

Enl@ce: Revista Venezolana de Información,  
Tecnología y Conocimiento  
ISSN: 1690-7515  
Depósito legal pp 200402ZU1624  
Año 6: No. 2, Mayo-Agosto 2009, pp. 111-127

Cómo citar el artículo (Normas APA):  
Cabrera, J. (2009). Para una des-comprensión filosófica del  
cine: el caso *Inland Empire* de David Lynch. *Enl@ce:  
Revista Venezolana de Información, Tecnología y  
Conocimiento*, 6 (2), 111-127

## Para una des-comprensión filosófica del cine: el caso *Inland Empire* de David Lynch

**Julio Cabrera<sup>1</sup>**

### Resumen

El trabajo cuestiona la capacidad hermenéutica de la filosofía en su tarea de analizar películas, sosteniendo que tal capacidad dejó de ser apropiada para hacer surgir el sentido y la verdad de obras cinematográficas. Se argumenta que una capacidad interactiva y “performativa” sería más adecuada. Obras cinematográficas como las de David Lynch ayudan a entender este paso metodológico y temático desde la noción interpretativa de la verdad hacia la noción interactiva de la misma, al construir filmes que se configuran como “imposibles hermenéuticos”. El artículo contiene una auto-crítica a la propia actitud hermenéutica aún asumida en mi libro *Cine: 100 años de filosofía*, de 1999.

**Palabras clave:** Interpretación, Hermenéutica, Interacción, *Performance*, David Lynch, *Inland Empire*

Recibido: 13-12-08    Aceptado: 10-05-09

---

<sup>1</sup> Doctor en Filosofía. Profesor Titular del Departamento de Filosofía en la Universidad de Brasilia. Ha sido profesor de las universidades de Córdoba, Rio IV, Belgrano (Buenos Aires) y Santa María (Rio Grande do Sul, Brasil). Especialista en filosofías del lenguaje (analíticas, hermenéuticas, fenomenológicas); filosofías e historias de la lógica, éticas negativas, filosofía del cine y meta-filosofía. Ha publicado los libros *A lógica condenada* (São Paulo, 1987), *Projeto de ética negativa* (São Paulo, 1990); *Crítica de la moral afirmativa* (Barcelona, 1996); *Cine: 100 años de filosofía* (Barcelona, 1999), obra traducida al italiano (Mondadori, 2000) y al portugués (Rocco, 2007); *Margens das filosofias da linguagem* (Brasilia, 2003); *De Hitchcock a Greenaway pela história da filosofia* (São Paulo, 2007) e *Inferências lexicais e interpretação de redes de predicados* (Brasilia, 2007), en colaboración con el profesor Olavo Da Silva, del Dpto de Física de la UnB. Autor de diversos artículos en revistas de Argentina, Brasil, México, España, Portugal, EEUU y Holanda. Correo electrónico: kabra7@gmail.com

## Towards a Philosophical non-understanding of Films: The Lynch's *Inland Empire* Case

### Abstract

This paper puts in question the hermeneutic approach to the philosophical analysis of films, by showing this approach inadequate to allow the sense and truth of works of cinema arise and develop. An interactive and performative approach seems to be better. Cinematographic works as David Lynch's help to understand this shift from the hermeneutic conception of truth to the interactive one, if we can see these films as genuine "hermeneutic impossibilities". The paper also contains a criticism against the hermeneutic approach still sustained in my book *Cine: 100 años de filosofía* (Cinema: 100 years of philosophy), 1999.

**Key words:** Interpretation, Hermeneutics, Interaction, Performance, David Lynch, *Inland Empire*

### Una introducción lyncheana al conocimiento del mundo

Las otras áreas académicas suelen pensar que la filosofía posee algo así como la clave para la comprensión de filmes. Esta imagen privilegiada de la filosofía está vinculada, en una cierta tradición, con su presunta capacidad hermenéutica o captadora de "sentidos" de fenómenos, como pueden serlo el cine y sus productos, las películas. En este artículo, me gustaría conmovir la idea de que los filmes tienen un sentido que puede y debe ser interpretado, y que la filosofía tendría, como discurso fundamental, una hegemonía en esa empresa hermenéutica.

Por otro lado, creo que es la filosofía misma la que puede descubrir que los filmes no son, como habitualmente se piensa, objetos hermenéuticos, o sea, que ellos tienen un sentido que puede ser descifrado y expuesto. Con esto, no quiero referirme al

lugar común de que "un filme tolera muchas interpretaciones", o que "un filme no tiene un único sentido, sino una multitud de sentidos diversos" dado el carácter "abierto" del cine, y cosas por el estilo. No. Lo que quiero sostener aquí es que los filmes no tienen ningún sentido dado, lo que excluye igualmente que tengan "sentidos múltiples". El problema está con las propias nociones de "sentido" e "interpretación", no con el hecho de que los sentidos e interpretaciones sean muchos o uno solo.

Después de 10 años de publicado en Barcelona mi libro (*Cine: 100 años de filosofía*), creo que no existe algo como interpretación filosófica de un filme que sea la captación de un sentido objetivo y referencial que habría que extraer a partir de técnicas hermenéuticas. Quería, en esta línea, sostener hoy una teoría del referencial-cero. Actualmente pienso, en parte contra mi propio libro, que comprender un filme filosóficamente es algo como des-interpretarlo, o re-presentarlo

“performáticamente”<sup>2</sup>. Querría sostener que un filme es un referencial para un tipo de experiencia humana que no es una experiencia de interpretación, sino una *performance* re-positiva, una especie de *remake* en donde el propio original es constituido.

Algunos directores de cine tornaron más fácil la tarea de entender esta propuesta transhermenéutica de la filosofía, precisamente construyendo filmes que, de manera más evidente, no se dejan ver como objetos hermenéuticos. Con esa inusual manera de filmar, esos directores acabaron por mostrar algo importante sobre el cine en general, y no tan sólo sobre sus filmes en particular. Uno de estos directores es David Lynch en la totalidad de su obra (que no es muy extensa). Me voy a referir aquí específicamente al último filme de Largometraje de Lynch 2006, *Inland Empire* (algo así como “Imperio de tierra-adentro”, o, más ortodoxamente, “Imperio interior”).

Lo que David Lynch parece querer evitar es que transportemos al cine la usual noción vaga de “real”, y que, a la luz de la misma, veamos al cine como sueño o alucinación. Decir que el cine es un fenómeno alucinatorio u onírico es desconocer la capacidad instauradora del cine, que no es ni formador ni, mucho menos, deformador de nada dado previamente. No poseemos un punto de referencia confiable para afirmar ese presunto carácter onírico del cine, pues, en cierto sentido, no hay una realidad perfectamente instalada que preceda a la poderosa fuerza constitutiva de la imagen.

