

## MARGEN, IMAGEN Y PENSAMIENTO: NOTAS SOBRE UNA INVESTIGACIÓN TRASDISCIPLINAR EN MARCHA

Begoña González Cuesta  
IE Universidad, Segovia  
begona.gonzalez@ie.edu

### Resumen

*Las imágenes creativas pueden ser generadoras de pensamiento; y pueden pensar sobre las realidades marginales. Damos cuenta en este artículo de un proyecto de investigación transdisciplinar sobre imagen, pensamiento y espacios marginales y aportamos un primer análisis aplicado. Y lo hacemos en el marco de la recreación que ha de hacer la universidad en estos tiempos: consideramos crucial abordar los estudios sobre la cultura desde una perspectiva transdisciplinar.*

**Palabras clave:** *Imagen, Pensamiento, Margen, Espacio, Transdisciplinar.*

### Summary

*Creative images are able to generate thought; and the images can think about marginal realities. In this article we explain the development of a transdisciplinary research about the image, the thought and the marginal spaces; and we develop a first analysis about this subject. This reflection takes into account the necessary reform of the university work in the next years: we consider crucial to approach cultural studies in a transdisciplinary way.*

**Key Words:** *Image, Thought, Margin, Space, Transdisciplinary.*

\* \* \* \* \*

Abordamos en este artículo algunos aspectos de un trabajo que se encuentra todavía en marcha: un proyecto de investigación financiado por la Universidad Sek de Segovia\* titulado “Pensar los márgenes desde la imagen. Análisis de la reflexión sobre los espacios marginales en sus representaciones contemporáneas -cine, videoarte, audiovisual, fotografía, arquitectura, pintura, escultura-”. Describiremos el marco en el que se desarrolla la investigación y aportaremos algunos resultados parciales del trabajo. Comenzamos por el marco.

### **Los estudios culturales en el nuevo espacio universitario.**

La universidad española se encuentra actualmente en un momento crucial. Algunos factores de transformación como la perspectiva cercana de la integración al Espacio Europeo de Educación Superior -con los cambios profundos que debería conllevar-, las enormes transformaciones en la sociedad del conocimiento, el desarrollo de las nuevas tecnologías y su incidencia en la creación cultural y en el aprendizaje, el diseño de un nuevo mapa muy libre de estudios universitarios...; estos y tantos otros son elementos que han de ser integrados en la práctica de la vida universitaria desde la reflexión.

En este gran contexto, y desde una perspectiva que nos es más cercana, los investigadores participantes en este proyecto de investigación creemos necesario reconsiderar el espacio que en la universidad ha de tener el estudio sobre las imágenes, las artes, las humanidades, la cultura. Situándonos en ese complejo y nuevo territorio, parece que una vía por la que habrá que transitar con más asiduidad, pasión y reflexión es la vía de la transdisciplinariedad; ése sería el camino para lograr un auténtico y profundo acceso a la cultura en su riqueza y pluralidad. Transdisciplinariedad, cruce real de perspectivas y de mundos referenciales en el análisis del amplio ámbito de las manifestaciones culturales.

Es, pues, buen momento en España y en Europa para replantear la configuración de los estudios universitarios, en su diseño, pero sobre todo como consecuencia de una mirada profunda al fondo de nuestros espacios de investigación y docencia. Estamos en un tiempo oportuno para considerar las competencias de la universidad; y para hacerlo también y concretamente en lo relativo a la compren-

---

\* Proyecto USEK, 2 (2006/07).

sión de la realidad cultural, tiempo oportuno para aportar creación y construcción cultural desde una perspectiva más crítica y compleja.

Creemos que el estudio de la realidad cultural debe hacerse también desde el ámbito de la universidad: una universidad cuya función es no sólo custodiar y transmitir conocimientos, sino también producirlos, así como generar habilidades y actitudes. En la línea que ha desarrollado recientemente el profesor José Luis Brea, creemos en una universidad inserta en la sociedad contemporánea, agente constructora de la misma, que dote a los estudiantes de instrumentos de conocimiento y de análisis que les permitan relacionarse con las obras, para recibirlas y también para crearlas reflexiva y críticamente. Brea, poniendo el dedo en la llaga, se plantea lo siguiente: “Ese debería ser el papel que unas humanidades renovadas habrían de cumplir en la nueva universidad del conocimiento. No tanto el encastillamiento en la defensa cerrada de un repertorio asentado de realizaciones históricas o de valores presuntamente esenciales a la condición humana, sino más bien la aportación de herramientas analítico-conceptuales que permitiesen al sujeto de conocimiento relacionarse con las producciones culturales y simbólicas -y no sólo las del pasado, sino especialmente las propias de su tiempo-, fuertemente armado de cualidades para su recepción, y aún producción, reflexivo-crítica”<sup>1</sup>.

En el amplio espacio de conocimiento en que nos movemos, es el campo de los estudios visuales el que consideramos más relevante desde nuestro proyecto de investigación. Los estudios visuales, en la línea de trabajo que tiene especial incidencia en las universidades estadounidenses, nos interesan aquí por sus aportaciones a una mirada transdisciplinar sobre la imagen; también por su concepción de las obras como constructoras de sentidos culturales. La creación de imágenes es una práctica que construye identidades individuales y colectivas -tanto desde el polo de la creación social en la recepción como en el polo de creación cultural individual en la configuración de las obras-. Insistimos aquí también en el segundo polo, el de la creación como construcción de identidad, una visión que no resulta habitualmente central en los estudios culturales o visuales, más focalizados en la repercusión social de las prácticas de construcción de visualidad. Estudios visuales sobre unas realidades que no son única y esencialmente visuales, sino que analizan los actos de ver, actos complejísimo y centro de muchas operaciones de muy diversa naturaleza: mnemónicos, epistemológicos, sociales, textuales, sensoriales, culturales,...

---

<sup>1</sup> BREA, José Luis (2005).

