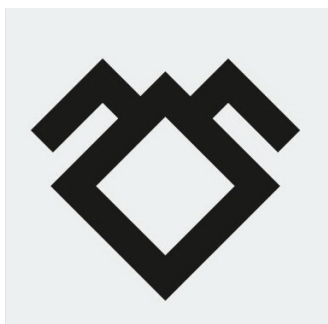


Hacia una crítica latinoamericana de artefactos audiovisuales: El delirio narrativo de *Twin Peaks* (Temporada 3)

Introducción

Para mí es interesante trabajar sobre las aporías pensando que las aporías no son lo que condena un discurso, sino lo que señala precisamente sus objetivos fundamentales. Creo que la investigación no está para dar al habla errante del herético la arena del terruño y la evidencia de la relación de una tierra con su cielo. Si la tradición crítica suele fracasar respecto a su vocación es porque siempre ha intentado que su objeto confiese.

Jacques Rancière



Img. 1: Símbolo de la cueva del búho en la serie *Twin Peaks*.

Desde un punto de vista estético, la crítica es un ejercicio de la sensibilidad que supone una traducción de lo percibido en una película o serie hacia el lenguaje escrito. Un primer referente del pensamiento crítico y teórico sobre el fenómeno artístico está presente en el estetólogo mexicano Alberto Híjar, que encuentra preguntas para comprender de manera práctica las manifestaciones artísticas como fuerzas disruptivas de transformación social. En su texto “Los torcidos caminos de la utopía estética” (2013), hace una genealogía del andar teórico de los juicios estéticos y la constante dialéctica entre utopía y estética en la modernidad. Después de encontrar puntos de contacto entre Hume, Kant, Marcuse o Schiller, concluye su texto de esta manera: “Sirva todo lo anterior como masa propositiva para dar cuenta de una estética latinoamericana sin tradiciones teóricas propias,

pero una rica tradición ideológica asumida por artistas y dirigentes revolucionarios a lo que hay que dar lugar hasta hacer de la utopía un proyecto de lucha necesaria para vivir mejor”.¹ El lugar que le asigna Alberto Híjar a la teoría estética latinoamericana es una aún por hacerse, utópica, en el sentido de comprobar los deseos de los investigadores para formalizar los juicios y reconocer una dimensión estética como portadora de sentidos y sentimientos transformadores en la sociedad.

En paralelo a la inquietud de Alberto Híjar, tenemos a Lauro Zavala, en su texto “La teoría del cine en Nuestra América” (2010), quien pone énfasis en los problemas que aquejan a los estudios sobre cine en el continente americano. La insularidad entre los países de la región afecta a los estudios sobre historia del cine; la insularidad con el exterior afecta la teoría sobre cine, y la tradición historiográfica por encima de las aproximaciones humanísticas afecta a la crítica cinematográfica.² Las tres coordenadas: crítica, historia y teoría enmarcan al cine pero también a otras disciplinas: “Estas características han marcado la naturaleza epistemológica de la región, y son compartidas con gran parte de los estudios humanísticos, especialmente en los campos que le resultan más próximos, como la fotografía, las artes escénicas, las artes visuales, la musicología y (sobre todo) la literatura”.³ Después de examinar cada coordenada en su texto, el autor afirma: “en América Latina todo está por hacerse”.⁴

Esta inquietud por hacer una crítica desde el continente supone revalorar las tradiciones hechas por los latinoamericanos y poner en práctica los fundamentos que nos legaron en los análisis, la mayoría de las veces con un carácter de ajuste y ensayo que le corresponde a cada investigador llevar a cabo. Entendemos el quehacer crítico como un camino que se inicia por ‘una crítica viva’ que se desplaza hacia elementos de ‘carácter intuitivo’, hasta llegar al ‘momento de la valoración’ de las obras a interpretar. El sujeto crítico

[e]s hecho por el esfuerzo de comprender, para interpretar y explicar; pero aquellas etapas que integren en su itinerario, que presupone, para estar completo, un elemento perceptivo inicial, un elemento intelectual medio, un elemento

1 Alberto Híjar Serrano: “Los torcidos caminos de la utopía estética”, en: *La praxis estética. Dimensión estética libertaria*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México 2013, p. 50.