El carácter instaurador de realidad del cine es, según creo, lo que la obra de David Lynch pone claramente de manifiesto. Pero es precisamente en ese sentido que sus películas no son, a pesar de las apariencias, oníricas o alucinatorias; él tan sólo presenta lo real de una manera irreconocible para quien se apega a la idea de un mundo dado, sin atender a su propia espontaneidad creativa. Lo que hay que entender es por qué el espectador no es capaz de reconocer lo real cuando le es presentado en forma de filme, como si estuviera aún fascinado por la ilusión pre-kantiana de un mundo dado sin nuestra intervención.

Esto provoca que los periodistas y público en general se sientan decepcionados cuando Lynch se niega a dar explicaciones sobre sus filmes, postura que no se entiende tan sólo por gestos de *marketing*, sino por una cuestión profunda y crucial para entender el potencial cognitivo del signo cinematográfico: David Lynch no explica el sentido de sus filmes pura y simplemente porque lo ignora por completo. Más aún: no lo explica no porque haya un sentido que él ignore, sino porque ve perfectamente que no hay nada para entender. Así, el director de cine aún ocupa una situación de privilegio frente a su obra, no porque sea él quien detenta la clave de su sentido, sino porque es él quien mejor sabe que esa clave no puede existir. Se trata de un privilegio negativo.

Hay un texto en el libro de Lynch *Catching the Big Fish*, que se llama “La caja y la llave”, dos

---

<sup>2</sup> En el presente texto, voy a utilizar algunos neologismos relacionados con la palabra inglesa *performance*: “performático” y sus derivados (como “performáticamente” y otros), que prefiero no traducir debido a la riqueza del término original, que me parece suficientemente conocida. Para recordar que se trata de un neologismo, mantendré esos términos siempre entre comillas.

elementos retirados del filme anterior de Lynch, *Mulholland drive*, de 2001. Se trata de dos elementos enigmáticos y asustadores encontrados por las dos protagonistas de ese filme. Cuando el lector espera que el autor finalmente revele el enigma, Lynch dice lacónicamente: “*No tengo ni la menor idea de lo que sean*”. Por otro lado, en una entrevista, cuando le preguntaron si *Inland Empire* tenía algún sentido, Lynch respondió: “*Se supone que tenga un perfecto sentido*”. Las dos afirmaciones son irónicas, lo que no les quita un ápice de su verdad.

En verdad, es el espectador (no algún espectador especialmente “habilitado”, como podría serlo un crítico o un especialista, sino el espectador cualquiera) el encargado de explicarle al autor el enigma de sus imágenes, no porque el espectador detente la clave de ese enigma (esto no podría ocurrir bajo la hipótesis inicial de que no existe tal clave), sino por el hecho bruto de haber sido ubicado inesperadamente en el papel de depositario de emergencia y, hasta cierto punto, arbitrario, de un sentido que él esperaba recibir del autor. Al reconocer su papel de descifrador de lo indescifrable (no por difícil, sino por imposible), el espectador se da cuenta de ser el heredero de la ignorancia del autor sobre lo que él mismo hizo; la impotencia del autor (plenamente asumida, en el caso de Lynch) pasa al espectador precisamente bajo la forma de aquel referencial cero al que antes me refería, que, por su propia naturaleza, no es algo que se deje transmitir. Por tanto, no podría haber una hermenéutica del referencial cero, en el sentido de la hermenéutica tradicional.

La noción vaga de “real” supone que las acciones humanas “siguen un sentido”, tienen una

coherencia y cierta linealidad. En la misma entrevista antes aludida le preguntaron a Lynch: “¿Por qué aparecen conejos en un escenario y uno de ellos plancha ropa?”. A esto se puede responder perfectamente mediante el siguiente razonamiento indirecto y meta-filosófico: supongamos una escena de nuestra vida cotidiana en la cual pasamos por la puerta de un hotel y hay un empleado en la puerta cargando una pesada valija. De repente, el empleado tropieza, la valija cae de sus manos aplastando un bonito cantero de flores. ¿Podría yo preguntar, si me tocara ver esa escena, por qué aquel empleado dejó caer la valija en el cantero en lugar de llevarla tranquilamente hasta el auto estacionado en la puerta del hotel? No me refiero a ningún preguntar por causas (el empleado podría responder que la valija resbaló de sus manos porque estaban mojadas, o porque estaba sin anteojos y no vio el cantero, etc.), sino a la propia razón de ser del hecho acaecido: ¿por qué el empleado dejó caer la valija (sea por la causa que sea), en lugar de que todo eso no ocurriera?

Parece que hay algo de intrínsecamente absurdo en preguntar sobre el por qué de un hecho. Responderíamos, simplemente: “Ocurrió. Esas cosas ocurren”. Tienen la fuerza de lo “real” en el sentido de lo efectivo o factual, de lo que ocurre (hoy es jueves y no domingo, he nacido en la Córdoba española y no en la Córdoba argentina, soy casado en lugar de ser divorciado, etc.). No sabemos lo que sea “lo real”, pero uno de los componentes semánticos de la noción vaga parece ser la efectividad, el hecho de ocurrir. Ahora bien, si viéramos la escena del empleado y la valija dentro de un filme, nos preguntaríamos compulsivamente por su sen-

tido, lo que indica que no consideramos como auténticos hechos o efectividades lo que vemos en la pantalla. Parece difícil a los seres humanos dejarse atropellar por el carácter impositivo de la imagen como lo hacen con los acontecimientos brutos de sus vidas cotidianas. Los hechos efectivos parecen rechazar la mediación de la hermenéutica en su mero hecho de ocurrir, mientras que las escenas de un filme parecen exigir interpretación.

Mi hipótesis acerca de los filmes de Lynch (de todos ellos, incluso del más aparentemente ortodoxo, *The Straight Story*, Lynch, 1999) es que ellos subvierten este principio, en el sentido de que Lynch adopta para lo que muestra en sus filmes el principio de la efectividad bruta de acontecimientos. Esto quiere decir que, en sus filmes, tal como en la realidad, lo que es mostrado está simplemente aconteciendo, no remite a ningún sentido ulterior. Pero como eso es precisamente lo que ocurre con los hechos efectivos, Lynch, al contrario de querer introducir lo onírico en lo real (así entendido) muestra lo que parece onírico con la marca impositiva de lo efectivo.

En este sentido, no hay nada de normativo en sus filmes (y es por eso que tampoco podrían ser vistos, estrictamente, como objetos estéticos), en el sentido de que Lynch no pone algo en la imagen porque deba estar allí, sino que simplemente lo coloca, de la misma forma en que estarían puestas en la vida de alguien. La primacía del ser sobre

el deber-ser es total. No hay allí nada de normativo externo a la propia imagen: lo que debe estar en ella es exactamente lo que hay, sin ningún distanciamiento. No hay nada de utópico en sus filmes. Esas obras adquieren esa poderosa fuerza de arbitrariedad y absurdo, sin que los espectadores consigan percibir que se trata de la misma arbitrariedad y absurdo de los hechos de sus vidas cotidianas. Por eso afirmé antes que Lynch no presenta sueños, sino la realidad de una manera irrecognocible. Toda la presunta “complejidad” de sus filmes emana de la expectativa de quien los ve, y no de la textura, perfectamente efectiva, de lo que es mostrado. Entendiendo realidad como efectividad de acontecimientos, *Inland Empire* (Lynch, 2006) no es un filme onírico en absoluto<sup>3</sup>.

