

# SOCIEDADES POSMODERNAS Y ESTRUCTURAS NARRATIVAS COMPLEJAS EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

MIREIA RODRÍGUEZ PELETEIRO

## Introducción

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días de ambición,  
con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima,  
lo bastante flexible y percutiente como para acomodarse  
a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño,  
a los sobresaltos de la conciencia?

Charles BAUDELAIRE

Una misma luz puede dibujar unas formas u otras muy distintas dependiendo de su colocación respecto al objeto iluminado. De esta misma manera, cada época tiende a alumbrar unos caminos a la vez que ensombrece otros. En cada época podemos detectar ciertas características sociales más acentuadas que en otros momentos de la Historia. Y es a través de estas particularidades que conducen la mentalidad de sociedad e individuos que se dan ciertas tendencias estéticas en el campo artístico hijas de su tiempo.

*Sociedad occidental equivale a sociedad racional.* Ésta es la idea caduca de la que se nos intenta convencer constantemente, de que todo sigue un orden marcado, mecánico, de que todo, con ayuda de la razón o de la fe, puede llegar a tener una explicación objetiva, una verdad que está *per se* en el mundo y que es posible descubrir. La jerarquía de las lógicas binarias racionales como factor principal de lo estático, mecanismo de autodefensa de un estado de las cosas, en este caso de la sociedad moderna occidental, que lucha así por su autoconservación. Pero lo cierto es que todos nosotros, mucho más a menudo de lo que admitiríamos, 'padecemos' sobrecogimientos que exceden los límites de la citada lógica. Y este mismo sentimiento es el que a partir de los años 50 y principios de los 60 quedará recogido en diferentes corrientes: el existencialismo en filosofía, la fenomenología en psicología, la literatura y sus formas de narración subjetivizadas, el expresionismo abstracto en pintura, los *auteurs* en cine... Toda una corriente de pensamiento y arte que impregnará la sociedad y dejará constancia del cambio que sufre la sociedad occidental desde la Segunda Guerra Mundial: la desconfianza hacia las verdades absolutas (el pensamiento de la modernidad basa su racionalismo en la búsqueda de una explicación última del mundo, ya sea a través de la idea de raza con el nazismo, clase con Marx, sexo con Freud, ley de mercado con el capitalismo...) en pro de la constatación de la propia experiencia subjetiva del individuo. Pero este gigantesco punto de inflexión derivará rápidamente hacia una caricatura de sí mismo a raíz del desarrollo en los años 70 de lo que Jameson llama el capitalismo tardío y la aparición de "una nueva superficialidad que se encuentra prolongada tanto en la teoría contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o el simulacro; el consiguiente debilitamiento de la

historicidad, tanto en nuestras relaciones con la historia oficial como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada, cuya estructura “esquizofrénica” (en sentido lacaniano) determina nuestras modalidades de relaciones sintácticas o sintagmáticas en las artes predominantemente temporales; un subsuelo emocional totalmente nuevo –podríamos denominarlo: <<intensidades>>– que pueden captarse más apropiadamente acudiendo a las antiguas teorías de lo sublime; las profundas relaciones constitutivas de todo ello con una nueva tecnología que en sí misma representa un sistema económico mundial completamente original” (JAMESON, 1995: 21). Con este nuevo panorama, resulta imposible seguir creyendo en la racionalidad como único y preeminente motor occidental, habiéndose hecho éste mucho más complejo en su constitución y, por ende, en su detección. Es por ello curioso constatar como existe un abismo entre el discurso oficial de la sociedad occidental, que parece anclado en la imagen de la modernidad, y los complejos parámetros que realmente podemos detectar al escarbar un poco sobre esta imagen.

Este trabajo de investigación tiene como propósito detectar e ir desgranando las diferentes transformaciones en la mentalidad/espíritu de la sociedad que han conducido hasta el momento actual para así poder comprender el porqué de la aparición, desarrollo y propagación de estructuras narrativas complejas en el cine contemporáneo de ficción comercial, dejando a un lado el cine experimental al que ya de por sí se le entiende en su esencia la voluntad de trascender las convenciones estéticas del momento. Debido a la bastedad del tema resulta apropiado y beneficioso buscar su aproximación a través del análisis de la que puede ser considerada la (no)estructura más paradigmática de la época contemporánea: el rizoma. Pero *más paradigmática* no equivale ni mucho menos a *más utilizada* ya que, como veremos más adelante, es una forma narrativa marginal en cuanto a su difusión, en comparación con las estructuras clásicas que siguen dominando los circuitos comerciales (el cine, se quiera o no, es un instrumento masivo más para la homogeneización social), dándose ocasionalmente algunas excepciones que logran colarse hasta los cines. Una de estas excepciones es *Inland Empire* (LYNCH, 2006), película que disfrutó de una modestísima distribución en salas pero que aún así logró una buena recaudación<sup>1</sup> en proporción y pese a su complejidad formal, una complejidad no por casualidad de carácter rizomático combinada con toda una serie de disposiciones temáticas y estéticas que aglomera mejor que ningún otro film las tendencias del sustrato contemporáneo. Es por todo esto por lo que utilizaremos la película de David Lynch para ayudarnos a comprender el concepto de rizoma y su intrínseca relación con lo que se ha consensuado en llamar época posmoderna.

Entendemos que el rizoma es una forma narrativa compleja que sólo podría haber sido ideada y secundada después de pasar por toda una serie de transformaciones en la concepción del mundo respecto a la modernidad. Por ello es por lo que nos sirve como esqueleto sobre el que ir añadiendo los diferentes órganos y tejidos diferenciadores de nuestra época.

Gilles Deleuze y Felix Guattari iluminarán nuestro particular reto a través de su texto del mismo nombre, *Rizoma* (introducción a su ensayo *Mil mesetas*), texto que plantea las claves constitutivas de este fenómeno. Tomaremos estos puntos como ejes estructuradores de nuestro trabajo, desplegando progresivamente su dibujo, a través de su ejemplificación en *Inland Empire*, para encontrar sus causas en la configuración social actual. Con tal de aportar una perspectiva rica en matices confrontaremos diferentes visiones como son, entre otras, la sociológica y benevolente de Michel Maffesoli

---

<sup>1</sup> \$4,028,293 es su recaudación total en salas desde su estreno. Para hacernos una idea de la dificultad para llegar a esta cifra, la primera semana de su estreno en Estados Unidos lo hizo solamente en 2 salas llegando en su máximo apogeo a las 15 en este país, siendo su recaudación total ahí de \$861,355, el 21.4% del total.

(podríamos leerlo como un *integrado* según el argot de Umberto Eco) y su reverso filosófico corrosivo en la pareja Deleuze/Guattari y en Fredric Jameson, de marcada línea marxista y consecuentemente con una visión mucho más crítica del sistema capitalista y de su lógica de producción cultural.

## 1. Principios de conexión y heterogeneidad

Look at me (us) and tell me (us) if you've known me (us) before.

*Inland Empire* : m.66', m.93', m.125'

Para empezar a comprender nuestra sociedad debemos arrancarnos la venda, no ya de los ojos, sino del alma misma para poder empezar a derribar uno de los mitos esenciales del quehacer occidental: el orden. Después del uno, el dos; después del dos... Deleuze y Guattari. Ellos nos explican como el rizoma acaba con esta fórmula a través de sus principios de conexión y heterogeneidad: "cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Es diferente al árbol o a la raíz que fijan un punto, un orden" (DELEUZE & GUATTARI, 1977: 16). Éste es el gran secreto de la articulación de *Inland Empire*, la fuente de sus 'incongruencias' si lo analizamos desde una perspectiva clásica. Una frase, un objeto, una iluminación, un personaje que aparezca en una determinada secuencia reaparecerá en otra posterior jugando un papel que imposibilita concebirlo como consecuencia lógica lineal de esa secuencia anterior. Y será así porque su nuevo contexto tendrá poco que ver con el de la secuencia o secuencias precedentes en que aparecía. Y así es como nosotros, desde una mentalidad cinematográfica clásica intentamos identificar ese elemento, intentamos ligarlo con sus contextos anteriores, sin que esto nos sirva para hilvanar una línea argumental 'coherente'. Intentamos ordenar lo que de por sí no busca ser ordenado sino vivido.