2 Cf. Lauro Zavala: “La teoría del cine en Nuestra América”, en: *Revista Archipiélago* 18 (2010), p. 42–47, p. 42.

3 Idém.

4 Idém.

voluntario final. Percibir, comprender, juzgar [...]. El aparato analítico de la investigación es puesto en movimiento a servicio de la receptividad individual, que busca en la obra una fuente de emoción y termina evaluando su significado.⁵

Se considera al crítico como aquel que pone en tensión a los argumentos en un movimiento continuo

[...] es necesario un movimiento amplio y constante entre lo general y lo particular, la síntesis y el análisis, la erudición y el gusto. Es necesaria una propensión para integrar contradicciones, inevitables cuando se considera, al mismo tiempo, el significado histórico del conjunto y el carácter singular de los autores. Es necesario sentir, a veces que un autor y una obra pueden ser y no ser alguna cosa, siendo dos cosas opuestas simultáneamente, porque las obras vivas constituyen una tensión incesante entre los contrastes del espíritu y de la sensibilidad.⁶

Las inquietudes de Alberto Híjar y Lauro Zavala para concretar una (o varias) teoría(s) estética(s) latinoamericana(s) se unen a la necesidad de una revalorización de las formas contextuales de producción de valor que subyacen a las categorías de análisis. Estas categorías o términos muchas veces se dan por hecho y difícilmente se ponen bajo examen. A continuación se propone un ejercicio de análisis y propuesta crítica para abordar un artefacto audiovisual como la serie dirigida por David Lynch: *Twin Peaks*.

Una crítica latinoamericana del delirio narrativo en *Twin Peaks* (temporada 3)

Lo que no quiero decir para nada es que semejantes filmes sean completamente atípicos o terriblemente difíciles ni que se instalen en lo nunca visto. Pueden tener toda la apariencia de una película comercial, y hasta pueden serlo de veras; pero para decirlo sin demora, tales objetos son filmes que no permiten responder a la pregunta: ¿de qué habla este filme? Serge Daney distinguía dichos filmes de los productos de la industria invocando la diferencia entre un verdadero viaje y una estadía organizada. Lo que vuelve único al auténtico viaje son los accidentes mágicos, los cambios de opinión, los descubrimientos, los hallazgos inexplicables, además de las pérdidas de tiempo, tiempo perdido y recuperado al término del film.

Raúl Ruiz

5 Antonio Candido: "Introducción", en: *Formación de la literatura brasileña. Momentos decisivos 1750-1880*. Traducción Jorge Ruedas de la Serna, Vol. 1, FFyL-UNAM, México 2014 [1959], p. 35.

6 Idém., p. 34.

Los vicios de percepción narrativa que puede tener un espectador le deben mucho a la consideración típica del inicio-nudo-desenlace. Esta tríada puede intercambiar sus posiciones y aún considerarse un relato que encuentra su dirección gracias a un argumento. Si los componentes inicio-nudo-desenlace están en posiciones distintas, es del común considerarlos un *delirio narrativo*, pero basta que uno o varios críticos reacomoden los componentes para verbalizar la ficción y le den forma a través de su punto de vista. El *delirio narrativo*, al que quiero referirme mantiene una distancia considerable a las variaciones que puede contener la pregunta: ¿cómo juzgamos el sentido de una narración? Para situarnos en un lugar que no necesariamente incumbe al arco dramático, y sí a un modo de experiencia audiovisual, que descansa en una síntesis entre el acto de contar y el conocimiento que se pueda tener de contemplar ese acto.