Otra forma de decir lo mismo sería notar que en los filmes de Lynch todo lo que aparece son cosas, cuya corporalidad no es remisiva a algo que no esté presente. Es pictórico más que narrativo (y Lynch fue, de hecho, pintor<sup>4</sup>), pero, como veremos, sin dejar de ser narrativo también. Que todo es cosa significa que también son cosas los conejos que planchan ropa, y que el inconveniente del espectador cualquiera reside en su rehusarse a verlos como cosas, empeñándose en verlos como símbolos, en ver cristales en donde Lynch pone espejos. Aquello está ocurriendo, no está ahí para transportar un sentido a ser descifrado. Parece que cuando sentamos en un cine o al frente de un

<sup>3</sup> Lo que no quiere decir que los personajes del filme no sueñen, como veremos en la sección III de este artículo. Afirmar que, por el hecho de que su protagonista sueña, el filme mismo se torna onírico sería tan absurdo como decir que *El padrino*, de Francis Ford Coppola es un filme criminal.

<sup>4</sup> “Yo era pintor en esa época. Pintaba e iba a la escuela de artes. No tenía el menor interés por filmes. De vez en cuando veía un filme, pero lo que realmente me interesaba era la pintura” (*Catching the Big Fish*, “El jardín a la noche”).

monitor, dispara nuestro aparato hermenéutico de una manera que no ocurre en la vida cotidiana; como si el filme nos debiera poner, *ipso facto*, en la posición de hermenéuticos. Es este mecanismo lo que Lynch se propone subvertir, y es ésa la específica manera en que su cine genera conocimiento del mundo, tal vez una manera de conocer a la que nos desacostumbramos totalmente.

Hablo, pues, de la opacidad de los conejos mismos, no de cómo son vistos o previstos por Nikki Grace, la protagonista (desempeñada por Laura Dern, la actriz-feticho de Lynch); Nikki no está escribiendo sobre el filme, o viendo un filme, sino que ella vive aquello, ella también es cosa, tanto como los conejos que alucina; pero es ella la que alucina los conejos, y no nosotros, los espectadores. Lynch quiere que veamos todo eso como lo veríamos en la cotidianidad, y que aceptemos de manera suicida, el carácter impositivo e instaurador de la imagen (eso que, según Lynch lo declaró muchas veces, el cine simplemente narrativo desaprovecha).

Lynch practica meditación trascendental y cree además en una cosa que él llama, en plena postura intelectual, “campo unificado”, algo que él vincula con “física moderna”, de la cual no parece saber mucho. Él escribe que, durante las filmaciones de *Inland Empire*, pasó lo siguiente: “Entré en mi casa, abrí el armario y vi un pedazo de azulejo, una piedra y una lámpara roja bien transparente igual a las que se usan en navidad. Tomé los ítems y le pedí [al actor polaco del filme] que eligiese uno de ellos. “Tome uno de estos, Krzysztof” – y él eligió la lámpara. Retiré los otros ítems. No quería que él pensara en utilizarlos. Después de eso, fuimos

a la casita y Krzysztof apareció por detrás del árbol con una lámpara roja en la boca, y fue así que filmamos la escena. Y una cosa llevó a la otra”. Y él comenta: “Tuve realmente la sensación de que había un Campo Unificado, de que había una unidad entre la lámpara navideña y aquel polaco...” Y también: “No puede haber un fragmento que no se relacione con algo. Yo sentía que cada cosa contenía todo”. (Lynch, 2008, p. 148/9). Todo ocurre como si, tratando de generar una explicación de sus procedimientos, las declaraciones de Lynch se tornasen mucho más fantásticas e ininteligibles que sus filmes.

Pero tratemos de entender, con los recursos filosóficos de los que Lynch carece, en qué consistiría este peculiar procedimiento cognitivo. El hecho básico parece ser que si un filme está hecho de la más pura contingencia (precisamente, la contingencia de lo efectivo), su análisis filosófico, la comprensión de su peculiar manera de referirse al mundo, tiene que encaminarse también por el sendero de la más pura contingencia para conseguir sus objetivos. El análisis debe tratar de alcanzar lo que hay de cosa opaca en el filme, a través de la constitución de un texto poderosamente no-referencial. Los filmes de Lynch son muy asociativos, cosas y personajes vuelven en la imagen componiendo una música de temas que retornan tan sólo para ser recordados, como el zombie protagonista de *Eraserhead*, (Lynch, 1977), que termina abrazando a la rubia cantora al final del filme, o como el viejo *cow-boy* de *Mulholland drive* pasando por el fondo de una escena que nada tiene que ver con él. Pero, precisamente de esa forma, Lynch pretende captar la lógica de lo que ocurre, a través de un

mostrar puntual de acontecimientos rebeldes a la conexión lineal. Al reunir todos esos elementos en una misma imagen, Lynch sugiere que el conocimiento del mundo depende de cierta capacidad (del espectador, inclusive del espectador que él mismo es) de lidiar con la contingencia sin imponerle una dirección fija. A esto él llama pomposamente “campo unificado” y “pensamiento trascendental”. Yo prefiero pensarlo como una especie de atención distraída que deja a lo contingente libre para significar de maneras fragmentadas y casuales.

Es en este registro que Lynch puede estar mostrando algo que no se aplica tan sólo a sus filmes, sino al cine en general: que los filmes no son rompecabezas que precisemos descifrar, que todo está en la más banal superficie, que lo difícil con ellos es aprender a nadar en lo más raso y aparentemente menos peligroso, sin proyección de profundidades. Considerar *Inland Empire* un filme “complejo” sería atribuirle un significado. La complejidad intrínseca de la imagen proviene de su densidad de cosas, no de su presunta significación simbólica. Pero si el tiro de Lynch dio en el blanco (tal vez a pesar suyo), esto mismo debe aplicarse también a los filmes de Frank Capra (1946) como *It's a wonderful life*, cuya desventaja reside en que parecen mostrar, en su forma tradicional de montaje y ejecución, un sistema simbólico listo para ser “descifrado”. Todos esos filmes no significan más que lo que nosotros queremos que signifiquen. (En este sentido, un espeso filme de Tarkovski o de Bergman no tiene más densidad de cosa opaca que

filmes de Delmer Daves o John Ford: la imagen, en todos ellos, está auto-sustentada, no necesita de ninguna remisión a otra cosa para ser perfectamente realizada por el espectador cualquiera).