¿Pero qué es lo que ha hecho posible romper con la linealidad como eje vertebrante de la narración cinematográfica? Pensemos por un momento en estas palabras de Bourdieu: "resulta significativo que el arrinconamiento de la estructura de la novela como relato lineal haya coincidido con el cuestionamiento de la visión de la vida como existencia dotada de sentido, en el doble sentido de significado y de dirección" (BOURDIEU, 2007: 76), en referencia a escritores como William Faulkner o Alain Robbe-Grillet. Como habíamos enunciado en la introducción del estudio, en los años 50-60 se vive una convulsión cultural con origen en las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. Se pierde la fe en que haya un sentido último en la existencia ante la imposibilidad de creer en verdades absolutas, un cuestionamiento del que ya encontramos pistas desde mitades del siglo XIX con Nietzsche y su "Dios ha muerto" o autores como Baudelaire, que ve en las cambiantes y complejas relaciones de las ciudades modernas la semilla inspiradora para el cambio de las estructuras narrativas de la época (BAUDELAIRE, 199: 31-32)<sup>2</sup>. Las vanguardias artísticas de principios del s.XX vienen a retomar a su vez la lucha en contra del orden establecido a través de su aspecto estético y político. Detectamos, entonces,

---

<sup>2</sup> "¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días de ambición, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo bastante flexible y percutiente como para acomodarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia? Este ideal obsesivo nace, muy especialmente, de la frecuentación de las ciudades en extremo populosas, del cruce de sus innumerables relaciones". Este texto está sacado de *El esplín de París*, obra que como el mismo Baudelaire explica "podemos cortar por donde nos plazca: yo mi ensueño, usted el manuscrito, el lector su lectura; pues, en lo que a este último concierne, no ato su voluntad reacia al hilo ininterrumpido de una intriga superflua. Suprima una vértebra, y los dos pedazos de esta tortuosa fantasía volverán a unirse sin esfuerzo. Córtaela en numerosos y menudos trozos, y comprobará que cada uno de ellos es capaz de existir por separado".

diferentes puntos históricos anteriores donde aparece una efervescencia de temáticas recogidas posteriormente por la posmodernidad.

De la desaparición progresiva de grandes asideros de sentido, potenciados por las barbaries de la Segunda Guerra Mundial, procederá la reclusión y búsqueda de refugio en uno mismo, que dará como resultado un intento de extrapolación de la experiencia subjetiva en los diferentes campos artísticos. Pero en el caso cinematográfico el tema se complica. Si bien es cierto que en los 60 encontramos *auteurs* como Resnais, Godard, Rocha, que juegan a deconstruir algunas de sus películas, estos directores siguen todavía una linealidad narrativa. ¿Por qué entonces esta demora respecto a otros medios artísticos? Muchas pueden ser las causas, y seguramente todas ellas lo sean en mayor o menor medida.

De entrada podemos hablar de la sombra de la tradición literaria decimonónica en el cine comercial a partir especialmente de Griffith. El hecho de que el cine clásico se estableciera bajo sus parámetros implicó su rápida asociación a la ilustración de una serie de peripecias del héroe en vistas a lograr un objetivo. Es decir, se hacía imprescindible que el film se construyera siguiendo un orden de acciones consecutivas, aunque esto se vistiera de manera más compleja con la inclusión de las acciones paralelas. Podemos captar buena parte del espíritu de la modernidad aquí, en esta idea de causalidad que nos guía a través de diferentes pruebas hasta nuestro objetivo. Así pues, el cine clásico, el *cine del orden* (BOU, 1996: 32), se aposenta como el molde estructural (que no necesariamente temático ni estético) a partir del cual el cine comercial se desarrolla inquebrantable hasta los 90. Y ya sabemos que el cine, pese a ser el instrumento artístico que tiene la capacidad intrínseca de captar e incorporar más fluidamente el espíritu de su época (hablaremos de ello en el último capítulo), está sometido a unas lógicas económicas muy restrictivas que impiden su distribución masiva más allá de en los formatos comerciales de probada rentabilidad. Una producción cinematográfica puede ser lo prolífica que quiera en cuanto a sus apuestas formales, pero de ninguna manera obtendrá un trato de difusión (léase distribución y publicidad) similar al de una gran superproducción de Hollywood. Puede que éste sea un punto clave a tener en consideración para diferenciar el cine, por ejemplo, de la literatura, donde es menos arriesgado económicamente (por su menor coste de producción y distribución) dar cabida a obras de estructuras complejas; también debemos dar cuenta de cómo esto está cambiando gracias a las tecnologías digitales que permiten un coste menor de producción y la posibilidad de distribución a través de Internet. *Inland Empire*, rodada digitalmente, aparece como un pequeño oasis de inacabables posibilidades cinematográficas que nos da a entender, no sin cierta amargura, todo aquello que podría ser y no es. Y es que ni siquiera a finales de los 60 y durante toda la década de los 70, cuando los productores de Hollywood cedieron un poder creativo y ejecutivo a los directores jamás visto hasta entonces al no encontrar una fórmula que devolviera a los espectadores al cine, ni siquiera en este islote de libertad hubo una ruptura significativa de la linealidad narrativa; las revoluciones que se dieron fueron en la introducción de nuevas temáticas más cercanas a la cotidianidad del espectador que dejaban atrás las restricciones moralistas del código Hays y aportaban un montaje más presente, incluso con marcados saltos temporales, un montaje más sucio en consonancia a la brutalidad del día a día. Recordemos ejemplos clarificadores a este respecto en los años 60 como *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (NICHOLS, 1966), con Richard Burton y Elizabeth Taylor en una constante y sucia pugna por el poder conyugal, o *Easy Rider* (HOPPER, 1969), una *road movie* que da la bienvenida a las drogas y al sexo como una supuesta vía de expiación ante la sofocante opresión del capitalismo de las buenas formas. Se culminará todo ello en los años 70 con películas como *Taxi Driver* (SCORSESE, 1976) o *Looking for Mr. Goodbar* (BROOKS, 1977), films con un alto contenido de lenguaje obsceno y violencia explícita.



*Who's Afraid of Virginia Woolf?*



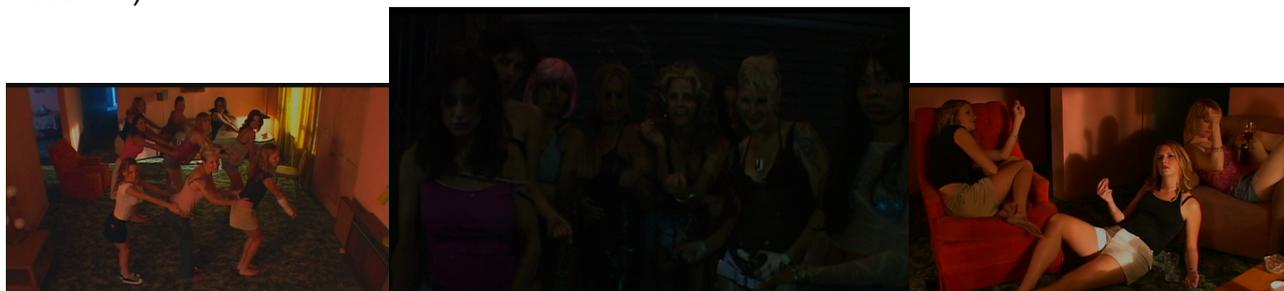
*Looking for Mr. Goodbar*

Sin duda, todos estos cambios fueron un paso adelante en muchos aspectos, pero no en lo que se refiere a la alteración del orden lógico racional de las estructuras narrativas (incluso las películas con saltos temporales seguían una lógica temporal de acciones sucesivas). Ya en los 80, los productores lograron dar con diferentes fórmulas cerradas de éxito comercial que repitieron hasta la saciedad: de nuevo un *star-system* amoldado a géneros como las *teen movies*, las *action movies*, etc. Se cerraba así de un portazo cualquier posibilidad de innovación formal cinematográfica en los circuitos comerciales.

¿Pero qué fue entonces lo que frenó que en los 60-70 aparecieran otras estructuras narrativas más complejas en lo que a interrupción de la linealidad cronológica se entiende? Todo nos encamina entonces a buscar la respuesta en la “mentalidad” de la sociedad (la tesis fundamental de este estudio) que todavía debía sufrir las transformaciones que provocaría lo que Jameson entiende como la fase del capitalismo tardío, que coincide a su vez con el debilitamiento y en parte extinción de los reductos comunistas, dejando vía libre a una propagación de esta nueva etapa capitalista como no se había visto hasta entonces. De las consecuencias del capitalismo tardío que se traducen en la configuración de las sociedades posmodernas hablaremos a lo largo de todo el trabajo de investigación. Ahora nos centraremos en las características que entendemos que más tienen que ver con los principios rizomáticos de *conexión* y *heterogeneidad* con los que iniciábamos este apartado.