El crítico mexicano Jorge Ayala Blanco ha enfatizado en distintas conferencias y entrevistas, cómo “las historias sólo sirven para desbordarlas, siempre he estado en contra del cine que ilustra un argumento”.⁷ En el libro *El cine actual, delirios narrativos* (2018) escribe: “Una de las ideas que desarrollé en uno de mis libros sobre el cine actual era la idea de los delirios formales, las películas ya no narran, deliran relatos, empezando por las películas genéricas que son delirios en sí mismos”.⁸ Al menos dos consideraciones importantes yacen entre las comillas de la primera cita. Primera consideración: las historias sirven o funcionan, y para Jorge Ayala Blanco, funcionan o sirven para desbordarlas. Dos: estar en contra del argumento de la película es una posición estratégica de valoración, cuya percepción y juicio no miran solo el argumento y sí una experiencia alejada alegóricamente de él. Ambas consideraciones no son contradictorias, sino contrapuntísticas, atañen a una disputa por la fuerza del sentido contenido en la realización práctica (la película) del lenguaje cinematográfico. Recupero la palabra ‘desbordar’ y la posición ‘estar en contra de un argumento’, para llevar agua a mis molinos de viento.

La experiencia no es un hecho del pasado que se utilice para entender un presente, o una técnica para elaborar y mecanografiar en una vivencia el saber ya conocido. La experiencia es una síntesis de vivencias que permi-

7 Carlos Alberto Rodríguez Gómez: “Delirios y figuras”, en: *Correspondencias*, otoño (2017), revista en línea: correspondenciascine.com/2017/11/delirios-y-figuras-por-carlos-rgo/ (24.01.2023).

8 Jorge Ayala Blanco: *El cine actual, delirios narrativos*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México 2018, p. 15.

ten vivir sin necesariamente conocer, esto es, sin pasar por un lenguaje lógico o matemático, pero que puede contener esas características, y de manera simultánea, poseer aquello que en otro tiempo fue mágico o mítico y que ahora llamamos azar.⁹ Entonces, la experiencia atañe tanto a la razón que organiza una realidad y al azar que acontece en los fenómenos. En esa experiencia las historias pueden desbordarse o contenerse. Ayala Blanco usa desbordar, que indica un adornar o ejecutar alguna figura sobre la materia. Esa figura sucede en la experiencia, gracias a la alegoría. La alegoría sirve para convocar imágenes, no ayudan necesariamente a vivir, pero sí a unir experiencias.

En el desbordar se muestra el azar de todo acto comunicativo, además del resultado lúdico que encuentra los signos del mensaje que se quiere actualizar. En el caso de una serie como *Twin Peaks* (T3), la experiencia provee de una figura alegórica a la película que vemos, gracias a una síntesis de vivencias que el espectador trae consigo. Pero también gracias al lenguaje cinematográfico y su tradición, y al deseo del autor por concretar una inquietud. Lo que quiero decir es que en muchos capítulos la serie está desbordada o contenida. Hay figuras superpuestas en sus imágenes gracias al deseo del director, su forma fílmica y al espectador. Cada uno de estos tres elementos aportan su propia dinámica para conformar las imágenes y el resultado delirante no es exclusivo de uno de ellos, sino una interacción entre las tres instancias: director, forma y espectador.

La sentencia de Ayala Blanco: ‘estar en contra de un argumento’, va ligado al despropósito visible de una serie como la que me interesa. Para decir que se está en contra del argumento en *Twin Peaks*, por caótico o falta de sentido, al simplificar la polisemia de las imágenes y caer en el riesgo de una univocidad que Lynch no busca reconocer; Lynch nos invita, o mejor aún, nos obliga a olvidar el lenguaje con lenguaje. La narración en *Twin Peaks* está continuamente desbordada, a riesgo de pleonasmos, liberada de propósito y de argumento en sus formas, pero no del deseo del director, ni de la fuerza del espectador. El delirio narrativo es la visión de las figuras en la serie, como el resultado de una experiencia con el audiovisual, con el lenguaje y con nuestros horizontes de sentido.