### **Viraje de pensamiento entre 1999 y 2009: de la interpretación a la actuación**

En esta línea, mi pensamiento cine-filosófico sufrió un viraje desde el libro de 99 hasta mi segundo libro, escrito en portugués (*De Hitchcock a Greenaway pela história da filosofia*) y desde ese libro hasta el presente. En aquella época, yo concebía a los conceptos-imagen (el peculiar tipo de concepto que una película es capaz de generar) como una estructura que tenía una fuerte función interpretativa. Todavía pensaba que los filmes tenían un sentido que había que descubrir. Si los filmes tenían sentido, éste podía ser captado por los conceptos-imagen y ser registrado y transmitido a otras personas. Continué pensando que fue feliz el acuñar la noción de concepto-imagen, pero ahora la veo como una noción de tipo *performance*, de naturaleza constitutiva.

En verdad, la bomba de tiempo ya estaba activada en el primer libro: los conceptos-imagen tenían un componente “pático”<sup>5</sup> y otro lógico, o representacional. El componente “pático” (que no debe confundirse con lo meramente “afectivo” en un sentido psicológico, ni tampoco con lo “dramático” en sentido estético o poético) arrastraba al contenido lógico del filme hacia una u otra di-

---

<sup>5</sup> Inventé este término en mi libro de 99, para designar lo que se vincula con un “*páthos*”, tal como usado en las filosofías de la existencia. También mantendré ese término y sus derivados entre comillas.

rección, hasta su plena consumación en imágenes. Lo “pático” es considerado por Heidegger (2006) como parte de la abertura al ser, pero en mis libros (no sólo en los de cine), también quise considerar lo “pático” como cierre al ser, como una especie de cierre original del mundo a nuestras ansiedades existenciales<sup>6</sup>. Lo “pático” no es tan sólo lo que un filme nos hace sentir, sino aquello que tiñe y refracta al componente lógico-representativo; “páthos” es el des-encuadramiento del componente lógico, su “*mise-en-scène*” siempre infiel y traicionera.

Mi idea inicial en el libro del 99 era que la filosofía escrita de la tradición occidental había sido apática, regida por una fuerte actitud intelectualista, desde los griegos hasta la filosofía analítica contemporánea. Aun en escritores clásicos como Platón y San Agustín, que se refirieron a la belleza y las emociones, el principio intelectualista siempre acabó predominando. Solamente en el siglo XIX aparecen los pensadores “páticos”: Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche (tal vez, pero de manera problemática, anticipados en el XVIII por Hume), en quienes las fuerzas naturales indomables surgen para dominar al intelecto y someterlo a sus dictámenes; peor aún, para mostrar que eso fue siempre así, incluso en las épocas de Platón y San Agustín. De manera que el cine (como antes la literatura), cuando piensan “páticamente”, ponen en movimiento una actividad que no se diferencia estructuralmente de lo que la propia filosofía comienza a hacer desde el siglo XIX.

La idea primitiva era que el entendimiento de un problema tiene una mediación “pática”; que el entendimiento no es algo puramente intelectual, que no se puede entender algo tan sólo con el entendimiento. La duda, por ejemplo, podía ser mejor entendida en filmes como *Blow-up* (Antonioni, 1967) y *La ventana indiscreta* (Hitchcock, 1954) que en los textos apáticos de Descartes, en la medida en que en las penosas sagas de los fotógrafos de esos filmes, el tema de la duda era realizada (*performed*) en imágenes incómodas que no se limitaban a referirse a la duda, sino que la hacían sentir en toda su irritación, como algo urgente e impostergable. Satisfacer la duda se transformaba, en esos filmes, en una cuestión de vida o muerte, exactamente lo que Descartes quería decir en el Discurso y las Meditaciones de Filosofía primera, que de la superación de la duda dependía todo el edificio del conocimiento, que el escéptico tenía que ser derrotado. Los filmes de Hitchcock y Antonioni mostraban “páticamente” esa urgencia vinculada con la duda, y de qué manera la continuidad de la vida dependía de la perspicacia con que fuéramos capaces de responder con éxito a las demandas de la duda.

Yo defendía, contra el *statu quo* académico, que el cine podía, por eso, ser filosofía. No de manera tan sólo expositiva, sino, precisamente, de manera argumentativa, en la medida en que se entendiera que las imágenes cargadas de “*páthos*” podían ser considerados argumentos, como fuerzas persuasivas que tendían a mostrar la verdad

---

<sup>6</sup> Cfr. Mi Crítica de la moral afirmativa (Una reflexión sobre nacimiento, muerte y valor de la vida), Parte I. “En camino hacia una moralidad del no-ser”.

de una tesis sobre el mundo (la duda, la belleza, la guerra, la condición humana). Con lo logopático no se abandonaban las tradicionales pretensiones de verdad universal de la filosofía. No por mostrar ficciones particulares, los filmes renuncian a decir algo verdadero o falso con pretensiones (en general, frustradas, igual que en la filosofía escrita) de universalidad. Lo que comenzó a cambiar fue que la noción de verdad de un filme no estaba más vinculada con un sentido previo; se trataba de una verdad eminentemente interactiva.

Me vi llevado a esta visión interactiva de la verdad del cine, en parte, porque dejé de pensar que los elementos “páticos” y lógicos podían convivir en un cierto equilibrio apolíneo. Hoy pienso que el elemento “pático” puede avanzar sobre el elemento lógico hasta extremos asustadores, como bien lo muestra el cine de David Lynch, entre otros. No significa eso que el cine pierda o disminuya su potencial de reflexión filosófica, sino que ese potencial tendrá que tornarse opaco y asignificativo, poniéndose fuera de los límites de la interpretación. Esa concepción que antes llamé de cosa opaca de la imagen lyncheana puede tener relación directa con este asalto de lo “pático”, en el sentido de que éste tornó opaco el campo del sentido y obstaculizó la interpretación tradicional. No es el contenido representacional de los filmes lo que se tornó opaco (no es tan difícil, como veremos en seguida, reconstruir la historia de “Inland Empire”); se trata de una opacidad afectiva, de un obstáculo de acceso y no de alguna representación particularmente difícil que se estaría tratando de “transmitir”. A través de lo “pático-cosa”, los filmes dejan de referirse a lo real para ser lo real. Y

lo absurdo de los filmes de Lynch, en particular, proviene de que ellos consiguieron apropiarse, por la vía “pática”, de todo el absurdo de lo real.