Así, para poder ser capaz de concebir que “cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro” (DELEUZE & GUATTARI, 1977: 16), encontramos como claves la nueva concepción del tiempo sincrónico, donde pasado, presente y futuro se entremezclan en la vivencia del instante, y por otro lado, aunque estrechamente ligado, una tendencia a recoger de nuevo modos de proceder arcaicos que en el fondo se apoyan sobre una visión cosmomórfica de la vida, en la sensación de que en el fondo todo está íntimamente conectado: “...dionisiacos, tribales, nómadas, los modos de vida arcaicos ya no son simplemente marginales. Poco a poco contaminan el conjunto de las prácticas posmodernas, y raros son los individuos o grupos sociales que pueden creerse indemnes” (MAFFESOLI, 2001: 12). Desde la perspectiva de Maffesoli, entenderíamos como el individuo de la modernidad (con una clara conciencia y exacerbación de sí mismo que lo aislaría de su entorno) habría dejado paso a otro tipo de integrante social que se introduciría en distintos colectivos ante la necesidad de ser partícipe de algo más grande a él. Vendría a ser una nueva perspectiva de necesidad espiritual global: “en el drama moderno encontramos la pretensión optimista de la totalidad: de mí, del mundo. En lo trágico posmoderno hay una preocupación por la *enteridad*, lo cual induce a la pérdida del

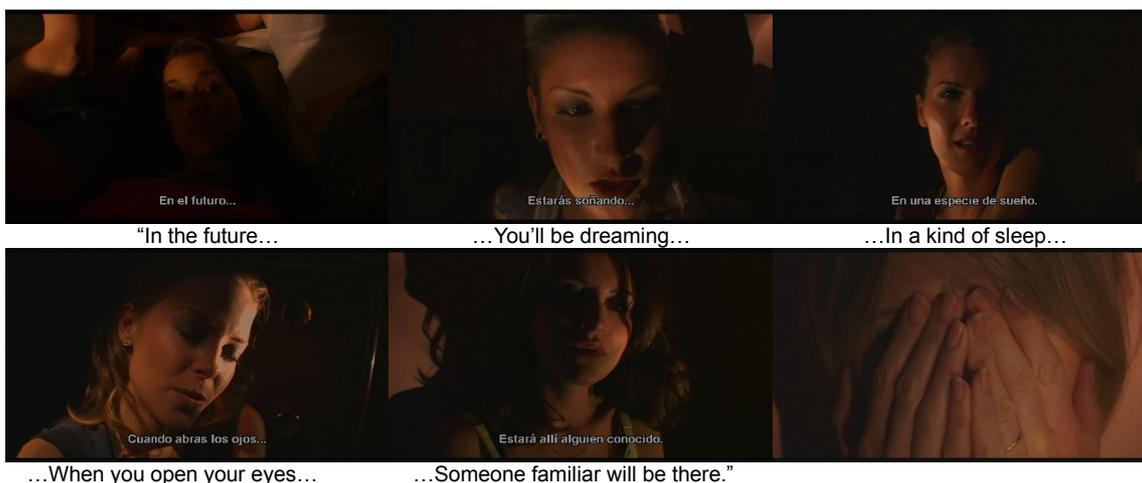
pequeño yo en un Sí más vasto, el de la alteridad, natural o social. El narcisismo individualista es dramático, la primacía de lo tribal es trágica” (MAFFESOLI, 2001: 10). Pero esta visión encontraría su réplica, sin ir más lejos, en Foucault o Jameson, que dirían que lo que ocurre es que las minorías han sido integradas (es decir, puestas bajo control) e incluso potenciadas a través de un discurso institucionalizador de identidades que las obligaría justamente a identificarse con este discurso oficial. Sea cual sea la explicación que más nos convenza, lo que queda claro es que se ha producido una vuelta a lo tribal, a la pertenencia a algo mayor a uno mismo. Veamos sino uno de los múltiples ejemplos reflexivos que hay sobre esto en *Inland Empire*: la configuración de la película difiere de la esencia natural de algunos de sus personajes (no de todos ni en todo momento), profundamente arraigados en el discurso de la sociedad de la individualización, de la modernidad, y enmarcados en una construcción narrativa orgánica donde esta individualización no entiende cómo discurrir. Es la propia lucha entre el discurso oficial y lo que realmente acontece. Lo individual es fruto de lo racional, que a partir del *quattrocento* con la figura del mercader busca el bien personal por encima del bien general (LE BRETON, 1990: 40); la comunidad, como organismo, respondería mejor a la idea de rizomático. Y esto lo encontramos en la película de Lynch bajo la forma de las prostitutas, las únicas que logran acercarse a algo similar a una comunidad y que entre ellas mismas juegan a la confusión de unas con otras utilizando su sexualidad como nexo de unión: “la frivolidad de la apariencia es un buen medio de poner en contacto los diversos elementos del cosmos. La exacerbación del cuerpo propio se pierde en el cuerpo colectivo” (MAFFESOLI, 2001: 120), algo que el propio Jameson apoya: “la profundidad ha sido reemplazada por la superficie o por múltiples superficies (lo que suele llamarse intertextualidad ya no tiene, en este sentido, nada que ver con la profundidad)” (JAMESON, 1995: 34).



Las prostitutas como cuerpo indiferenciado o comunidad.

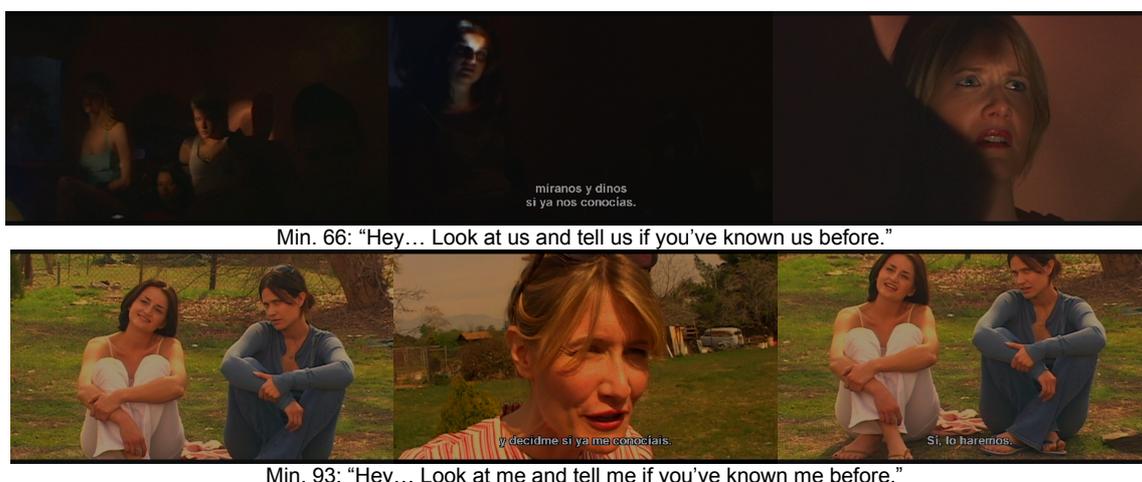
De esta manera, uno de los medios que utilizan las prostitutas para crear esta sensación de indiferenciación y unión es el baile, en el que consiguen mostrarse como un solo organismo, tal como sucede en la primera secuencia en que se le aparecen al personaje de Nikki/Sue<sup>3</sup>(Laura Dern), en la que terminan por confeccionar un discurso a partir de una frase dicha por cada una de ellas: “In the future.../You’ll be dreaming.../In a kind of sleep.../When you open your eyes.../Someone familiar will be there.”, ejerciendo a su vez de oráculo, como si en su unión se encontrara un saber que va más allá de aquello a lo que puede aspirar Nikki/Sue, personaje que intenta mantener la racionalidad ante un mundo que la desborda y precipita cada vez más hacia lo irracional, hacia lo emocional, hacia el rizoma.