Es precisamente la complejidad de la realidad abordada la que hace necesaria la colaboración y la consecuente imbricación de perspectivas diversas, el auténtico trabajo en equipo de personas formadas inicialmente en ámbitos distintos pero que trabajan de forma transdisciplinar para cruzar realmente sus miradas sobre lo real. Por tanto como no se trata sin más de cerrar un campo acotado de estudios, una disciplina en torno a los estudios culturales: se trataría más bien de abordar nuevas formas de trabajo en la investigación y docencia en el ámbito de los estudios sobre la cultura. Se busca que esa perspectiva plural esté presente al estudiar el cine y sus fronteras permeables con la sociología o la arquitectura y su contacto con la antropología o con las dimensiones estéticas de la creación visual. No es el objetivo solamente considerar la dimensión de la intertextualidad presente en toda manifestación cultural, sino que lo que interesa es proyectar la mirada sobre la complejidad y desde la complejidad<sup>2</sup>.

De esta forma y en lo que afecta por ejemplo a los estudios de Comunicación audiovisual, el estudio del cine, del arte, de lo visual -en sentido amplio e integrador de sus dimensiones diversas- sí aportaría algo o mucho en la construcción de una sociedad democrática de ciudadanos más reflexivos, más conocedores de la pluralidad. No sólo cinéfilos que veneran obras del pasado, o técnicos conocedores sólo de los instrumentos de trabajo, sino constructores de obras audiovisuales o analistas que sean más creativos y libres, más cultos. Es una formación de la que están necesitados los creadores audiovisuales, que han de adquirir herramientas conceptuales, analíticas, reflexivas que les hagan capaces de realizar obras generadoras de significado y efectos culturales; y, por tanto, les hagan más capaces para la responsabilidad moral y política.

En el ámbito de los estudios de la imagen, la necesidad de la perspectiva transdisciplinar crece día a día pues se trata de un campo en expansión y diversificación; es un mundo cada vez más híbrido y transfronterizo. Los objetos de estudio son menos unívocos, menos encasillables. Las implicaciones del análisis se enriquecen abordando las distintas facetas que incorporan esas obras: antropológica, estética, social, económica, ética, política... La metodología, pues, ha de ser “programáticamente indisciplinada” en expresión de Brea, o el método adecuado sería el del cubismo teórico, en expresión de Robert Stam. Y ahí se encuentran los estudios visuales, en el intento de superar las exclusividades de los cotos cerrados.

---

<sup>2</sup> CATALÀ, Josep Maria (2005).

Este nuevo enfoque deja de lado los dominios disciplinares establecidos cuyo objetivo es tantas veces perpetuarse a sí mismos. Se trata más bien, como señala Brea, de “disposiciones conceptuales que manejan esa tradición exclusivamente como caja de herramientas versátil con la que enfrentarse a un objeto que, definitivamente, está fuera de sí, habitando lo *real*: la constelación de prácticas y modos de hacer a través de los que se genera simbolicidad, significado cultural. Bajo esta perspectiva, tales *nuevas humanidades* se constituirán más como recursos procedimentales que como saberes sustantivos, como relatos fijables”<sup>3</sup>.

Frente a una visión patrimonial-pasadista de las antiguas humanidades, las nuevas humanidades adoptarían una perspectiva poético-hermenéutica. Su objetivo sería el de intervenir en lo real, desde su localización en los espacios intersticiales, en los pliegues surgidos entre las disciplinas. Una universidad que fomente de esta manera la reflexión sobre lo real, no su archivo.

La cuestión de fondo es la necesidad de abordar críticamente las prácticas creadoras de cultura desde su diversidad y riqueza. Abordar, en nuestro caso concreto, la imagen no desde la mirada simplificadora que la entiende como pura mimesis, espejo mudo de lo real, sino desde la consideración de la imagen como construcción. Se trataría de revelar a través de la construcción de imágenes, una dimensión escondida de lo real. En este sentido citamos un estudio publicado recientemente por el profesor Josep Maria Català: “La imagen compleja rompe el vínculo mimético que la imagen mantenía tradicionalmente con la realidad y lo sustituye por un vínculo hermenéutico: en lugar de una epistemología del reflejo, se propone una epistemología de la indagación. La imagen ya no acoge pasivamente lo real, sino que va en su busca, [...] lo real para ser realmente significativo debe ser puesto al descubierto y la visualización compleja es un camino efectivo para hacerlo”<sup>4</sup>.

Es la generación de un pensamiento en red, que busca trabajar en las derivaciones y en las intersecciones entre disciplinas, que ya no interesan como tales, como campos de estudio cerrados y vallados. Son territorios que tienen sus espacios marginales o limítrofes colindando con otros territorios y es en esas localizaciones fronterizas donde comenzará a manifestarse la complejidad inherente a las imágenes.

---

<sup>3</sup> BREA, José Luis (2006) pp. 14-15.

<sup>4</sup> CATALÀ, Josep Maria (2005) pp. 642-643.

## Un proyecto de investigación transdisciplinar.

En esta línea se enmarca el proyecto de investigación en marcha actualmente en nuestra universidad que pretende realizar a corto y medio plazo una reflexión transdisciplinar sobre la compleja realidad del carácter fronterizo de lo humano y sus manifestaciones en la cultura contemporánea, estudio realizado desde múltiples focalizaciones que muestren convergencias y divergencias. Dichas realidades fronterizas presentan múltiples caras y necesitan de miradas y perspectivas diversas que arrojen luces unas sobre otras, o que abran nuevas maneras de abordar las distintas dimensiones de la realidad cultural contemporánea.

Aportamos, a continuación, una descripción de nuestro proyecto de investigación, y lo hacemos como modesta propuesta de trabajo en una de las líneas en que puede afrontarse el análisis transdisciplinar de la cultura contemporánea en tanto realidad compleja.

En el mes de noviembre de 2006 se estrenó la película *El gran silencio* de Philip Gröning; estreno que coincidió con la presencia de la instalación audiovisual *Una habitación para San Juan de la Cruz* de Bill Viola en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). El interés suscitado por estas obras entre un grupo de profesores de la Universidad SEK nos llevó hasta la idea de preparar un proyecto de investigación destinado a analizar de manera interdisciplinar algunas de las cuestiones nucleares que surgieron del acercamiento a dichas obras. Cuestiones que están en el horizonte de nuestros trabajos de investigación en estos últimos años.

En las piezas citadas se reflexiona sobre los espacios marginales que se encuentran en la frontera entre el espacio personal y el espacio de la trascendencia, los espacios intersticiales entre el interior y el exterior del sujeto. Nos hallamos, por tanto, ante la cuestión de la vivencia de los espacios marginales y fronterizos.