En el prefacio del primer libro yo ya reclamaba de la concepción puramente “fotográfica” del cine (o, como también la llamo, “icónica”), según la cual el cine tendría, sobre otros medios de aproximación al mundo, la ventaja de figurar lo real “tal como es”, de acompañar fielmente los contornos de lo real (en la acepción vaga usual). Contra esto, definiendo una noción abstracta (o “conceptual”) del cine, según la cual la imagen cinematográfica es tan articulada y selectiva como la proposición, y no tiene ninguna fidelidad mayor a “lo real” que ella. Un signo significa más en la medida en que más cosas excluye, y en ese sentido, tanto la fotografía como la escritura consiguen expresar algo acerca del mundo excluyendo cosas a través de procesos selectivos. Así, la imagen no tiene más fidelidad al mundo que la palabra, ya que tanto una como otra están tiranizadas por el régimen de la selección y la exclusión. En verdad, nada consigue “reproducir lo real”. Lo que el cine puede conseguir mejor que la escritura (precisamente, mediante la exacerbación del componente “pático”) es ese ponerse en el lugar de lo real, después de haber renunciado a reproducirlo o referirlo.

Una resonancia social muy interesante de este viraje fueron las críticas que me dirigieron, en la Argentina y en España, de que yo proyectaba filosofía en los filmes de maneras arbitrarias. Habrá quedado claro, espero, que ésa es para mí la única manera de analizar filosóficamente un filme. Claro que el arbitrio tiene límites, pero sobre esos límites se podría decir lo mismo que Sartre dijo sobre

los límites de la libertad: existen, pero no sabríamos encontrarlos. Cuando yo veía, por ejemplo, *Unforgiven*, de Clint Eastwood (1992) como una crítica a la violencia de estado, o *Paris, Texas* de Wenders (1984) como la imposibilidad de la síntesis hegeliana, yo no pretendía estar descubriendo nada, o extrayendo algo que se encontraría en esos filmes esperando desde siempre por mí. Sería como suponer que Eastwood o Wenders fueran filósofos en el sentido tradicional del término. Se trata de *performances* conceptuales a propósito de un filme-cosa, de una especie de refracción, nunca de un reflejo. Nunca renuncié, sin embargo, a la idea de una verdad del filme; tan sólo comencé a concebir a la verdad en términos interactivos y “performáticos”, y no ya hermenéuticos. Lo que esto significa se podrá entender mejor entrando en la cosa misma.

## Imperio de Lynch

*Inland Empire* es, en realidad, un filme muy claro, casi un filme clásico. Tiene 3 partes nítidamente distinguidas. La primera va desde el momento en que Nikki Grace gana un papel importante en un filme del director Kingsley Steward (el siempre siniestro y elegante Jeremy Irons) hasta la escena en que Nikki se da cuenta de que las palabras que está pronunciando durante una escena del filme son suyas, y no del personaje (o son de ambos). La segunda parte va desde ese momento hasta la muerte de Susan Blue a manos de la esposa de Billy Side, en la calle de las prostitutas y la orden de “¡Corten!” del director Kingsley. La última, parte desde ese momento hasta el final. Obviamente, el filme trata sobre una psicosis, la de

una mujer ya perturbada que, al asumir el papel de otra mujer con problemas, comienza a alucinar sus problemas afectivos. Este centro narrativo mínimo sirve para que Lynch desarrolle su singular poética de imágenes, pero el tema es claro y nunca se pierde de vista.

Así, cuando las personas preguntan por el significado de *Inland Empire*, se supone que no deben estar preguntando por algo tan banal y poco interesante como el contenido del párrafo anterior. ¿Será que la hermenéutica es llamada para descifrar las imágenes mediante las cuales esta banalidad es narrada? Vamos, entonces, a fingir que hay algo para descifrar.

Al inicio de la primera parte, entramos en un hotel con una pareja; la mujer no parece una prostituta, sino una mujer que trata, a pedido de su acompañante, de comportarse como si lo fuese. Sus cabezas están desdibujadas por una especie de bruma, de manera que no vemos sus rostros. Aún no lo sabemos, pero ésta puede ser una primera recordación onírica de Nikki Grace. Ella es una actriz norte-americana casada con Piotrek, un marido polaco violento y celoso (o, por lo menos, es lo que ella piensa) que festeja con gran euforia (lo que irrita al marido, que aparece en las escaleras con rostro sombrío y amenazador) el papel que ha ganado en el filme de Kingsley Steward, el simpático y emprendedor cineasta que la recibe con júbilo. Sin embargo, unos días más tarde, con rostro sombrío, él le confía, a ella y al resto del elenco, que el filme que están rodando es, en verdad, una *remake*, siendo que la primera versión fue una producción polaca cuyos protagonistas fueron brutalmente asesinados, lo que motivó la

interrupción y el abandono del proyecto. También es obvio que la nacionalidad polaca del filme maldito y la del marido constituyen el puente principal para las alucinaciones. (Inmediatamente después de saber por Kingsley sobre la producción polaca, Nikki recuerda traumáticamente la exclusión que sufrió cierta vez por parte de los padres de Piotrek por el hecho de no entender polaco).

A partir de ese momento, fantasmas polacos oriundos de la película interrumpida comienzan a invadir la vida de Nikki Grace, que fusiona su personalidad conturbada con la de la protagonista, Susan Blue, mujer casada enamorada por un hombre casado, Billy Side, y sintiendo un fuerte sentimiento de culpa de mujer infiel y prostituta. Desempeñando el papel de una mujer enamorada por un hombre prohibido, Nikki Grace transfiere su propio enamoramiento al actor que hace el papel de Billy, Devon Berk. Esto despierta los celos del marido violento, Piotrek, a quien la atemorizada Nikki escucha, en una escena del comienzo, amenazar veladamente a Devon diciéndole que Nikki no es una mujer libre, y que ellos respetan religiosamente el sacramento del matrimonio. (Devon había sido presentado antes como un lobo conquistador, y sus amigos le advierten que no trate de seducir a Nikki porque su marido es muy influyente). Más claro, imposible.

En seguida después de su fusión con Susan (comienzo de la segunda parte), Nikki alucina sus sentimientos de inferioridad y miseria moral mediante el tema de la prostitución (después de todo, una mujer casada que seduce a su colega de trabajo, es “una mujer fácil”, al menos para sí misma). Ella se encuentra de repente en un cuarto

lleno de prostitutas, como siendo una de ellas (las otras siempre la tratan con ironía y burla, como si ella fuera la última de todas). Después aparecerá como prostituta haciendo una confesión (que parece una sesión de análisis) a una especie de funcionario kafkiano (no en balde llamado “Sr K” en el reparto), en realidad un miembro del antiguo grupo polaco.