<sup>3</sup> Los nombres de los personajes que iremos citando tienen su origen en la relación facilitada en los títulos de crédito. Si, como será el caso, el contexto donde aparece algún personaje hace que su nombre no sea demasiado clarificador, añadiremos algún adorno característico.



“Ese retorno a lo antiguo, a lo arcaico, es lo propio de la posmodernidad” (MAFFESOLI, 2001: 30). Y es que desde los 70 hasta ahora la sociedad occidental parece haber llevado a cabo una orientalización y una feminización de lo que era un claro patriarcado racionalista. Tanto lo entendido como espiritualidad oriental como lo femenino son “sinónimo de politeísmo, de valores plurales y antinómicos. Es esto mismo lo que engendra una tensión dinámica. Es esto mismo lo que impulsa la vida” (MAFFESOLI, 2001: 172), de alguna manera un retorno a algo ya conocido, “a la unidad original” (MAFFESOLI, 2001: 177).

“Look at me and tell me if you’ve known me before”. Esta es la frase con la que abrimos el capítulo. Resulta especialmente significativa, no tanto por el peso mayor o menor que pueda tener dentro del film, como por contener en sí esta autoconciencia de lo *ya visto*, de lo *ya vivido*. Pero es un *ya visto* que a su vez resulta imposible mostrar sobre el tapete según un orden lineal claro. Aparece pronunciada en tres secuencias diferentes y por tres personajes distintos y, realmente, no podríamos asegurar quien la dice antes y quien después si intentáramos señalarlas dentro de una línea temporal progresiva. Y es que la película se enmarca en una maraña de interrelaciones que, como expondremos más tarde, guarda mucha relación con las ‘lógicas’ y ‘tiempos’ propios de lo prelingüístico, donde tratar de separar un antes y un después suele precipitarnos hacia una cruzada fallida de antemano.





Min. 125: (en polaco) "Miradme y decidme si ya me conociais."

"I si Logos es separació, Eros és unió, fusió, confusió, analogia universal. Logos aparta, Eros apropa" (BOU, 2004 : 14). Es decir, para lograr este tipo de interrelación entre elementos situados en distintos puntos de la película (*principios de conexión y heterogeneidad*) es necesaria una nueva forma de entender el tiempo, un tiempo sincrónico, un *kayros*; una nueva concepción temporal posible en la sociedad posmoderna a través de la liquidación progresiva de la materialidad y del espacio mecánico (BALANDIER, 1997: 159).

Mientras la modernidad basaba su tecnología en aparatos mecánicos, con mecanismos más o menos complejos pero fácilmente manipulables, la posmodernidad trabaja sobre tecnología digital, haciendo prácticamente invisibles ante nuestros ojos los mecanismos que la hacen funcionar. Es de alguna manera una vuelta a lo mítico en tanto que tenemos fe en el buen funcionamiento de aquello de lo que desconocemos su configuración dada su enorme complejidad. De la física mecánica a la física cuántica. Una vuelta a lo mágico, a algo presente en la naturaleza, a lo atemporal e inabarcable. Y es sobre esta línea que *Inland Empire* logra desdibujar la cronología de lo que acontece, tanto para el espectador como para los propios personajes (de ahí la cualidad reflexiva de la película sobre sus propias propuestas estéticas y estructurales). Y es que, siguiendo con este ejemplo, a través de "Look at me and tell me if you've known me before", frase pronunciada en contextos totalmente diferentes, asociamos estos tres momentos, surtiendo en nuestra mente una multiplicidad semántica además de una suspensión del tiempo diacrónico, del *kronos*, consecuencia de la repetición, que da paso a la sensación de la duración, del *kayros*.

Lo cíclico, lo que se repite bajo diferentes formas, nos acaba por confirmar la ruptura definitiva de la concepción lineal, historicista, del tiempo; esa visión de la modernidad donde lo que primaba era el futuro, la proyección de los objetivos a conseguir. En cambio, la ciclicidad vendría a ser la aceptación estructuralista, durkheimiana, que situaría la cotidianidad como el escenario perfecto donde se representa siempre la misma obra a través de sus distintas variaciones. "Repeticiones múltiples, que suspenden el tiempo lineal, que firman, pues, el retorno del mito y de lo trágico. Lo que para retomar una temática junguiana y surrealista, remite al orden de la sincronidad donde el pasado, el presente y el futuro son vividos en una especie de circulación, una *trayectoria urobórica*" (MAFFESOLI, 2001: 52). Esta repetición tiene significados bien distintos para Jameson y para Maffesoli. Para el primero no deja de tener una estrechísima relación con los medios de producción del capitalismo, que buscan una uniformidad para obtener mayor rentabilidad en la producción y que cuentan, además, con una masa despersonalizada falta de ideas originales, lo que les obliga a refugiarse en la reutilización de lo ya conocido. Maffesoli, en cambio, entendería la repetición como manifestación de lo cíclico "...trabajo circular que hace cada uno para acceder, poco a poco, a la realización de lo que denominé, más arriba, un *plus ser*" (MAFFESOLI, 2001: 39). Es decir, lo cíclico y lo no lineal como oportunidad para el ser humano de mejorarse para así lograr integrarse y confundirse en el cuerpo social. Sin descartar ninguno de los dos puntos de vista, lo que

queda claro es que lo cíclico, la repetición, son básicos en las sociedades posmodernas para poder superar el concepto de orden.

## 2. Principio de multiplicidad

Dado que cada uno de nosotros era varios,  
resultaba en total ya mucha gente.

DELEUZE & GUATTARI

Sin duda la frase dos veces repetida en *Inland Empire* "I'm not who you think I am" (m.78', m.136') ejemplifica de forma inmejorable la sensación suscitada a lo largo de todo el film: nada es lo que parece... porque todo puede ser una, dos, tres, hasta infinitas posibilidades a la vez. El principio de multiplicidad vendría ser, sin duda, una consecuencia de los principios de orden y heterogeneidad, y es que gracias a ellos, lo que se alcanza es una pluralidad casi infinita proyectada en cada elemento que conforma el fotograma: "sólo cuando lo múltiple es efectivamente tratado como sustantivo, multiplicidad es cuando ya no tiene ninguna relación con el Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo (...) Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino solamente algunas determinaciones, magnitudes, dimensiones que no pueden crecer sin que cambie de naturaleza (las leyes de combinación crecen, pues, con la multiplicidad)" (DELEUZE & GUATTARI, 1977: 19). Es decir, la combinatoria posible es tal, que resulta absurdo mantener la esperanza de encontrar una única relación semántica. La cantidad de trazos que podemos interpretar al intentar acercar estas experiencias a la lectura racional es prácticamente inacabable. Y es que "estas líneas no dejan de remitirse las unas a las otras. Es por esto por lo que jamás se da un dualismo o dicotomía, incluso bajo la forma rudimentaria de lo bueno y lo malo" (DELEUZE & GUATTARI, 1977: 24). Todo está tan entremezclado que es inútil e innecesario aspirar a reducirlo a una única lectura.

De la obsesión aristotélica por la compartimentación ampliamente seguida en la modernidad, hemos pasado a un eclecticismo radical: "ahí donde dominaba la separación, la distinción, la autonomía, tiende a reinar la reversibilidad, la mezcla, la heteronomía" (MAFFESOLI, 2001: 13). Las marcas fronterizas con que determinábamos la forma estanca del mundo son ahora difusas, propiciando una amalgama existencial que salpica las creaciones artísticas contemporáneas. El amasijo se establece como la imagen contenedora de las claves inspiradoras del pensamiento de nuestros días: no hay ningún tipo de orden (porque no existe una verdad ordenadora), cualquier elemento puede estar en contacto con cualquier otro sin necesidad de justificación (en la concepción panteísta del universo todos los elementos forman parte de un Todo) y lo azaroso de su despliegamiento se postula como la excusa unificadora del quehacer de los artistas (o casi diríamos mejor artesanos) que se ven abocados a un abuso tanto en lo formal como en lo conceptual de lo aleatorio que explica porqué resulta casi imposible reconocer una *autoría* detrás de las obras. "La desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal, el desvanecimiento progresivo del *estilo* personal, han engendrado la actual práctica universal de lo que podríamos llamar el *pastiche*" (JAMESON, 1995: 41). El *pastiche*, el *collage* arbitrario que se nutre de la mezcolanza de estilos pasados (*kitsch*), es sin duda una de las formas artísticas más utilizadas en la posmodernidad, y para bien o para mal, no deja de ser la visualización sintomática de nuestra forma de ver el mundo. El *pastiche* es la respuesta ante la falta de verdades estéticas, ante el relativismo instalado en el pensamiento occidental, donde "los países capitalistas desarrollados son un campo de