Consideramos crucial el hecho de que en dichas obras el pensamiento sobre las realidades espaciales se realiza en y desde la propia obra de creación. No se limitan a ilustrar con imágenes, sonidos, espacios o palabras un pensamiento previo, sino que piensan con esas materias sobre la realidad en la que se investiga. La reflexión desarrollada en estos trabajos se pone en juego en las propias materias artísticas. Tomamos, pues, como punto de partida la consideración de dichas obras como inicio de una investigación cuyos ejes centrales y niveles de análisis presentamos a continuación de forma escalonada.

Considerando la cuestión desde una perspectiva amplia, comprobamos

que desempeña un papel esencial en el trabajo creativo la conceptualización y la materialización del espacio: la coordenada espacial que, junto con el otro eje, la coordenada temporal, constituyen el entramado sobre el que se apoya y en el que se construye la reflexión sobre lo real por la vía de la creación de universos imaginarios.

En las diversas manifestaciones de la creación contemporánea constatamos también una importante característica común, de índole más concreta: la presencia y tratamiento de los espacios marginales. Interesan en lo que tienen de lugar descentrado, de espacios de separación o de tránsito de un mundo a otro, de confrontación o de diálogo. Espacios marginales, fronterizos, que consideramos como espacios físicos, simbólicos y como espacios vividos a nivel individual, social, político, etc.

En tercer lugar, percibimos una característica nuclear en la obra creativa contemporánea: su carácter de espacio en el que se materializa una reflexión sobre la realidad. El arte puede ser pensamiento encarnado en las materias y formas del arte, en las imágenes complejas de ciertas construcciones fílmicas, pictóricas, fotográficas, arquitectónicas... Pensamiento construido desde las materias del arte.

En esta investigación, hacemos, pues, confluir el acercamiento al estudio de la obra de creación como un espacio en que se materializa el pensamiento sobre la realidad con la consideración de los espacios artísticos que trabajan desde y sobre los márgenes, los lugares fronterizos en que se manifiesta con especial fuerza la complejidad de lo real y del trabajo creativo. Nuestra perspectiva de análisis es la consideración de la forma en que el arte encarna esa reflexión, construyendo nuevas vías para pensar lo real: abordamos las manifestaciones creativas como formas complejas que construyen una mirada sobre el mundo, no como meros reflejos o testimonios de una situación. La auténtica imagen creativa busca acercarse al corazón de lo real desde los espacios intersticiales o marginales.

La investigación diseñada para este proyecto se apoya básicamente en la realización de seminarios de investigación, abiertos a toda la comunidad universitaria. Nos interesa de una forma prioritaria hacer confluir en un objeto de investigación común y múltiple las perspectivas de análisis plurales que aportan los investigadores miembros del proyecto y los invitados a participar en los seminarios programados. Es al menos doble el fruto logrado con esta forma de trabajo: iluminar desde la perspectiva interdisciplinar una materia tan rica y compleja como la abordada; generar dinámicas y espacios de trabajo comunes en el seno de la Universidad haciendo confluir en una investigación compartida a profesores de áreas de conocimiento y departamentos diversos.

Este proyecto se inscribe en una línea de investigación sobre las escrituras

del pensamiento en la creación contemporánea, sobre la dimensión reflexiva de la obra artística. Jean-Luc Godard acuñó y empleó con frecuencia para referirse al cine la expresión “une forme qui pense”. No sólo el cine sino todo arte puede ser una creación, una configuración material que, en su construcción, vehicule y conforme un pensamiento.

Por medio de sus materias propias, la obra de creación puede generar un discurso reflexivo sobre la realidad; pero no se trata sin más de superponer imágenes o sonidos a un pensamiento, no consiste en ilustrar una idea previa, sino en construir artísticamente la reflexión. Buscamos en este proyecto realizar una aproximación a las poéticas de la imagen, el sonido, la palabra y el espacio: cómo construyen estas materias las obras artísticas cuando reflexionan sobre lo real en su dimensión espacial, concretamente en los espacios marginales.

Planteamos una aproximación a las poéticas contemporáneas en diversas áreas de la creación, concebidas éstas como formas en que se encarna, en que se realiza -en tanto escritura- el pensamiento. Construcción, por tanto, de la obra artística como vía hermenéutica. El mejor arte contemporáneo se configura como un lugar para la recreación del sentido de la realidad, como vía de acceso a lo real en su profundidad.

No nos interesa centrarnos en la representación de lo marginal en la obra de creación; pretendemos dar un paso más allá en nuestra perspectiva de análisis: buscamos analizar cómo se piensa artísticamente el espacio marginal. Creemos que en la adopción de este punto de vista se apoya gran parte de la novedad de la investigación, así como del alcance que puedan tener las aportaciones de este proyecto. No es la mimesis y el estudio de lo representado la perspectiva adoptada; es la perspectiva poética, en su sentido radical: la perspectiva creativa que puede hacerse cargo de una realidad compleja como la abordada en este proyecto. La generación de pensamiento y de reflexión radicalmente desde la obra artística. Como decía Paul Klee, el arte no reproduce lo visible, sino que lo hace ver.

En nuestra cultura actual, los espacios marginales requieren una consideración prioritaria. Es necesario, por ejemplo, abordar las formas en que el arte piensa y reconstruye esos espacios al margen de la historia, esos márgenes de lo humano que fueron los espacios del horror: Auschwitz, Hiroshima, Sarajevo; pensar los espacios fronterizos entre culturas que aparentemente están destinadas a no entenderse o fronteras destinadas a ser traspasadas resulta una tarea crucial para la comprensión de nuestra realidad; también se plantea a la creación contemporánea, un arte que se ha anclado en el yo, la cuestión de la construcción de la propia identi-



dad desde la obra de creación; por las vías de ida y vuelta entre sujeto y mundo, memoria y trascendencia, transita el mejor arte de nuestros días. Estos casos concretos, que son unos entre muchos, ponen de manifiesto que las experiencias humanas más profundas y verdaderas se dan en los límites, en los complejos y fluctuantes márgenes.