El grupo de actores y técnicos polacos del filme trágicamente interrumpido, así como el propio señor K, son alucinados por Nikki bajo la forma de conejos, situados en un escenario en cuya puerta de entrada se lee el número “47”, que era el nombre del filme polaco trágicamente interrumpido. Esta relación está también explicitada en un determinado momento en que vemos al grupo polaco (parecen productores de cine, pero también gangsters, una fusión comprensible ya que la producción del filme polaco está ahora envuelta en asesinato) que proporciona un arma a Piotrek para matar a su mujer (no Nikki sino Karolina, una mujer polaca –posiblemente la actriz del filme maldito, siguiendo la lógica de la fusión). Hay un esfumado mediante el cual se pasa del grupo polaco a los conejos, con lo cual las preguntas tontas de los periodistas sobre los famosos conejos (sacados, por otro lado, de *Rabbits* (2002), otra de las series televisivas de Lynch, y dejando de lado las obvias conexiones con Lewis Carroll) pueden ser fácilmente respondidas.

Los principales fantasmas polacos son Kryzstof y Karolina (los llamo así usando los nombres de los actores reales, porque los personajes no tienen nombres en el filme), que pueden ser vistos, por lo que hacen y dicen, como la pareja polaca correspondiente a la pareja Nikki/Piotrek. Nikki es

visitada por los fantasmas del equipo polaco, y comienza a ver diversas escenas en donde el celoso marido polaco Krzystof asedia a su mujer Karolina con sospechas de adulterio, y amenaza asesinarla, a ella y a su amante, que Nikki representa con el cuerpo de Piotrek. Es evidente que fue esto lo que ocurrió en la producción polaca: el marido de la actriz asesinó a la mujer y al amante. A veces, Piotrek reemplaza a Krzystof, sobre todo en las escenas en que éste castiga brutalmente a su mujer supuestamente adúltera. El juego de sustituciones es, a veces, difícil de acompañar, pero viendo el filme varias veces (lo que es indispensable tratándose de Lynch) el ejercicio se torna viable.

Ya al comienzo del filme, vemos a Krzystof (a quien aún no conocemos) en la casa de Nikki solicitando una “entrada”, o sea, exponiendo su intención de volver del pasado para introducirse en la vida de Nikki (presumiblemente para matarla, o, mejor, para matar a su mujer polaca, pero dada la fusión, se trata de la misma cosa). Con esto se da la segunda fusión psicótica de Nikki ahora con Karolina (después de identificarse con Susan Blue). Nikki elabora sus inseguridades existenciales en parte en escenas con su marido real, Piotrek, visto como un hombre extraño y taciturno, que no puede tener hijos y que la golpea cuando ella le anuncia su gravedad. El filme es un juego constante con estos temas. A veces parece que Nikki, presa en el mundo de la producción polaca, trata de volver a su personalidad de Susan, o sea, al filme de Kingsley; pero es en vano: cuando grita por Billy, cae en el cuarto de los conejos, y cuando confía en el señor. K (“Me dijeron que usted puede ayudarme”), se da cuenta, después de un llamado

telefónico, que el señor. K también es un conejo, o sea, alguien vinculado al cuarto 47, la escena de la producción maldita.

Todo esto ya había sido anticipado por la vieja vecina que visita a Nikki un día antes de que ésta reciba el papel, resumiendo punto por punto todo lo que va a ocurrir en el filme, como en una especie de prefacio: que Nikki va a ser elegida para el papel, que el filme tratará sobre casamiento, que envolverá al marido y contendrá un crimen brutal, que ella va a entrar por el fondo de un escenario, a través de un mercado, y acabará perdiéndose en el mal porque tiene “una cuenta pendiente para pagar” (o sea, su propio problema de infidelidad, inseguridad y miedo).

Al comienzo de la segunda parte, en el medio de una escena con Devon en la cual le transmite sus temores de que su marido descubra su *affair*, Nikki exclama: “¡Caramba! ¡Parece un diálogo de nuestro script!”, una exclamación que indica que Nikki cree estar viviendo su vida real cuando, en verdad, está actuando. A pesar de que el director Kingsley grita: “¿Qué está sucediendo?”, este episodio no interrumpe la filmación, como si el infierno de Nikki fuese rigurosamente interior (de “tierra-adentro”): mientras ella vive esta ficticia vuelta al pasado, continúa, en verdad, rodando el filme de Kingsley, en el cual se muestran las relaciones conturbadas de Susan con Billy y con la mujer de éste, Julia (por Julia Ormond, la actriz que hace el papel), que persigue a Susan por las calles hasta matarla con un destornillador, tal como lo había anunciado. Entonces, Nikki, como Nikki, es asediada por Piotrek (confundido a menudo con Krzystof, el marido polaco), pero dentro

del filme de Kingsley, Nikki como Susan, es perseguida y muerta por Julia. Éste es el motivo por el cual tiene que haber una tercera parte, porque en la segunda sólo se resuelve el conflicto Susan/Billy/Julia, pero no el conflicto Nikki/Piotrek/Kryzstof. (La única conexión entre ambas líneas es la sugestión de que Julia ha cometido el asesinato de Susan bajo estado de hipnosis por influencia de Kryzstof).

Mientras Susan, herida de muerte por Julia, agoniza en un viejo portón en donde conversan un grupo de vagabundos que no le dan mucha atención, la cámara va apartándose lentamente y vemos al director Kingsley filmando todo eso. Aquí comienza la tercera y última parte del filme. Lynch finge que estamos finalmente saliendo de la pesadilla; nos sentimos mejor cuando vemos que el asesinato de Nikki en la calle era parte del filme, que es Susan quien fue realmente asesinada, y no Nikki. Respiramos aliviados pensando que finalmente estamos saliendo de la pesadilla y volviendo a “lo real”, como en tantos y tantos filmes del pasado. Pero se trata de una meta-referencia amarga y cruel. Lynch se permite, incluso, una última broma pesada: después de la palabra “¡Corten!”, los actores que hacían el papel de vagabundos se levantan y salen de escena, pero el cuerpo de Nikki permanece quieto en el suelo, haciendo pensar al espectador que ella ha sido realmente asesinada. Pero es sólo un *bluf*: después de pocos segundos, Nikki comienza a moverse lentamente, y va poniéndose de pie como si estuviera saliendo de un largo sueño. Después de recibir las felicitaciones del director por su notable actuación (lo que no es sorprendente ya que ella, en realidad, no estaba

actuando, sino viviendo todo aquello), ella sale de la escena como en estado de transe, rechazando a los ayudantes que se empeñan en traerla de nuevo a la realidad (tratando de sacarle el maquillaje, etc.) y va adentrándose lentamente en los escenarios grises del filme de Kingsley, en donde, curiosamente, encontrará los elementos y personajes del filme polaco (el señor. K, Karolina, etc.).