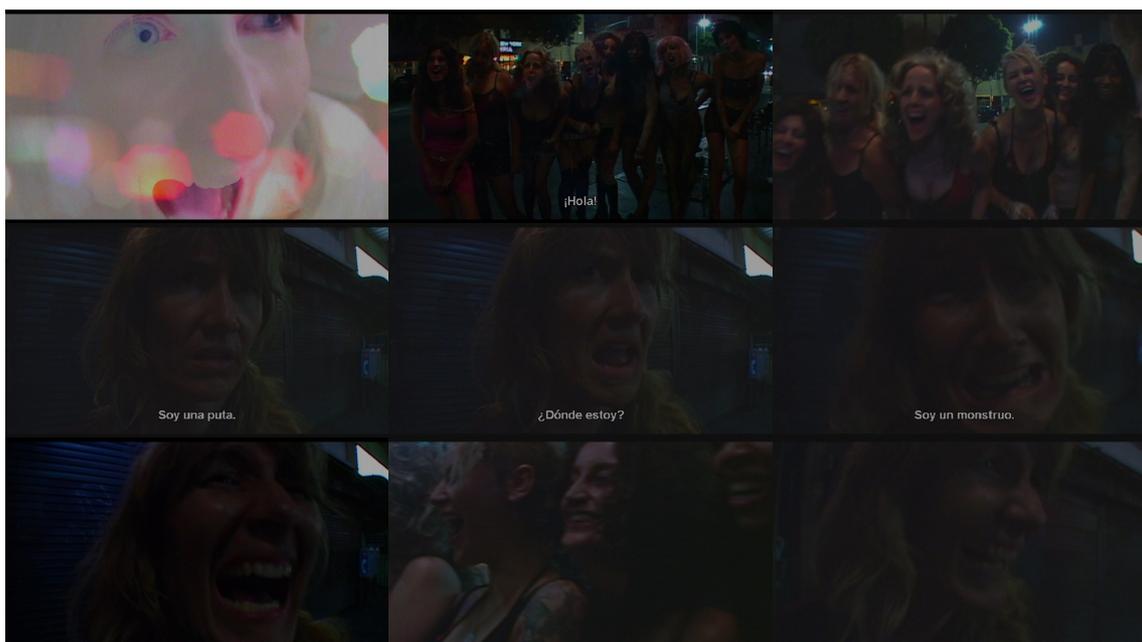
heterogeneidad discursiva y estilística carente de norma” (JAMESON, 1995: 43) que deriva en la cultura del “todo vale”.

Esta despersonalización, este desprendimiento del Yo de la modernidad, encuentra la metáfora perfecta en la idea desarrollada por Deleuze y Guattari en sus libros *Anti Edipo* y *Mil mesetas: el cuerpo sin órganos* (CsO). El CsO vendría a ser un envoltorio dentro del cual circulan diferentes intensidades (deseos). El hombre, descrito como máquina deseante, quiere deshacerse de sus órganos para así poder lograr una mayor posibilidad de fluctuación, de desterritorialización y nueva territorialización, para vaciarse y llenarse incesantemente de esas intensidades. El hombre posmoderno busca vivir en un inconsciente abocado a la mutación constante. Y eso es lo que recoge Lynch en *Inland Empire*, unos cuerpos sin órganos<sup>4</sup>, unos continentes de deseo fluctuantes que provocan la estupefacción del que todavía cree en el Yo moderno (estupefacción tanto de espectadores como de algunos personajes de la película<sup>5</sup>). Los CsO son en *Inland Empire* generadores de multiplicidad rizomática en tanto que albergan potencialidades infinitas, y, por tanto, imposibilitan su unidimensionalidad semántica. De ahí que un mismo actor (una fisionomía, un envoltorio, un CsO, una fuente de multiplicidad) pueda interpretar roles e incluso personajes diferentes. Y es que en la sociedad posmoderna los diferentes roles sociales están ahí para ser interpretados indistintamente de por quién. Y de ahí también la rapidez con que se pueden llegar a intercambiar. En un momento de la película Nikki/Sue aparece de pronto en la calle junto al grupo de prostitutas (anteriormente siempre se había mostrado desconcertada en su presencia) y espeta en una rápida progresión de asustada a satírica “I’m a whore. Where am I? I’m a freak”. Nikki/Sue ríe estruendosamente como si se burlara de la perplejidad del espectador ante su cambio de rol tan repentino. Jameson señala el “nacimiento de un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal, quizás el supremo rasgo formal de todos los posmodernismos” (JAMESON, 1995: 29), y es en esta superficialidad, en esta imposibilidad de fijar nada, que los actores sociales resbalan incesantemente (no por casualidad vivimos en una vuelta al nomadismo, donde viajar físicamente es más fácil que nunca, donde los flujos poblacionales están en constante movimiento); puede que de ahí surja la asociación de la posmodernidad con lo viscoso.

---

<sup>4</sup> Recordemos el cuerpo sin órganos de Nikki/Sue después de rodar la secuencia de su muerte. Su CsO se ha vaciado de intensidades, se ha desterritorializado, y se ha convertido en un zombie que necesita volver a impregnarse de su entorno para volver a territorializarse. El zombie, figura tan importante en la posmodernidad, como CsO vacío.

<sup>5</sup> La incertidumbre está presente en toda la película como efecto secundario en este choque de mundos y sistemas de valores tan diferentes, como bien ejemplifica la secuencia de cama en que Nikki/Sue le dice a Devon/Billy: “something is wrong, damn wrong. Do you feel it?”



Min. 122: "I'm a whore... Where am I?... I'm a freak."

“Las multiplicidades se definen por lo exterior: por la línea abstracta, líneas de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza en conexión con otras” (DELEUZE & GUATTARI, 1977: 21). Lynch apuesta por utilizar combinaciones que pueden suscitar múltiples imágenes mentales, múltiples lecturas o sensaciones. Un ejemplo sería el uso reiterado de planos/contraplanos en PP entre *Lost Girl*, aislada en una habitación y ‘viendo’ supuestamente en la televisión las diferentes historias, y los personajes de estas historias, como Nikki/Sue o Piotrek. Se da, pues, un juego semiótico, que nos recuerda al famoso efecto Kulechov, donde “el rostro, afectado por su vecindad, adquiere la expresión” (AUMONT, 1998: 53).



Plano de *Lost Girl* intercalado en varios momentos del film

Pero es un juego que va más allá, que podríamos relacionar con la ‘polifonía del rostro’ descrita por Bálazs (AUMONT, 1998: 85), en la que un mismo rostro puede expresar múltiples sentimientos a la vez. Este recurso alcanzaría su clímax en la mirada de Nikki/Sue una vez ha entrado en la habitación 47, la de los conejos, momento en que es ovacionada por una audiencia invisible. Su cara es susceptible a todo tipo de hipótesis sobre su significación, dependiendo de la línea argumental que decidiéramos defender. Una elección que no sobrepasaría la arbitrariedad de nuestra discriminación: “el número ha dejado de ser un concepto universal que mide elementos según su

emplazamiento con una dimensión cualquiera, para convertirse en una multiplicidad variable siguiendo las dimensiones consideradas” (DELEUZE & GUATTARI, 1977: 20).



Nikki/Sue en la habitación de los conejos. Min. 164

De esta manera, se pueden hacer cuantas conjeturas se precien, pero nunca se hallará una respuesta absoluta (concreta al modo tradicional), sino siempre posibles combinatorias sin resolución cerrada, como podría ser concebir *Inland Empire* como una ficción (Sue) dentro de una ficción (Nikki) dentro de una ficción (Lost Girl) dentro de otra ficción (el todo). Como decimos, meras especulaciones, porque el conjunto de *Inland Empire* nos enseña que no tiene sentido aislar historias, que para ‘percibir’ la grandiosidad vital que esconde es necesario dejar que las aguas fluyan, que se entremezclen. Dejar de fijarnos en una ola para sentir la inmensidad del océano. “La noción de unidad no aparece jamás hasta que se produce en una multiplicidad una toma de poder por el significante, o un proceso correspondiente de subjetivización” (DELEUZE & GUATTARI, 1977: 20). Y es que, en el caso de que queramos buscar una lógica, unas líneas separadas, lo que sucederá es que encontraremos que esas líneas, como cuentas de un collar, son intercambiables unas por otras. De ahí la multiplicidad aprehendida en el film, la imposibilidad de encontrar un único itinerario por el que ir atravesando este cosmos. De ahí que cada visionado nos aporte una experiencia diferente, magnificada en el momento en que confiamos en nuestra receptividad emocional y en nuestra capacidad relacional. El espectador, si así lo desea, puede buscar una significación a lo que está viendo, pero esa significación será algo independiente al film en sí. De ahí lo heterogéneo de la experiencia del rizoma.