La perspectiva que unifica el trabajo del equipo de investigación es que la lectura que realizaremos del espacio marginal parte de la consideración y el análisis de ciertas obras de creación en las cuales se reflexiona sobre los márgenes. No se trata solamente de hacer un análisis de la marginalidad en sí, desde la perspectiva sociológica, política, histórica, etc., sino que, dando un paso más allá, se trata de analizar la mirada y la construcción artística sobre esas realidades.

Nos interesa una aproximación teórico-práctica: es necesaria una reflexión a fondo sobre el espacio marginal en la creación contemporánea; mas también es fundamental que esa investigación teórica parta de las obras y conduzca a ellas, ya que cualquier visión sobre la creación ha de surgir de lo individual, detectando en la realidad lo que de singular y pluriforme hay en ella. Por ello incidiremos en el análisis y el trabajo sobre las obras concretas, teniendo este proyecto una orientación decididamente práctica e inductiva.

Las perspectivas disciplinares adoptadas en los distintos seminarios y tratadas interdisciplinariamente son básicamente las siguientes: el análisis fílmico y audiovisual centrado en el cine-pensamiento o el audiovisual-pensamiento, la fundamentación antropológica y ético-simbólica de las estructuras monacales, los espacios de transición intermedios y fronterizos en la arquitectura contemporánea, la teoría de la comunicación audiovisual aplicada a la forma de programar la televisión, el documentalismo creativo fotográfico en torno a espacios sociales considerados al margen, la dimensión estética desde las teorías del arte y sus aplicaciones, así como la perspectiva histórica y comparativa con el espacio marginal en el románico. Los profesores encargados de abordar el tema desde las citadas perspectivas son respectivamente los doctores Begoña González Cuesta, Miguel Martínez Antón, José Vela, Alfonso Puyal, Rafael Trobat, José Gaspar Birlanga, y Miguel Larrañaga.

### **La perspectiva del análisis fílmico.**

En el gran espacio de las creaciones culturales, el cine es una más de las dimensiones en que se construye y reconstruye la cultura contemporánea. El cine

en todas sus plurales manifestaciones: desde las propuestas de lectura ensayística de los problemas más complejos del hombre, hasta los productos sencillos pero generados por la gran maquinaria del cine industrial. En un mundo cambiante, el panorama tan abierto que hoy se barrunta ante las posibilidades de la imagen y el sonido en movimiento es enorme. El universo audiovisual es un importante constructor de cultura; y puede ser -lo está siendo ya pero es una vía que dará mucho fruto en los próximos años- un espacio en que se reflexione sobre ella y se aporten propuestas de enorme riqueza, miradas estéticas y reflexivas que construyan el mundo de la cultura.

Mi propuesta de trabajo se centra en analizar el cine que piensa: la reflexión materializada en el cine ensayístico desde sus materias propias; y concretamente el cine que piensa sobre el espacio marginal y fronterizo. En este sentido, el cine ensayístico reflexiona en y desde el propio material fílmico. Cine cuya “poética” se apoya en construir obras, en “escribir” obras y al hacerlo pensar y dar a pensar. No consiste en ilustrar con imágenes un pensamiento previamente construido o de superponer un texto ensayístico sobre unas imágenes de fondo; se trata de generar un proceso reflexivo en las materias del cine. En el ensayo fílmico, la dimensión hermenéutica está inserta en el corazón mismo de la obra fílmica<sup>5</sup>.

El cine es así concebido como camino para el pensamiento desde el sujeto: los films pueden ser formas de acceso a la profundidad de lo real desde el yo. El cine es entendido como recreación de la experiencia estética, en la medida en que el arte se vincula a la experiencia radical del ser. Profundizaré en los fundamentos y en las manifestaciones concretas de la construcción fílmica; cuando el cine realiza una profunda reflexión sobre lo real y lo hace construyendo de forma compleja y meditada universos imaginarios fílmicos que generan nuevas miradas que reconfiguran el mundo. Se trata, pues, de analizar el pensamiento creativo en el cine.

Esta aproximación al análisis de los espacios fronterizos en el cine ensayístico se sustenta sobre una base teórica, desde mi perspectiva, enormemente firme aunque inquietante: la filosofía del límite de Eugenio Trías. Especial y esencialmente su concepción del hombre como ser fronterizo y su entendimiento de la creación como espacio simbólico en que se produce el habitar más fructífero de ese ser en la frontera. Un pensamiento sobre el sujeto y la trascendencia en el que se imbrican metafísica, estética y ética.

---

<sup>5</sup> GONZÁLEZ CUESTA, Begoña, (2006b), pp. 187-214.

Me interesan, por tanto, las fronteras a nivel físico -en la realidad y en la obra-, político, social, antropológico, simbólico, poético-estético-creativo. Esas fronteras plasmadas, concretadas en elementos de construcción del film.

La gran cuestión fronteriza considero que es la dicotomía o confluencia entre sujeto y trascendencia. La gran cuestión que late de fondo y sobre la que se reflexiona creando en cierto cine ensayístico es la inquietud que en su momento planteara con gran brillantez el poeta Arthur Rimbaud: “la verdadera vida está ausente” y su búsqueda; especialmente la dimensión espacial de esa búsqueda.

Nos enfrentamos pues al estudio de una poética de la ausencia-presencia en la construcción del espacio en el audiovisual reflexivo contemporáneo. El auténtico espacio del creador está en ese inquietante pero único posible territorio fronterizo entre la realidad y el deseo. Pensar desde la imagen lo irrepresentable, las ausencias, y las presencias. Por tanto, poética de la ausencia, que es también poética de la trascendencia, el deseo, el horror, el dolor, la intimidad, lo obscuro, el otro, la identidad, la muerte, la vida...

Como horizonte del análisis tenemos continuamente presente que las obras sobre las que trabajamos se encuentran en los márgenes de la creación de imágenes, de la construcción fílmica estandarizada, en los márgenes más allá de los géneros, o de las visiones cerradas de la creación audiovisual. Conviene considerar también que estas obras del ámbito audiovisual ensayístico incorporan un carácter híbrido: hibridaciones narrativas, ensayísticas y poéticas; hibridaciones también entre cine, videoarte, audiovisual, instalación, multimedia... Es marginal en cuanto a las formas -su relación con el espacio de las creaciones visuales- es marginal en cuanto a los contenidos -su trabajo en las afueras de lo concebido como central en los medios-. Esta perspectiva pretende ser coherente con la idea de que la auténtica imagen creativa es imagen reflexiva, es imagen crítica y fundamentalmente es obra subversiva.