Es interesante observar que, en este punto de su filme, Lynch, de forma muy personal, se rinde, a su manera, al esquema de Hollywood: la última parte muestra una valiente reacción de la heroína contra el hombre que la acosó durante todo el filme; ella vuelve al escenario de la persecución, encuentra una pistola y acaba matando al villano fantasma (pero no de forma fácil: como suele pasar en sueños, aquél que queremos que muera no acaba nunca de morir), fusionándose definitivamente con Karolina y re-encontrando a su marido junto al hijo que no podían tener. El rostro de Nikki es mostrado, finalmente, como exultando felicidad después de una noche de espanto, como en una situación de cura. Casi un final feliz, con heroísmo, amor y re-encuentro familiar. Pero esto es sólo una lectura. Tal vez se trate de una resolución psicótica y Nikki no consiga salir del filme, como la Alicia de Lewis Carroll no conseguía salir de su laberinto.

En un *tour de force* típicamente lyncheano, ya desde el inicio del filme se muestra a Karolina mirando en la tela de TV todo el drama de Nikki Grace, con lo que se sugiere que es la esposa polonesa la verdadera protagonista del filme (de Lynch, no de Kingsley), que proyecta su propio drama en una actriz norte-americana imaginaria. De todas

formas, en cualquiera de ambas lecturas, el filme (de Lynch) trata de una mujer que “resuelve” su vida en la vida de otra. Pues si hay fusión total, ella debe valer en ambas direcciones.

El epílogo musical muestra a Laura Dern sentada, sonriendo al lado de personas amigas (Nastassia Kinski, Laura Elena Harring, protagonista de *Mulholland drive*, etc), y esta Laura Dern no es ni Nikki Grace ni Susan Blue ni Karolina, sino Laura Dern misma, actriz de *Blue Velvet* y *Wild at Heart*, como si Lynch quisiera recuperar durante los títulos finales, y en beneficio de su propia salud mental<sup>7</sup>, el último punto de referencia de todo lo que fue visto.

En esta tediosa meta-narrativa, aun cuando ella ya pueda considerarse, en cierto modo, como interactiva (en el sentido de que hay aún muchos elementos que no “encajan” o que fueron equivocadamente reproducidos, lo que sugiere que habría otras sinopsis del filme), la verdad es aún concebida de manera hermenéutica, en términos de correspondencia y elucidación de sentido. He querido mostrarla al detalle, a pesar de su carácter difícilmente soportable (supongo que ha sido tan pesado para el lector leerla como para mí escribirla) para mostrar el mismo punto que Wittgenstein destaca en el *Tractatus*: “...el valor de este trabajo se cifra...en haber mostrado cuán poco se ha hecho cuando se han resuelto esos problemas”<sup>8</sup>. También querría que esta elucidación, que tanta curiosidad

despierta en el espectador medio y en muchos críticos, muestre cuán poco se ha hecho cuando se ha conseguido finalmente formularla. En ningún sentido filosóficamente interesante se podría decir que, con ella, hemos captado algo como la “verdad” del filme.

Pues ésta no está en su sinopsis, por más trabajosa que ella sea, sino en lo que el filme es capaz de promover en el registro de la interacción capciosa y trascendente, en su movimiento transfenoménico, en el sentido sartreano del término<sup>9</sup>. Más allá de realismo e idealismo, la fenomenología sartreana, siguiendo las huellas de Husserl, reconoce al objeto no una objetividad, sino una “transfenomenalidad”: lo que aparece no remite a una “cosa-en-sí”, sino a la serie total de las apariciones posibles (contando a las reales entre las posibles). Me gustaría reconocer esta misma “transfenomenalidad” en los filmes, en el sentido de no atribuirles nunca un contenido propio que pudiese ser elucidado mediante una interpretación (el “filme-en-sí”), pero, al mismo tiempo, no lanzarlos al total arbitrio, en la medida en que lo que sea interactuado lo será guiado por la propuesta logopática que parte del filme. Así como la propia vida humana, los filmes carecen de sentido y son absurdos porque son contingentes y factuales, pero no son arbitrarios porque la libertad (sin límites que se pudieran avizorar) los re-significa de maneras que pueden ser tiránicas en su metafóricidad agresiva.

<sup>7</sup> “Cierta vez fui al psicoanalista. (...) Cuando entré al consultorio, le pregunté: ‘Usted cree que, de alguna manera, este proceso puede perjudicar mi creatividad?’. Él respondió: ‘Bueno, David, tengo que ser honesto contigo: sí, puede perjudicar’. Apreté su mano y salí” (Lynch, 2008, p. 65).

<sup>8</sup> Wittgenstein, 1989, Prefacio.

<sup>9</sup> Sartre Jean-Paul. 2000, Introducción, I.

Transportar la violencia de la interpretación para la interacción.

Para captar la verdad interactiva de un filme son necesarias varias cosas: un poderoso esfuerzo de abstracción, una inmensa cultura, una portentosa imaginación conceptual o lógica (es decir, no tan sólo una imaginación poética) y una capacidad para “dejarse afectar” (como lo digo irónicamente: llorar en el cine sin ninguna vergüenza). No hace falta tener, como muchos críticos tienen, una portentosa memoria; al contrario, ella puede ser contraproducente. Dejando polacos, conejos y mujeres problemáticas a un lado, yo veo “Inland Empire” como una reflexión logopática sobre el rehusarse a reproducir algo previo, sobre la busca insaciable y posiblemente frustrada de un original irremisiblemente perdido. Esta idea está planteada muy temprano en el filme, en la cautela y consternación con la que el director Kingsley (que no es en absoluto un alter ego de Lynch, como podría serlo el Guido Anselmi de Fellini) se atreve a contarle al elenco que no están haciendo realmente un filme original, y el espanto y rechazo con el que Devon recibe la noticia (“Una *remake*? ¡Yo no hago *remakes*!”, a lo que Kingsley responde: “Ya sé, ya sé; pero usted no sabía”).

El rechazo de Nikki es diferente, y proporciona todo el contenido explícito del filme: ella se queda perturbada al saber que existe un original del cual todo lo que harán será mera copia (¿el problema platónico clásico?), y elabora esa información en forma de psicosis. Pero a pesar de que el filme trata, como vimos, de esa psicosis, y no del desagrado de Devon, tanto la reacción de Nikki como la de Devon son reacciones a lo mis-

mo: ambos se rebelan contra la idea de la copia, la repetición, la *remake*, y manifiestan, de maneras diferentes, sus celos y su desagrado delante del original perdido.

El desagrado de Devon no es elaborado en el filme, pero Lynch utiliza todas las imágenes para desarrollar el rechazo de Nikki contra la repetición; ella no quiere repetir un original dado, sino que trata de apropiarse, a través de la locura, del original mismo, fusionándose con la mujer polaca aún a riesgo de ser asesinada, como ella. De cierta forma, al principio del filme, ella quiere atraer a su asesino, como una forma de identificación máxima con el original. Esta huida de lo repetitivo y la busca incesante del original podría parecer extraña dado que la producción polaca fue interrumpida, de manera que no existe, de hecho, un filme anterior completo. Pero Nikki (y, a su manera, Devon) consideran que, precisamente, con el asesinato de los protagonistas, el filme terminó, tuvo un fin; el filme acabó con la muerte de sus protagonistas. Kingsley mismo insiste en que lo que ocurrió tenía que ver con algo “dentro de la historia”. Cuando ambos (Nikki y Devon) escuchan a Kingsley diciendo esto, no pueden evitar pensar que también ellos serán asesinados, puesto que están haciendo una *remake*. Cuando Devon exclama: “Yo no hago *remakes*!”, quiere decir: “No quiero ser asesinada!”, mientras que lo que Nikki quiere es ser asesinada, pero por primera vez, sin repetición.