En *Twin Peaks* resulta que no hay una única coherencia, argumento ni propósito, pero sí hay una síntesis de vivencias, esto es, una experiencia. El espectador, con la fuerza de su mirada, puede interpretar la serie y otor-

9 Cf. Bolívar Echeverría: *Definición de cultura*, Mexico 2010.

garle una figura alegórica a las imágenes y proveerla de una coherencia. El delirio narrativo está presente cuando se pone en evidencia nuestra confianza por la lógica para contar el motivo de un personaje o un hecho. Incluso cuando una película tiene un arco dramático visible. La serie, en su temporada 3, para contar su argumento, deja a un lado el azar: éste queda desapercibido pero no ausente. El azar aparece en pequeños gestos que aún no alcanzan una lógica de la imagen o la autoridad de un director reconocido. Tal como criticara el cineasta chileno Raúl Ruiz en contra del motivo único de un personaje para realizar sus acciones. Para Ruiz suceden varios motivos simultáneos al principal, y son distintas las maneras de interactuar con las respuestas de esos impulsos. Alguien que se enamora va por su enamorada y no tiene ojos para nadie más; el motivo único da coherencia al argumento de la película. Sin embargo, en el desarrollo del motivo único existen otras fuerzas que pueden eliminarlo, o ponerlo a un lado, para construir una percepción más acaba del hecho narrativo. La serie que no solo cuenta una historia con un motivo único y piensa sus imágenes invita al reacomodo del estándar de narración al que está habituado un espectador.

Recapitulemos. El *delirio narrativo* es la experiencia del cómo vemos y cómo pensamos aquello que nos cuentan. Un delirio puede estar muy bien contado; el caos puede tener momentos de orden y equilibrio, pero no será delirante a menos que sus figuras alegóricas callen o hablen a través de tres instancias: el deseo del espectador, la forma cinematográfica o las intenciones del director. Habría que encontrar en esa tríada el delirio narrativo, aquel que puede desbordar la historia que nos cuenta el director, la interpretación del espectador y el sentido intrínseco de las formas cinematográficas.

Una serie no es verdadera ni falsa respecto a la vida, sino verosímil. Lo verosímil es una mediación. Los finales de las series en sus argumentos son formales, pero aparentes. Las historias no tienen un final; los argumentos de las series sí terminan. Las series acaban formalmente pero sus historias continúan en los críticos que las verbalizan, en el público que las comparte de boca en boca, en las distribuidoras y en los exhibidores que las programan, e incluso inician antes que las películas mismas, cuando el director empieza a idearlas con un equipo, etcétera. El delirio narrativo no puede apprehenderse solamente dentro de los límites del producto narrativo que está proyectado en una historia digerida por el acto de creación del director y del consumo del espectador – o de los modos de enunciación que encuentra el producto gracias a su distribución – . El

delirio narrativo flota entre el espectador y la pantalla, como el personaje del capítulo 1 de *Twin Peaks* (T3), cuando cuida el cubo de vidrio en espera de que ‘algo suceda’.

Si quisiéramos entender lo que vemos en la tercera temporada de *Twin Peaks* (T3) al interpretar las imágenes de cada capítulo, aportaríamos una lógica provisional a la serie. Si llegamos a entender la línea narrativa, bien, tendríamos una figura contenida sobre las imágenes; pero si las imágenes nos parecen desbordadas y abruptas las reacciones de cada uno de los personajes, o disparatado el guion, entonces, estamos situados en la parte azarosa y lúdica de contar una ficción. David Lynch, apuesto, realiza un intento por desautomatizar el cómo contamos nuestras historias, de qué manera las vemos y cómo las explicamos. El cineasta expande el horizonte de interpretación pero no solo para dirigir una comprensión de sentido, sino para incluir al azar y al juego, esto es, para recordar la parte mágica del ser humano y para confrontar la lógica de cómo contamos una historia. Nuestros ojos no son solamente espectadores, también son proyectores, ramas del árbol de la experiencia que trazan entre palabras, imágenes y sonidos aquello que percibimos a través de una dimensión estética, es decir, a todo lo que incumbe a la sensibilidad.