También se presenta continuamente como horizonte del análisis el hecho de que la forma de acercarnos a esas obras será básicamente desde la perspectiva del análisis fílmico -aunque híbrido y transdisciplinar-. Nos interesa cómo se construye fílmicamente esa reflexión sobre los márgenes o los límites; abordamos pues cuestiones como: campo/fuera de campo, el espacio marginal no mostrado o irrepresentable, encuadres, montaje, el límite como eje estructural, puesta en imagen, puesta en escena, etc. Desde el carácter poético, de construcción audiovisual, iremos a sus dimensiones políticas, éticas y antropológicas.

Algunos autores contemporáneos que trabajan en esta línea y que de una

u otra forma serán abordados en alguna de las fases de la investigación son los siguientes: Bill Viola, Víctor Erice, Chris Marker, Agnès Varda, Chantal Akerman, Johan Van der Keuken, José Luis Guerín, Alexander Sokurov, Jean-Luc Godard, Harun Farocki, Abbas Kiarostami, David Lynch, Theo Angelopoulos, Naomi Kawase.

Teniendo este marco de referencia, paso a referirme a un caso concreto de análisis. Uno de los autores que trabaja con esta profundidad la creación audiovisual es David Lynch. Sobre su obra estoy desarrollando un análisis más detenido, que profundizará sobre estas cuestiones y que será difundido en futuras publicaciones: se trata de cruzar el análisis audiovisual sobre las obras de Lynch con un análisis filosófico, desde la perspectiva de Eugenio Trías y su concepto de límite. Ahora aportamos unas notas en las que pretendemos poner de manifiesto algunas formas en que Lynch pone en juego la imagen-pensamiento. Estamos ante un autor que, dada su enorme versatilidad y su interdisciplinariedad, resulta especialmente adecuado para ser considerado en el marco de este proyecto de investigación.

En el año 2001 Lynch estrena su película *Mulholland Drive*. Consigue un gran reconocimiento por parte de la crítica, premios en festivales representativos como el de mejor director en Cannes, y muchas otras valoraciones positivas. Y el público, como suele suceder con sus obras, se divide. Lynch no deja indiferente, especialmente con sus narraciones televisivas y filmicas. Para bien o para mal, su cine seduce o perturba, llegando incluso a enfadar a algunos.

En la película sobre la que vamos a reflexionar nos encontramos ante una forma de trabajar la narración filmica que se aleja de los parámetros narrativos convencionales; estamos ante “otra” forma de narrar. Lynch rompe con la construcción narrativa tradicional; y lo hace a muchos niveles. Es por ello que, en tanto espectadores, debemos cambiar las expectativas habituales a la hora de afrontar la narración, ya que se trata de un relato diferente a lo convencional.

Con mucha frecuencia, se le solicita a Lynch que explicité verbalmente el sentido de sus films, sea en su interpretación global o en algún aspecto concreto. Y con la misma frecuencia éste se niega a hacerlo: insiste en que lo que quería decir está dicho filmicamente y que lo que aporta al espectador con sus obras es un trampolín para que desde él éste genere su propia actividad -imaginativa, reflexiva, etc.-. Estamos ante un cine que requiere una actitud activa por parte del espectador: es necesario pensar su cine para comprenderlo. Como buen creador, dice en sus materias artísticas lo que quiere decir. Por tanto, no está interesado en formu-

lar de forma sencilla y esquemática un mensaje que descifre su obra. Busca un espectador inteligente y activo, interesándole especialmente la posible plurisignificación de la obra de creación.

Concretamente, para acceder a la comprensión de la mayoría de sus films, es necesario tener en cuenta que la clave y el hilo para seguir la narración no se encuentra exclusivamente a nivel argumental y a nivel causal, sino a nivel de construcción temática y estética. En este sentido, una actitud fundamental es superar el desasosiego o la inquietud que genera en el espectador medio una narración en la que la clave de interpretación no está en seguir el argumento, en conectar unas cadenas de causas y efectos. Sus películas no deben ser abordadas como si se tratase de un puzzle que ha de recomponerse para comprender el sentido. Debe tenerse en cuenta que las piezas que componen sus películas no encajan del todo, algunas parecen sobrar o adquirir un papel colateral o remiten a otras obras distintas.

No olvidemos tener en cuenta cuál es la formación y el perfil creador de David Lynch: pintor, dibujante, fotógrafo, músico, creador de cómics, escritor, autor de publicidad, de videoclips, de obras para la web... Su cultura no es estrictamente fílmica, ni mucho menos cinéfila. Cuando hace cine, éste se halla “contaminado” de otras formas de creación audio-visual. Podría hablarse de él como de un artista multidisciplinar.

A ello se suma una cuestión crucial: en su proceso creativo, Lynch parte de “Ideas” sobre las que trabaja y a las que va concretando, dando forma material en un desarrollo que no está cerrado o circunscrito al marco de una sola obra, sino que vuela de una obra a otra, interfiriéndose y enriqueciéndose entre sí. No es de dirección única su creatividad: en su universo, los diversos estratos del mundo se fusionan y a veces colisionan. En su cine hay un trabajo sobre lo abstracto, pero puesto en pie con las materias del cine. Es una reflexión fílmica sobre cuestiones como la identidad, el terror, la muerte, el amor o la memoria.

Su cine se construye desde la abstracción y también desde la plasmación de ésta en imágenes y sonidos. Ello le lleva a no fijar sentidos únicos: ciertas realidades complejas son imposibles de “decir”. La experiencia del cine de David Lynch puede asemejarse a la experiencia de una galería de arte contemporáneo: en ella no hemos de pedir que se nos explique el significado de las obras expuestas, entendiendo por significado una traducción literal de una representación. El espectador ha de poner en marcha su sensibilidad, cultura, imaginación. No son obras que incorporen un sentido unívoco; son dispositivos complejos que dan a ver y a oír para dar a pensar.