“A little boy went out to play. When he opened his door, he saw the world. As he passed through the door he caused a reflection. Evil was born. Evil was born and followed the boy”. Esta es una de las dos historias que cuenta Visitor#1 a Nikki y que nos sirve para explicar una figura clave en el imaginario posmoderno: el doble<sup>6</sup>. Pero por doble no entendemos simplemente a alguien que comparte unos rasgos físicos sino justamente al reverso de la persona. Leamos sino con detenimiento la historia de Visitor#1: el niño (la inocencia) al salir al mundo (la luz, el conocimiento, la vida) provoca su sombra (el diablo, el Mal), una sombra que no lo transforma sino que lo sigue, es decir, se crea la dualidad inocencia-mal. Y es que el posmodernismo se basa justamente en la ambivalencia, en la convivencia de opuestos, en la paradoja como fuente tensional generadora de cambio, de movilidad, que viene a ser una necesidad fundamental del capitalismo: “el capitalismo no

<sup>6</sup> El fenómeno del doble no es algo aislado en *Inland Empire* sino que viene a ser una constante: Lost Girl/?, Phantom/Krimp, Nikki Grace/Susan Blue, Devon Berk/Billy Side, Doris Side/?, Piotrek Król/?... Esta forma de proceder rompe con un conocimiento básico del espectador de cine occidental, donde “le corps devient la frontière qui marque la différence d’un homme à un autre” (LE BRETON, 1990: 46), un cuerpo que en el cine clásico marca la diferencia de un personaje a otro.

cesa de contrariar, de inhibir su tendencia al mismo tiempo que se precipita en ella; no cesa de rechazar su límite al mismo tiempo que tiende a él” (DELEUZE & GUATTARI, 1998: 40). Como bien explica Maffesoli “al aspecto mecánico y lineal de una estructura monocentrada en el dios único o en la razón triunfante, se opone un ritmo orgánico constituido por atracciones y repulsiones, fascinaciones y rechazos, dichas y penas, razones y afectos” (MAFFESOLI, 2004: 116). De ahí que se hable frecuentemente del esquizofrénico<sup>7</sup> para referirse a un miembro de la sociedad occidental. Y es que desde la esencia del capitalismo se nos incita a mantener esta dualidad para garantizar la vitalidad de la máquina deseante y, por ende, nuestra participación en el mercado como ávidos consumidores. Y esta “capacidad” que hemos hiper-desarrollado resulta a su vez básica para poder comprender el concepto de multiplicidad, uno de los pilares del rizoma.

### 3. Principio de ruptura significativa

Dins el cinema, amb la feminitat,  
passi el que passí, la vida continua.

Núria BOU

Los artefactos cinematográficos clásicos son asociados en buena medida a esta etiqueta por su voluntad de conseguir la sensación de continuidad en el espectador a lo largo de todo el metraje haciendo, por ejemplo, que los cortes en el montaje sean de por sí poco o nada significantes al pasar inadvertidos. Pero el rizoma necesita el choque, el conflicto entre fuerzas de naturaleza dispar, y debe hacerlo visible y asimismo significativo. Esa es la propuesta del rizoma, cuya naturaleza le permite según el principio de ruptura significativa “ser roto, quebrado en cualquier parte, él se recupera según tal o cual de sus líneas y siguiendo otras líneas. No podemos terminar con las hormigas porque forman un rizoma animal en el que la mayor parte puede ser destruida sin que por esto deje de reconstruirse” (DELEUZE & GUATTARI, 1977: 23). La fragmentación aparece, por tanto, como una de las cualidades innegables en la contemporaneidad. Las prácticas hipertextuales, ejemplificadas a la perfección por el funcionamiento intrínseco de la navegación por Internet o el *zapping* televisivo, se multiplican en todas las facetas de nuestra vida. El hipertexto, lo fragmentario como práctica para obtener del presente exactamente aquello que se desea sin demora. Esto tiene como contrapartida el efecto de recibir casi simultáneamente estímulos de naturaleza variada; el hombre posmoderno debe estar preparado para recibir sensaciones totalmente diferentes prácticamente a la vez y cuando no superpuestas.

La hipertextualidad está presente en *Inland Empire* durante toda la película<sup>8</sup>, incluso con la inclusión de materiales autoreferenciales de la propia filmografía anterior del

<sup>7</sup> Jameson nos expone claramente la idea lacaniana de esquizofrenia: “si se quiebra el vínculo de la cadena de significantes, se produce la esquizofrenia en la forma de una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos (...) Al romperse la cadena del sentido, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo” (JAMESON, 1995: 63-64).

<sup>8</sup> Algunos de estos motivos que se van repitiendo en diferentes entornos: personajes, actores, lámparas y focos, colores (azul, rojo, verde, amarillo), luz estrobo, la región báltica, relojes (y paradojas temporales), una pistola, un destornillador, escaleras, pasillos, salas de estar, dormitorios, zapatillas de estar por casa, desenfocados y enfoques, frases como “Strange what love does”, dicho por personajes y cantada en banda sonora extradiegética, “I’m not who you think I am”, “who is she?/who are you?”, “I have way with animals”, “an unpaid bill”, “actions do have consequences”, etc... Es justamente en su interconexión, donde se encuentra la esencia que marca distintivamente este film.

director: el proyecto *Rabbits* (LYNCH, 2002); la aparición de Laura Dern, actriz coprotagonista en *Blue Velvet* (LYNCH, 1986) y *Wild at Heart* (LYNCH, 1990); Justin Theroux (*Mulholland Drive*); los árboles que simbolizan lo desconocido en *Blue Velvet*; Grace Zabriskie, la madre de Laura Palmer en la serie *Twin Peaks* y el largometraje *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (LYNCH, 1992); Harry Dean Stanton, presencia habitual en los repartos; Smeethy, que es como Lynch firmó la versión extendida de *Dune* (LYNCH, 1982); por no hablar de la constante dicotomía madre-puta, el uso de las luces estrobo,... Todo ello demuestra las intenciones de interconexión que alberga Lynch y que le llevan a traspasar la membrana habitual que circunda una película, en este caso abriendo numerosos links respecto a su propia filmografía. De este modo, los lazos se sitúan más allá, tan allá que llegamos a perder el prejuicio de lo que sí y lo que no se puede relacionar. Y es que, en el rizoma “eslabones semióticos de todas las naturalezas son conectados a formas de codificación muy diversas (...) poniendo en juego no solamente regímenes de signos diferentes, sino también estatutos de estados de cosas” (DELEUZE & GUATTARI, 1977: 16).

Y es en este ir y venir de lugares tan distintos que pasamos a menudo por lo que llamamos umbrales: “para los grupos como para los individuos vivir es un incesante disgregarse y reconstituirse, cambiar de estado y de forma, morir y renacer. Es actuar y luego detenerse, esperar y descansar para más tarde empezar de nuevo a actuar, pero de otro modo. Y siempre hay nuevos umbrales que franquear” (DÍAZ CRUZ, 1998: 182). *Inland Empire*, en sus múltiples interrupciones, mezclas de elementos, etc., lo que hace es justamente ir proponiendo nuevas formas que traspasan la frontera del sentido común. Con cada ruptura la vida sigue bajo formas diferentes. Como si la película en sí fuera un inacabable rito de paso, un instalarse en el umbral donde todo es posible. Y es en este contexto que tiene sentido el continuo abrir y cerrar puertas, subir escaleras, traspasar pasillos, encender y apagar luces. Gracias a la disposición rizomática, los personajes parecen adentrarse en una dimensión de percepción mayor, donde la vida los atraviesa realmente, donde no son víctimas de una ficción preconfigurada y cerrada sino que optan a poder modificarla.