Algunas conclusiones

El tipo de formato que exige la televisión obligó a tomar riesgos. Había una necesidad de contar una historia pero enmarcada en reglas precisas, Lynch dice:

En televisión tienen nombres para todo. Como el ‘arco’ de la historia: dónde va, quién va a hacer qué, todo eso. Y tiene sentido tener un plan. Así que escribimos nuestro arco, pero eso es algo muy poco concreto. Lo realmente divertido es tapar agujeros. Pero el arco satisface a los ejecutivos.¹⁰

Así como la tríada inicio-nudo-desenlace o el motivo único de Raúl Ruiz tienen lugar en muchas producciones audiovisuales, el delirio narrativo expande la experiencia del espectador hacia territorios donde el sentido no se pierde, solo intercambia posiciones respecto al inicio, nudo o desenlace

10 David Lynch: “De repente, mi casa se convirtió en un árbol de llagas”, en: id.: *David Lynch por David Lynch*, Barcelona 1988, p. 249–301, p. 259–260.

de una historia. Al respecto de las formas de lenguaje cinematográfico que aparecen desbordadas en los capítulos, estas encontraron su propia lógica:

Había cosas muy extrañas y violentas en *Twin Peaks*, y pasaron. Si no es muy normal, puede colar, pero podría ser que lo ‘no muy normal’ lo haga incluso más terrorífico e inquietante: ese tipo de cosa para la que [los productores] no tienen un nombre. No está en su manual, así que lo dejan pasar.¹¹

La paradoja del delirio narrativo – entendido como una comunicación entre director, forma fílmica y deseo del espectador – es la posibilidad de reconocer en marcos de producción rígidos: reglas sensibles y creativas que son puestas bajo examen en las vivencias de los espectadores. Por eso la serie llegaba a diversos públicos: “¿Por qué los japoneses siguen tan enganchados con *Twin Peaks*? ¿O los alemanes, o los australianos? Simplemente, la serie tenía algo”.¹² La síntesis de vivencias es el principal motor para que una obra como *Twin Peaks* encuentre su propio delirio, pero sin olvidar la forma fílmica y la figura del director.

Para terminar, la manera de abordar la serie con ayuda de la expresión ‘delirio narrativo’, nos ayudó a seguir un camino de análisis y preguntarnos de qué manera nos contamos una historia, de qué forma la vemos y con qué herramientas conceptuales y metodológicas encontramos nuestra propia vivencia en ella. Pusimos en práctica el quehacer crítico, aquel que definimos como: un camino que se inicia por ‘una crítica viva’ que se desplaza hacia elementos de ‘carácter intuitivo’, hasta llegar al ‘momento de la valoración’ de las obras a interpretar.

Bibliografía

AYALA BLANCO, Jorge: *El cine actual, delirios narrativos*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México 2018.

CANDIDO, Antonio: “Introducción”, en: *Formación de la literatura brasileña. Momentos decisivos 1750-1880*, traducción Jorge Ruedas de la Serna, Vol. 1, FFyL-UNAM, México 2014 [1959], p. 27–41.

EACHEVERRÍA, Bolívar: *Definición de cultura*, México 2010.

HÍJAR SERRANO, Alberto: “Los torcidos caminos de la utopía estética”, en: Híjar Serrano, Alberto: *La praxis estética. Dimensión estética libertaria*, México 2013, p. 23–50.

11 Idém., p. 284.

12 Idém., p. 261.

LYNCH, David: “De repente, mi casa se convirtió en un árbol de llagas”, en: id.: *David Lynch por David Lynch*, Barcelona 1988, p. 249–301.

LYNCH, David/FROST, Mark: *Twin Peaks. The Return*, USA 2017.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, Carlos Alberto: “Delirios y figuras”, en: *Correspondencias otoño* (2017), revista en línea: correspondenciascine.com/2017/11/delirios-y-figuras-por-carlos-rgo/ (24.01.2023).

ZAVALA, Lauro: “La teoría del cine en Nuestra América”, en: *Revista Archipiélago* 18 (2010), p. 42–47.