Así pues, en esta película, como también en la mayoría de su cine, Lynch rompe con la construcción del texto narrativo del cine convencional. Se apoya, entre otras fuentes, en las aportaciones de las vanguardias en su concepción del cine como camino para entrar en el mundo de las sombras, en lo que está oculto y no se manifiesta a primera vista; en la manera en que las artes de la imagen como la pintura o la fotografía reflexionan sobre lo real. No concibe el cine como representación de la realidad, sino como vía de acceso al funcionamiento psíquico, a la reflexión antropológica, a la construcción estética. Lynch busca con su cine ahondar tras la superficie, como lo hace en ocasiones la pintura abstracta. En este sentido, puede ser interesante conocer algunas de sus referencias en el campo de la pintura: Oscar Kokoschka, Franz Kline, Jackson Pollock, Edward Hopper, Francis Bacon y la etapa tenebrista de Goya. En el campo cinematográfico se confiesa admirador de Ingmar Bergman, Jacques Tati y Werner Herzog.

El universo imaginario generado en la obra de Lynch está construido por mundos inquietantes en todas sus obras. Algunos aspectos comunes a ellas serían: lo misterioso o las presencias desconocidas o amenazantes que irrumpen en espacios benignos y caseros; la metáfora del doble, en la que esa amenaza se percibe como una réplica del yo, aún más aterradora pues su otredad es aparentemente la misma; interés por las sensaciones y los aspectos emocionales de los sueños, y también de las pesadillas.

En declaraciones hechas en una entrevista con Chris Rodley, Lynch pone muy claramente de manifiesto que para él, el acercamiento a los estratos más profundos -y dolorosos- de la vida humana, parte de lo cotidiano: “Aprendí que debajo de la superficie hay otro mundo y aún más mundos diferentes a medida que profundizas más. [...] Hay bondad en los cielos azules y las flores, pero otra fuerza, un dolor y una decadencia salvajes, acompaña todo”<sup>6</sup>. Y más adelante: “Descubrí que si uno observa más de cerca este mundo hermoso, siempre encuentra hormigas rojas por debajo. Como yo crecí en un mundo perfecto, las otras cosas componían un contraste”<sup>7</sup>.

A la generación de estos mundos inquietantes en su obra, se suma el hecho de que Lynch descompone nuestro habitual sentido de la realidad y su vinculación con los deseos o fantasías. Como plantea al respecto Slavoj Žižek<sup>8</sup>, la realidad y la

---

<sup>6</sup> RODLEY, Chris (1998), pp. 27-28.

<sup>7</sup> RODLEY, Chris (1998), p. 33.

<sup>8</sup> ŽIZEK, Slavoj (2006).

fantasía ya no se relacionan verticalmente, sino horizontalmente, una al lado de la otra: en lugar de relacionar estas dos dimensiones verticalmente, lo hace horizontalmente.

David Lynch es un creador: por tanto, genera una forma de ver la realidad de manera personal; en su cosmovisión se mezcla el placer visual, la reflexión sobre una temática presente en toda su obra, el mundo de los sueños y la ensoñación, el humor negro, las referencias al cine convencional y una recreación muy personal. Todo ello construido en el interior de un concepto de la narrativa apartado de lo convencional, marginal.

En el caso concreto de *Mulholland Drive* hemos de tener en cuenta en primer lugar que la película procede de un piloto para una serie: ello explica la presencia de ciertas tramas que no se cierran, las múltiples aperturas que pueden dar más juego, la estructura, y tantos otros elementos que cobrarían pleno sentido en el desarrollo serial del relato. Y sin embargo, finalmente lo que tenemos ante nosotros como obra fílmica definitiva, incorpora esos aspectos fragmentarios o que podrían ser desarrollados con posterioridad, los hace funcionar con suficiente recorrido dentro de la estructura temática y estética en la que se insertan.

Para definir sencillamente el film, podría decirse que se trata de una historia de amor y desamor. Como dijo David Lynch, *Mulholland Drive* no es más que una historia de amor en la ciudad de los sueños, en Hollywood. Su autor ha definido esta película como una historia extremadamente lineal que se divide en tres bloques: 1º Se encontró dentro de un misterio perfecto. 2º Una triste ilusión. 3º Amor.

*Mulholland Drive* es también una historia de vida y muerte, de realidad y ficción, de cuerpos vivos y cadáveres. Una historia sobre la identidad, sobre nuestros otros yoes -buenos o aterradores- que habitan en nosotros mismos; sobre la compleja densidad de nuestra conciencia y la percepción de nosotros mismos. Una historia que se desarrolla en un espacio y un tiempo de confusas fronteras entre la vida y la muerte, entre la realidad y el deseo.

En este film, David Lynch reflexiona pues sobre el sueño y la realidad. Y lo hace considerándolos a todos los niveles: sueño y vigilia, deseo y realidad,... Es una película sobre los sueños: los anhelos y su decepción. Los sueños falsos y la realidad, que se asemeja mucho a una pesadilla. En definitiva, estamos ante un film sobre la necesidad de tocar lo real y no sus simulacros, aunque lo real sea la muerte. Aquí se enfrenta el cineasta al rechazo humano a mirar a la muerte y, a su vez también a la necesidad de hacerlo. Por tanto, no se trata de un cine postmoderno

en el sentido negativo de la denominación, como afirman algunos.

Late desde el mismo corazón de la historia el profundo abismo de la muerte: la profundidad, el pozo, el agujero negro que subyace tras lo real o en el fondo de lo real. Y Lynch construye con ello un film que va más allá del relato claro, completo, decimonónico, que incluye la vida y la muerte con un desarrollo cronológico. En el transcurso de la película se irá mostrando cómo la dislocación temporal, el cruce de niveles de realidad con los que trabaja, están construyendo una densa reflexión sobre la inevitable dimensión abismal de la existencia humana, sobre la muerte como el punto desde el que se puede leer el proyecto de vida de sus personajes. Se pone muy claramente de manifiesto en esta obra cómo el análisis del texto ha de cruzar la consideración sintagmática del relato con la profundidad paradigmática del mismo y toda la carga de profundidad que ésta conlleva.