El rizoma nos empuja a vivir en el instante, lo que cuenta es el momento y no la continuidad (pegamento para producir la ilusión de persistencia temporal). Y es que tal y como argumenta Maffesoli en su libro *El instante eterno*, las sociedades posmodernas se caracterizan por haber situado las expectativas vitales en el presente, en vivir en el instante, dejando atrás los proyectos de futuro propios de la modernidad. La existencia del hombre posmoderno pasa de esta manera a no ser “más que una sucesión de momentos. Buenos o malos momentos, poco importa, pero momentos que nos dedicamos a vivir con intensidad, de una manera cualitativa” (MAFFESOLI, 2001: 53). De vivir el presente subordinado a las metas del futuro, hemos pasado a expresar “pasiones, pensamientos, creaciones que se agotan en el acto mismo” (MAFFESOLI, 2001: 53). Por eso mismo hay que leer la propuesta fílmica de *Inland Empire* como un intento a través de sus múltiples rupturas (orden, tiempo, identidades) para dejar de buscar exclusivamente el sentido de esta película (y del cine en general) en hilar las acciones de un héroe a través de etapas sucesivas; el espectador debe ser capaz de lograr expresar al máximo la experiencia del presente. Es por ello que estas rupturas resultan *significantes* en tanto que nos resitúan en el presente para potenciar nuestra recepción sensorial, emocional e intelectual del momento fílmico. Y a su vez, es la intensidad máxima de ese presente lo que finalmente acaba por evocar en nosotros la sensación de estar presenciando algo que trasciende ese momento, algo que se sitúa dentro de un “algo” mayor: “en la lógica del placer va implícito el salir de sí. Puede ser el goce místico que permite la comunión con la deidad” (MAFFESOLI, 2004: 135). De esta manera, la búsqueda del placer en cada instante

devuelve lo cotidiano hacia un territorio donde es posible que ocurra lo extraordinario. O, dicho de otra manera, lo cotidiano se torna extraordinario: “en la vida cotidiana, cuando nada es importante todo tiene importancia. Lo frívolo, lo anecdótico, el detalle o lo superfluo entran, cada uno a su manera, en la constitución del lazo social” (MAFFESOLI, 2001: 68).

Lo cotidiano se convierte de esta manera en algo que hay que vivir intensamente a través de los excesos, excesos que pueden ser *hiper* (exprimiéndolos al máximo) o *hipo* (privándose de ellos dolorosamente). Es en este marco que tiene cabida el culto al *feísmo*, alzado a los altares de la elite intelectual y artística; un *feísmo* que sirve para reivindicar esa parte de la cotidianidad que la cultura de la modernidad había despreciado y que tanto tiene que ver con las clases populares. De este modo, volvemos a detectar la ambivalencia, esta vez en la forma de consumir el placer. Lo sublime puede ser vivido a través de lo bello o a través de lo horrendo. La pasión deviene garante del placer. Es un retorno al hedonismo dionisiaco de lo frívolo y lo precario. Lo frívolo en tanto “que no pretende dar soluciones a los problemas que se plantean, sino vivirlos por lo que son” (MAFFESOLI, 2001: 122-123), y lo precario en tanto que permite la consecución de lo deseado (aunque sea bajo formas poco satisfactorias) con rapidez y sin ataduras. Las fiestas paganas recuperan el fervor perdido en décadas anteriores: las celebraciones populares aúnan la exacerbación del placer efímero con la posibilidad de fusión trascendente con el tumulto, al superar prohibiciones sociales presentes durante el resto del año. Y es al romper esta cadena de significantes que “este presente mundano o significativo material se aparece al sujeto con una intensidad desmesurada, transmitiendo una carga misteriosa de afecto” (JAMESON, 1995: 66).





Algunos planos de *Inland Empire* en los que se explota el feísmo.

Para acabar de entender el *principio de ruptura significativa*, cualidad casi indisociable de cualquier estructura narrativa compleja que se nos ocurra más allá del rizoma, tomaremos parte en una tesis si más no controvertida: la feminidad en *Inland Empire* ayuda a potenciar la vivencia del presente permitiendo la rápida adaptación del espectador a nuevos estímulos. Expliquemos nuestros argumentos partiendo de las palabras de Laura Mulvey: “la presencia de la mujer es un elemento indispensable del espectáculo en los films narrativos corrientes, aunque su presencia visual tiende a funcionar contra el desarrollo de una línea argumental, congelando el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica” (MULVEY, 1989: 9-10). Lo que aquí defendemos es que *Inland Empire* logra transitar de una secuencia a otra, posiblemente desligada y donde no leamos necesariamente un avance de la acción, gracias a la utilización de lo femenino. Y es que, desde la perspectiva occidental, se ha otorgado a la mujer el papel de objeto para ser contemplado, como fuente de placer inmediato. Esto significa que en el transitar de una secuencia a otra en la que aparezcan mujeres (prácticamente todas ellas hermosas), automáticamente el tiempo vivencial del espectador se detiene por unos instantes en el escaneo de la figura femenina, importando poco o nada que exista una línea épica que avance en la historia. La mujer, lo femenino, asociado a lo erótico, resulta así una distracción. George Bataille propone el siguiente razonamiento: “sólo podemos decir que, en oposición al trabajo, la actividad sexual es una violencia que, como impulso inmediato que es, podría perturbarlo; en efecto, una colectividad laboriosa, mientras está trabajando, no puede quedar a merced de la actividad sexual” (BATAILLE,

2007: 54). Trasladado al ámbito cinematográfico, podríamos traducir sus palabras de este modo: el héroe masculino, durante su recorrido épico hacia la consecución de su objetivo, no puede permitirse relacionarse con la mujer, ya que ello supone una pausa en su recorrido, mientras que una vez logrado dicho objetivo entonces puede permitirse yacer junto a la mujer de turno. Pero cuando es la mujer el foco principal del discurrir, la acción pasa a un plano secundario, se da el permiso implícito para sustituir lo épico por lo lírico. Los múltiples planos en *Inland Empire* dedicados a explorar la fisionomía de la mujer (Lost Girl llorando, Nikki/Sue abrumada por su entorno...) no hacen más que apoyarse en las posibilidades fílmicas que se abren en contraposición a la acción obligada de lo masculino (o la consiguiente frustración del espectador si ésta no se diera): “los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. (...) El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte en sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión” (BERGER, 2000: 55). Asimismo, a través de este poder en pantalla de la mujer, a través de la pausa de la acción que conlleva su contemplación (*ruptura significativa*), resulta más sencillo para el espectador recomenzar su paso en contextos desligados entre sí.

#### 4. Principios de cartografía y calcomanía

Nunca te bañarás dos veces en el mismo río.

HERÁCLITO

Lynch recoge en *Inland Empire* tanto la fascinación como el temor ante lo incomprendido. Parece liberar la visión de un niño abrumado por lo desconocido y que se percata de las conductas subyugadas por los roles, de una manera mucho más profunda que alguien que esté entregado a la corriente de las convenciones, rituales y demás artificios sociales. Y eso es lo importante, la declaración de impresiones más que no la voluntad de contar verdades. Y es que en el rizoma, según los principios de cartografía y de calcomanía, el mapa “no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es tan ajeno a toda idea de eje genético, como a la de estructura profunda” (DELEUZE & GUATTARI, 1977: 30). Y esta es una idea que sólo puede llegar a concebirse en el momento en que se supera la idea de la modernidad de que a través de la razón se puede llegar a entender y controlar el mundo, idea que se había trasladado en sí también a las diferentes vertientes artísticas que tenían como finalidad la captación de las grandes verdades del hombre. Saber que lo aproximativo y, en el fondo, siempre relativo, es a lo máximo a lo que se puede aspirar (incluso se pone en entredicho la propia memoria del sujeto) es lo que posibilita llegar a la aceptación de la complejidad e inabarcabilidad de lo que nos rodea y lo que da vía libre a la exploración y manifestación subjetiva del mundo.

Mientras que lo arbóreo remite a un centro como originador de sentido (y por ello, de ‘verdad’ según los principios que marque ese centro), las impresiones son más etéreas, captan incluso matices que pueden parecer paradójicos. Las impresiones trabajan sobre el esbozo, y en su volatilidad se encuentra a su vez la honestidad del transmisor que se niega a aceptar el mundo bajo un único punto de vista. Y como el esbozo, “el mapa es abierto, es conectable en todas sus dimensiones, desmontable, reversible, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, invertido, adaptarse a montañas de cualquier naturaleza” (DELEUZE & GUATTARI, 1977: 31); el mapa como lo opuesto al calco, que sería aquello que opta por intentar reproducir lo que toma por una verdad.

