV. AA. *Regreso a Twin Peaks*. Madrid: Errata Naturae.
- Deren, Maya y Carolina Martínez López (ed.) (2015). *El universo Dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha y Artea Editorial.
- Durafour, Jean-Michel (2007). “This Is the Box” en Cyrille Habert y Nathalie David (eds). *Mulholland Drive*. Chatou: Éd. de La Transparence.
- Evans-Wentz, Walter (1994). *El libro tibetano de la gran realización*. Buenos Aires: Kier.
- Freud, Sigmund (1988). *Obras completas*. Vol. 13. Barcelona: Orbis
- Hall, Stuart (2003). “¿Quién necesita ‘identidad’?” en Stuart Hall y Paul Du Gay (comps). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Herrero, Juan (2011). “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas” en *Çedille. Revista de estudios franceses*. Monografías 2, otoño. Salamanca/ San Cristóbal de la Laguna: Asociación de Francesistas de la Universidad Española/ Universidad de la Laguna. Disponible en: <https://cedille.webs.ull.es/M2/02herrero2.pdf> (Acceso: 02/03/2018).
- Jung, Carl (2002). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt.
- _____ (2005). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral.
- Marcús, Juliana (2011). “Apuntes sobre el concepto de identidad” en *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, volumen 5, número 1. Disponible en: <http://www.intersticios.es/article/view/6330/5750> (Acceso: 02/03/2018).
- Martínez López, Carolina (2011). *Maya Deren. Esferas, imágenes y poéticas entre lo visible y lo invisible*. Tesis doctoral. Universidad de Castilla-La Mancha.
- _____ (2016). “Explorando la prehistoria de la videodanza a través de *A Study in Choreography for Camera*, de Maya Deren, y *Dance in the Sun*, de Shirley Clarke” en VV. AA. *La investigación en danza*. Volumen 2.
- Lacan, Jacques (1987). *El seminario nº 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Mead, George H. (1982). *Espíritu, persona y sociedad*. Barcelona: Paidós.
- Morin, Edgar (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Comunicación
- Rice, Shelley (ed.) (1999). *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. New York/ Miami: MIT Press.

- Muñoz, Pablo D. (2009). *La invención lacaniana del pasaje al acto: de la psiquiatría al psicoanálisis*. Buenos Aires: Manantial.
- Pintor, Iván (2017). "El morador del umbral. Un espectador para *Twin Peaks*" en VV. AA. *Regreso a Twin Peaks*. Madrid: Errata Naturae.
- Pramaggiore, Maria (2001). "Seeing Double(s)" en Bill Nichols (ed). *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkeley, Los Angeles & Londres: University of California Press.
- Ricoeur, Paul (1996). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- Rodríguez, Aarón (2017). "Hacer filosofía en *Twin Peaks*" en VV. AA. *Regreso a Twin Peaks*. Madrid: Errata Naturae.
- Ros, Eric (2017). "Los bosques del mal. Visiones del *Numen* en *Twin Peaks*" en VV. AA. *Regreso a Twin Peaks*. Madrid: Errata Naturae.
- Sánchez, Nuria (ed.) (2016). *Hannah Arendt y la literatura*. Madrid: Bellaterra.
- Schrader, Paul (1999). *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Besson y Dreyer*. Madrid: JC Clementine.
- Stam, Robert (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Zweig, Connie y Jeremiah Abrams (eds.) (1993). *Encuentro con la sombra*. Barcelona: Kairós.

* Carolina Martínez López es Doctora en Bellas Artes (UCLM, España), DEA en Nuevas Prácticas Culturales y Artísticas (UCLM) y Licenciada en Humanidades (UCLM). Sus especialidades son las artes escénicas, el cine y la danza. Ha sido investigadora colaboradora y contratada en diferentes proyectos de investigación en el campo de las artes escénicas y audiovisuales; en la actualidad, participa en el proyecto de excelencia *Presencias y representaciones de la mujer en el cine de los orígenes*, del Ministerio Español de Economía y Competitividad. Ha editado y traducido una antología de textos de la cineasta Maya Deren (UCLM y Artea Editorial, 2015) y publicado artículos sobre danza, cine y artes escénicas en revistas de impacto. Aparte de su carrera académica, tiene una amplia experiencia como gestora cultural y cinematográfica (Equipo de Dirección de la SEMINCI, 2010-2015, entre otros). En la actualidad es Profesora Titular en el Grado de Artes Escénicas de la Universitat de Girona (ERAM). E-mail: carolina.martinez@eram.cat