No es irrelevante la consideración del espacio físico en que se desarrolla el film, la ciudad en que todo tiene lugar: Los Ángeles. La ciudad en que vive Lynch. El lugar por excelencia del sueño americano y del sueño del cine de Hollywood. En *Mulholland Drive* también queda demolida en sus fundamentos la ilusión del espectáculo, el sueño de Hollywood; y con ello, una forma de entender el cine -que no es la suya, ya que Lynch sí nos enfrenta a lo real desde las ficciones que construye. Muerte, pues, considerada a nivel personal, pero con unas importantes repercusiones sociales y culturales: la muerte en el mismo epicentro del sueño americano.

En una tradición cultural como la estadounidense, situar la mirada sobre y desde la muerte en el centro del relato es algo profundamente transgresor, como plantea Terry Eagleton en su reciente obra *Después de la teoría*. Lynch se sitúa de lleno con su obra en el mundo cultural y social estadounidense; desde él crea y construye sus relatos. Pero introduce en este mundo un elemento distorsionador e inquietante que alejaría dicha cultura de una de sus bases: el poder todopoderoso de la voluntad, la inocencia, el sueño americano. Señalaba al respecto Lynch en la citada entrevista con Rodley: “Quiero hacer películas que sucedan en América, pero que lleven a la gente a mundos a los que quizá no vayan jamás: a las auténticas profundidades de su ser”<sup>9</sup>. Y más adelante: “Así es como yo veo América. Hay un aspecto muy inocente e ingenuo en la vida americana, y también hay horror y maldad. Es todo. *Terciopelo azul* es una película muy americana”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> RODLEY, Chris (1998), p. 187.

<sup>10</sup> RODLEY, Chris (1998), p. 224.



Decimos que la muerte se encuentra en el corazón de este relato. Se podría interpretar que la narración surge desde la focalización de un personaje situado en un estado de ensoñación; llevando un poco más lejos la interpretación, algunos autores llegan a considerar que todo el relato surge del sueño de una muerta. Iván Pintor, en su estudio sobre la película, señala que en una sociedad analgésica como la actual, Lynch plantea la muerte como una fisura simbólica provocada por el encuentro con lo real. Señala algo más: “La carretera atrapada en el tiempo que Lynch considera el origen de *Mulholland Drive* y *Carretera perdida* habla de un bucle que, como el de *El ángel exterminador*, apresa a los personajes en el fuera de campo mismo de la temporalidad sucesiva, en la desviación que conduce a la locura”<sup>11</sup>.

Se presentan en el film las dos caras de la vida: la realidad y sus sueños o pesadillas. Sobre ese eje se construye estructuralmente el film y ahí va apoyándose el desarrollo de la película. En este sentido, el propio título nos está hablando de ese eje estructural que sería la frontera, el límite sobre el que trabajamos en este proyecto de investigación. “*Mulholland Drive*”: una carretera real en la ciudad de Los Ángeles; un camino que separa la realidad de los sueños y los deseos, y también la realidad de las pesadillas; el inquietante umbral en el que habitan unos personajes y en el que trágicamente han de construir su identidad.

Teniendo estas premisas en cuenta, podríamos leer *Mulholland Drive* de la siguiente manera:

Se trata de una historia sobre la realidad y el deseo, sobre la imposibilidad del cumplimiento de los sueños. Es una historia dividida en dos partes: el sueño y la realidad.

En definitiva, la historia surge de la ensoñación de Diane Selwin, interpretada por Naomi Wats, quien reconstruye en un duermevela cómo hubiera podido ser su deseada relación con la mujer de la que está enamorada, momentos antes de quitarse la vida, atormentada por la culpa por haber dado orden de matarla.

Pero el film, en su desarrollo sintagmático, se inicia con la llegada a Hollywood de una ilusionada e inocente chica canadiense, Betty (Naomi Wats); ha ganado un concurso de baile y llega a Los Ángeles pues quiere desarrollar en la meca de los sueños una carrera como actriz. Ya desde el inicio del film encontramos rasgos de construcción de la narración audiovisual que nos inducen a ver como falsa la inocencia con la que se muestra la historia. Una tía suya, también

---

<sup>11</sup> PINTOR, Iván en AA.VV (2006), p. 99..

actriz, le deja un apartamento del que va a estar ausente unos días. Al llegar allí se encuentra con una misteriosa mujer que dice llamarse Rita, interpretada por Laura Elena Harring, que ha tenido un accidente, se ha quedado amnésica y se ha refugiado en el apartamento. Se ayudan una a la otra, procurando que Diane consiga un papel en una película y que Camilla recupere la memoria, logre saber qué ha pasado con su vida y quién es; las claves que tiene para descubrirlo son un bolso lleno de dinero y una llave azul. La relación entre ellas pasa de la amistad al enamoramiento. Tras hacer el amor, Rita lleva a Betty al club *Silencio* donde se pondrá en escena el carácter irreal de la situación, y se darán las claves para comprender que en el fondo de esta historia lo que hay es silencio y muerte. De vuelta al apartamento, Rita abre con la llave azul que tenía en su bolsillo una caja azul desde la que nos vamos, en un fundido en negro, a la otra cara de la historia. Entonces, un misterioso cowboy que había aparecido en un episodio secundario anterior, le dice a una Diane acostada en una cama que es hora de despertarse.

Asistiremos entonces a la vida de otra Betty que, desde la falta de lógica de los sueños aparece ahora como Diane, interpretada por la misma actriz. Su suerte en el mundo del cine ya no es la de antes y, en cambio, ahora se muestra a Rita como una brillante actriz llamada Camilla. Diane está locamente enamorada de ella pero Camilla no parece serle muy fiel; se da a entender que la engaña con otras mujeres y fundamentalmente con Adam Keshner, un director de cine interpretado por Justin Theroux. En una nueva escena de intimidad entre ellas, Camilla acaba rechazando a Diane y diciendo que no pueden seguir juntas. Sin embargo, Camilla invita a Diane a una fiesta en casa de Adam, en Mulholland Drive: pasa a recogerla en un coche repitiendo el camino con el que se iniciaba la película, sólo que ahora con un destino diferente. Camilla guiará a Diane a una situación de humillación y de celos, pues en esa fiesta Adam anuncia el compromiso matrimonial con Camilla. Diane se va sumiendo en un atormentado mundo de celos y de sufrimiento; llega a encargar a un matón la muerte de Camilla. Será una llave azul dejada en su apartamento la muestra de que su encargo se ha cumplido. Inmersa en un estado de desesperación, en una pesadilla de celos y culpa, se suicida.