El mapa y no el calco es el que permite la transformación, el cambio de parecer, el situarse y resituarse las veces que se estime necesario. Por ello estaría, de nuevo, íntimamente ligado a aquello insuflado de vida, a todo lo potencialmente posible. Y es que el espectador posmoderno exige un mayor reto y una mayor participación en la experiencia cinematográfica. Dar cabida en su justa medida a lo que se escapa de los lugares comunes, a aquellas vivencias (vivencias a través del sentimiento, la emoción y/o el intelecto) no transferibles de unos a otros y que tienen una importancia capital en la percepción de lo que nos rodea. Si tomamos por un momento la idea de que existimos en tanto que el otro nos reconoce (MAFFESOLI, 2001: 35) o “la continuidad del ser percibida como un alumbramiento a partir del ser del amante” (BATAILLE, 2007: 25), se explica el porqué de que el espectador conciba la película como una alteridad (la película como el Otro) ante la que quiere poder sentir una buena reciprocidad comunicativa. Y es este tipo de predisposición cada vez más extendida lo que posibilita que las estructuras cinematográficas complejas puedan encontrar su público.

El cine de la posmodernidad ya no ofrece grandes respuestas<sup>9</sup> (la pasión en el cine clásico como motor para lograr el amor, un amor que dota de sentido tanto a ese cine como a la vida) pero sí ofrece algunos trazos, diferentes posibilidades, para que cada espectador saque de un mismo material fílmico una experiencia subjetiva particular. Y es en esta tesitura que la película cinematográfica es tomada casi como un organismo autónomo. *Inland Empire* supone el paradigma de esta suposición ya que no hay nada que permanezca inamovible, todo es susceptible de transformarse. Lo femenino se asienta sobre estas propiedades de lo cambiante, no concibe lo estático ni la linealidad de las cosas, sino un constante rodar en el que ejercería renovadamente una triple función: “receptió, transformació i lliurament d'allò que ha transformat” (BOU, 2004: 15). Podríamos aquí recoger a Heráclito en lo de que “todo fluye, nada permanece”. Es más, todo debe encajarse y desencajarse, mutar, experimentar con su entorno. Y eso no quiere decir, ni mucho menos, llevar a cabo una evolución ascendente. Eso sería caer de nuevo en las redes de la linealidad encubierta. Nikki/Sue atraviesa múltiples estados psicológicos e incluso físicos a lo largo del metraje, pero no es más que el morir y el renacer necesario en todo ser humano, proceso que Díaz Cruz describía en el capítulo anterior. El calco no deja de representar el deseo de atrapar lo inasible (en tanto que inexistente), delimitar las fronteras del mundo físico como si éste estuviera conformado por piezas independientes y estancas. El racionalismo aristotélico, cartesiano (calco), enfrentado al pensamiento relativista y fenomenológico (mapa).



<sup>9</sup> Cabe recordar que este trabajo de investigación no intenta aposentar verdades absolutas sobre la posmodernidad sino simplemente señalar tendencias.



Nikki/Sue atraviesa múltiples estados en *Inland Empire*.

El rizoma, en tanto que “es esta producción de inconsciente mismo” (DELEUZE & GUATTARI, 1977: 44), guarda una inevitable y estrecha relación con lo prelingüístico, con aquello que nace de las imágenes, de las impresiones, antes que de las codificaciones intelectuales. Es por ello que lo rizomático detenta una innegable conexión con lo onírico, con aquello que parte de nuestro contacto con el mundo pero que a su vez se presenta ante nosotros bajo unas formas de combinación espontáneas, arrítmicas, de infinita maleabilidad. La era posmoderna sobrevive en tanto que se alimenta de todo aquello que puede facilitar el rápido intercambio de intensidades, de pasiones, entre los miembros de la sociedad: “el capitalismo tiende hacia un umbral de descodificación, que deshace el socius en provecho de un cuerpo sin órganos y que, sobre este cuerpo, libera los flujos del deseo en un campo desterritorializado” (DELEUZE & GUATTARI, 1998: 40). Por ello se da una vuelta a la barbarie (que, en un nuevo ejemplo de ambivalencia, convive con una práctica exagerada de lo cívico), a esa pre-civilización donde quedan atrás las restricciones y donde es posible que las máquinas deseantes (nosotros) colmen más fácilmente sus ansias de intensidad. El concepto rizomático ha surgido en un contexto en que la hiperracionalización de la modernidad ha quedado demostrada como insuficiente, como una arbitrariedad más cubierta de supuesta objetividad. Lo estrictamente racional se agota en sí mismo rápidamente, mientras que lo irracional puede aportar una cantidad de combinatorias infinita. Tomemos pues el rizoma como un ejemplo de las puertas que se han abierto en las sociedades posmodernas y que pueden facilitar un enriquecimiento sin precedentes de las estructuras narrativas cinematográficas.

## Apunte final

Cuando los hermanos Lumière empezaron a impresionar sus primeras películas, lo hacían plantando un trípode bajo la cámara. Un trípode cuya única finalidad era la de sujetar el aparato y situarlo a la altura deseada. Es decir, la cámara cinematográfica nacida bajo la indiscutible y pesada sombra de la cámara fotográfica. A ninguno de los hermanos Lumière, mientras comprobaban como diferentes personajes o eventos acababan saliendo fuera de cuadro, se les ocurrió que podían mover la cámara para reencuadrar y seguir la acción. ¿Técnicamente podía moverse la cámara? Sí. ¿Por qué no se hacía? Porque era un concepto que todavía no se les pasaba por la cabeza. Acostumbrados al tiempo del instante fotográfico no habían procesado que el tiempo cinematográfico discurría a lo largo de un lapso sucesivo de instantes que permitían incorporar la variación espacial de un fotograma a otro. Este ejemplo sirve a la perfección para entender que pese a que una forma de relacionarse y entender el entorno exista siempre en potencia, deben darse una serie de condiciones contextuales para que nuestras mentes puedan ser capaces de formularla. Con la vuelta a lo irracional, a lo sensorial, con la asunción de la complejidad de la vida, podemos sospechar que aún nos aguardan grandes evoluciones a día de hoy inconcebibles, tanto a nivel cinematográfico como existencial.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques. *El Rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, 1998.
- BALANDIER, Georges. *El desorden*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *El esplín de París*. Alianza Editorial: Madrid, 1999.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- BISKIND, Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BOU, Núria. *Deeses i tombes: mites femenins en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Proa, 2004.
- BOU, Núria. *La mirada en el temps*. Barcelona: Edicions 62, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- CASSIRER, Ernst. *Antropología filosófica*. Mexico: CFE, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1986.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Rizoma*. Valencia: Pre-textos, 1977.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1998.
- DÍAZ CRUZ, Rodrigo. *Archipiélago de rituales*. Barcelona: Anthropos, 1998.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1995.
- KUNDERA, Milan. *La inmortalidad*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité*. Presses universitaires de France, 1990.
- LEENHARDT, Maurice. *Do kamo*. Barcelona: Paidós, 1997.
- MAFFESOLI, Michel. *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. *El nomadismo*. México: FCE, 2004.
- MULVEY, Laura. *Placer Visual y Cine Narrativo*. Valencia: Ediciones Episteme, 1989.
- MULVEY, Laura. "Passing time: reflections on cinema from a new technological age". *Screen*, nº45:2, verano 2004, p.142-156.
- RICOEUR, Paul. *La función narrativa y el tiempo*. Buenos Aires: Almagesto, 1992.

Páginas web:

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=inlandempire.htm>

<http://www.imdb.com/title/tt0460829/business>

MIREIA RODRÍGUEZ PELETEIRO es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universitat Autònoma de Barcelona. Cursa actualmente el doctorado de *Teoría, análisis y documentación cinematográfica* en la Universitat Pompeu Fabra, siendo el estudio de las sociedades posmodernas y sus estructuras narrativas en el cine el centro de su investigación doctoral. Titulada en Dirección Cinematográfica por el CECC, ha dirigido varios cortometrajes y última el montaje de su primer largometraje digital.

*FILMHISTORIA Online*, Vol. XX, nº 1 (2010).