En la tercera parte del filme, ella se da cuenta de que existe otra forma de reivindicar esa originalidad: perseguir a su propio asesino, matar a su marido mítico (Kryzstoff) y reconciliarse con el marido real, consiguiendo así la plena identificación

con Karolina. Todas esas acciones pueden verse como reacciones al anuncio intolerable de Kingsley: nada de lo que van a hacer es original. Pero como el original perdido está maldito (por lo que ocurrió con sus protagonistas asesinados), cualquier recuperación radical de ese original implicará un hundimiento profundo en su propio carácter maldito: no resignarse a simplemente repetirlo será aceptar serlo en toda su malignidad (el “mal” del que habla la vecina pitonisa, al principio del filme).

En este registro interactivo, Nikki utiliza a su marido real Piotrek, aprovechándose de su nacionalidad polaca, como medio fantástico para tratar de recuperar la experiencia original; el original perdido es polaco: recuperar el original es recuperar al filme y a Piotrek. Ella quiere vivir de manera original la pasión asesina del marido, no quiere tan sólo repetir (ella tampoco hace *remakes*, pero para ella esto no es una reacción de vanidad profesional, como para Devon, sino una cuestión existencial de vida o muerte). Nikki trata de arreglar las relaciones conturbadas con el marido, signadas por los celos, la violencia y la sospecha (del embarazo, etc) mediante un viaje de recuperación del filme perdido. Por eso que, en este registro, el filme no es sobre la identidad perdida de Nikki (como el *Vértigo* (1958) de Hitchcock, por ejemplo, sería sobre la identidad perdida de Madeleine), sino sobre originalidad perdida: la personalidad de Nikki se escinde porque lo que busca está escindido. Las duplicaciones de personalidad de Nikki son tan sólo metodológicas, no son la sustancia misma del asunto.

La efectividad del filme, su insoportable carácter impositivo, proviene no de vericuetos del *plot* narrativo, que es fácil de desanudar, sino del portentoso “*Páthos*” de las imágenes. Recuerde, por ejemplo, la escena en que Sue, corriendo lentamente hacia la cámara, muestra un rostro espantoso delante del cual la propia Nikki, alucinando eso, retrocede espantada. En muchos momentos del filme, parece buscarse algo impreciso en escenarios tenebrosos y yermos, y el terror proviene no de lo que se narra, sino del propio movimiento temeroso de la cámara. La efectividad es construida “páticamente”, aquello está siendo vivido, no remite a nada, es perfectamente gratuito. Consuma la opacidad afectiva, y convence al espectador avisado de que no se trata de “interpretar” nada sino de absorber la experiencia afectiva en un sentido cognitivo, y no tan sólo estético o de usufructo<sup>10</sup>. La cuestión filosófica del miedo a la repetición (o miedo a la muerte), tema central de esta lectura interactiva del filme de Lynch, tiene que hallar su afecto peculiar. Es lo que antes llamé la opacidad afectiva del filme. Ninguna efectividad se instala únicamente mediante el componente lógico; el entendimiento tiene que ser afectado.

No quiero continuar desarrollando aquí esta línea interactiva (según la cual todo el terror de *Inland Empire* no residiría en su contenido de asesinato y violencia, sino en el hecho asustador de que somos puestos en situación de repetición impotente de un original perdido), sino que espero haber mostrado como visualizo lo que podría ser, en el siglo XXI, el análisis filosófico de un filme.

---

<sup>10</sup> Sobre funciones cognitivas, interactivas y usufructivas del lenguaje, se puede consultar mi libro *Margens das filosofias da linguagem, Introdução*.

David Lynch me parece un heredero inconsciente del disolverse de la interpretación, al construir sus filmes como genuinos “imposibles hermenéuticos”, forzando con eso a modificar las usuales metodologías de acceso al contenido filosófico del cine. Con lo cual ha obligado a modificar no tan sólo el “estatuto de la interpretación” sino el propio estatuto epistemológico de la imagen.

## Bibliografía

- Cabrera, J. (1996). *Crítica de la moral afirmativa (Una reflexión sobre nacimiento, muerte y valor de la vida)*. Barcelona: Gedisa
- Cabrera, J. (1999). *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Gedisa. (Existen re-ediciones)
- Cabrera, J. (2003). *Margens das filosofias da linguagem. Conflitos e aproximações entre analíticas, hermenêuticas, fenomenologias e metacríticas da linguagem*. Brasília: Editora da UnB
- Cabrera, J. (2007). *De Hitchcock a Greenaway pela história da filosofia. Novos ensaios sobre cinema e filosofia*. São Paulo: Editora Nankin
- Heidegger, M. (2006). *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*. Buenos Aires: Editorial Biblos (2ª edición)
- Lynch, D. (2008). *Em águas profundas*. Rio de Janeiro: Gryphus. (*Catching the big fish*. Bobkind Inc, 2006)
- Sartre, J. (2000). *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard
- Wittgenstein, L. (1989). *Tractatus Lógico-Philosophicus*. Madrid: Alianza editorial. 1ª reimpresión
- ## Indicaciones filmográficas
- Antonioni, M. (Director). (1967). *Blow-up*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos de América: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)
- Capra F. (1946). (Director y Productor) *It's a wonderful life*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos de América: RKO a Liberty Films Inc.
- Eastwood, C. (Director y Productor) (1992). *Unforgiven*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos de América: Warner Bros
- Hitchcock, A. (Director). (1984). *Vertigo*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos de América: Paramount Pictures y Universal Pictures
- Hitchcock, A. (Director y Productor). (1954). *La ventana indiscreta*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos de América: Paramount Pictures
- Lynch, D. (Productor y Director). (1977). *Eraserhead* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos de América: American film Institute for Advanced Studies
- Lynch, D. (Director). (1999). *The Straight Story*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos de América: Walt Disney Pictures
- Lynch, D. (Director). (2001). *Mulholland drive*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos de América: Universal Pictures
- Lynch, D. (Director y Productor). (2006). *Inland Empire*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos de América: Studio Canal 518 Media y Absurda (US theatrical Optimum Releasing (UK theatrical)
- Wenders, W. (Director). (1984). *Paris, Texas*. [Cinta cinematográfica]. Francia y Alemania: Road Movies Filmproduktion/Berlin Argos Films/Paris