A diferencia de lo que es convencional en el cine, la película parte desde la ensoñación -no percibida inicialmente por el espectador como tal- y luego bajamos al ámbito de lo real. La cara A, la cara luminosa, le lleva necesariamente a la cara B, la cara oscura, real, en la que la inevitable presencia de la muerte -la de Camilla y la suya- será la última palabra, el silencio. El carácter espectral de la vida está en las dos caras de lo real: en su manifestación como realidad y en el sueño. Lo real

es mostrado desde la muerte; el sueño y el deseo son mostrados como algo imposible de realizar.

La escena en el club *Silencio* y la apertura de la caja azul serían la bisagra argumental y temática sobre la que giran esas dos partes del film. En el club se pone en escena, y se presenta fílmica y metafóricamente la imposibilidad del amor entre Diane y Camilla. El silencio, la muerte, la irrealidad de esa situación se va imponiendo. La llave azul nos habla de la muerte, de la muerte de Camilla y del consiguiente suicidio de Diane.

La caja azul parece remitir a la mitológica Caja de Pandora, que encerraría la esperanza para, finalmente, dejarla también escapar: la esperanza de una vida feliz y su pérdida. En la mitología griega, Pandora es la mujer creada por Zeus como parte de un castigo a Prometeo por haber revelado a la humanidad el secreto del fuego. Hermes le dio a Pandora una caja que nunca debía abrir, lo que la llenó de curiosidad. Epimeteo, hermano de Prometeo, acepta a Pandora y la toma como esposa. Hasta entonces, la humanidad había vivido una vida totalmente armoniosa en el mundo. Epimeteo pidió a Pandora que nunca abriese la caja de Zeus, pero un día, la curiosidad le pudo y abrió la caja, liberando a todas las desgracias humanas - vejez, cansancio, enfermedades, locura, vicio, la pasión, pobreza, tristeza, el crimen, etc.-. Pandora cerró la caja justo antes de que la Esperanza también saliera y el mundo vivió una época de desolación hasta que Pandora volvió a abrir la caja para liberar también a la Esperanza.

Nos encontramos con un film que tiene una estructura en bucle, una especie de cinta de Moebius que representaría los dos lados del tiempo en el que uno nos lleva indefectiblemente al otro. En el origen de la película, según Lynch, estaba la idea de una carretera atrapada en el tiempo. Idea simbolizada materialmente en la película en ese espacio limítrofe, Mulholland Drive, ese espacio fronterizo entre el sueño y lo real, el abismo hacia lo sórdido que se abre desde lo cotidiano.

El universo creado por Lynch en *Mulholland Drive* es el del umbral entre lo real y los sueños o las pesadillas, el umbral entre la realidad y el deseo. Un descenso a los propios infiernos interiores, un relato órfico que de alguna manera se retomará en su siguiente largometraje, *Inland Empire*; desde los territorios en los que llega con *Mulholland Drive*, Lynch desarrollará en este otro film un trayecto que le llevará a transitar por algunos de los espacios más arriesgados y apasionantes del cine reciente. Pero ésta será materia para otra reflexión.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2006): *Universo Lynch*. Madrid. Calamar Ediciones.
- BIRLANGA TRIGUEROS, J. G. (2003): “Habitar la ciudad: Georg Simmel e Italo Calvino”. *Paideia*. Nº 60.
- BIRLANGA TRIGUEROS, J. G., SENDINO ECHEANDIA, B. (2004): “Spencer Tunick. La fotografía del alma. Desnudar el cuerpo, vestir la ciudad”. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. Nº 31.
- BOZAL, V. (1998): *Historia de las ideas estéticas*. Madrid. Historia 16.
- BREA, J. L. (2006): “Estética, historia del arte, estudios visuales” en *Estudios visuales*. nº 3, pp. 6-26.
- BREA, J. L. (2005): “Humanidades, humanidad” *El Cultural*, 7 de julio de 2005.
- CASAS, Q. (2007): *David Lynch*. Madrid. Cátedra.
- CATALÀ DOMENECH, J. M. (2005): *La imagen compleja*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- CHION. M. (2003): *David Lynch*. Barcelona. Paidós.
- EAGLETON, T. (2005): *Después de la teoría*. Barcelona. Debate.
- GONZÁLEZ CUESTA, B. (2006a): *Análisis de la obra audiovisual*. Segovia. Universidad Sek.
- GONZÁLEZ CUESTA, B. (2006b): “El cine como forma que piensa: *La Morte Rouge* de Víctor Erice” *Oppidum. Cuadernos de investigación*, nº 2, pp. 187-214.
- LARRAÑAGA, M. (2005): *Campesinado y conflictividad social en la Navarra Bajo Medieval*. Segovia. Universidad Sek.
- MARTÍNEZ ANTÓN, M. (2002): *Conocer el monacato de nuestro tiempo*. Zamora. Ediciones Montecasino.
- PINTOR, I. “La llama en el umbral” en AA.VV. (2006): *Universo Lynch*. Madrid. Calamar Ediciones.
- PUYAL SANZ, A. (2006): *Teoría de la comunicación audiovisual*. Madrid. Fragua.
- QUINTANA, Á. (2003): *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona. El Acanalado.
- RODLEY, Ch. (ed.) (1998): *David Lynch por David Lynch*. Barcelona. Alba Editorial.
- STAM, R. (2001): *Teorías del cine*. Barcelona. Paidós.
- TRÍAS, E. (2003): *Lógica del límite*. Barcelona. Destino.
- TRÍAS, E. (2000): *Los límites del mundo*. Barcelona. Destino.
- VELA CASTILLO, J. (2003): *Richard Neutra. Un lugar para el orden: un estudio sobre la arquitectura natural*. Sevilla. Universidad de Sevilla.
- VILAR, S. (1997): *La nueva racionalidad. Comprender la complejidad con métodos transdisciplinarios*. Barcelona. Editorial Kairós.
- ZIZEK. S. (2006): *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid. Editorial Debate.