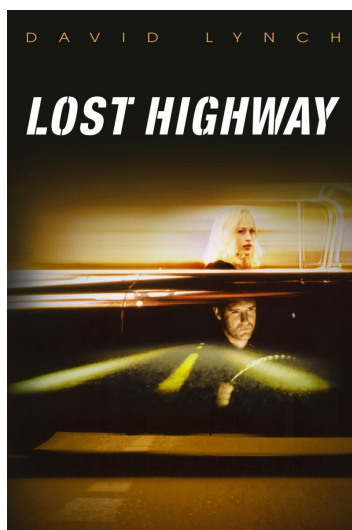


Sobreinterpretaciones

¿Qué es el espacio lynchiano?

Por José Robles
(Universidad de Guanajuato)



Lost Highway (1997)
Dirección: David Lynch

Mystery Man: We've met before, haven't we.

Fred Madison: I don't think so. Where was it you think we met?

Mystery Man: At your house. Don't you remember?

Fred Madison: No. No, I don't. Are you sure?

Mystery Man: Of course. As a matter of fact, I'm there right now.

Fred Madison: What do you mean? You're where right now?

Mystery Man: At your house.

Fred Madison: That's fucking crazy, man.

Lost Highway, David Lynch.

Al inicio de Lost Highway, Fred Madison se encuentra con un “hombre misterioso” en medio de una fiesta ordinaria en una lujosa casa situada en algún lugar de Hollywood Hills. En el breve diálogo que sostienen, el hombre le dice a

Fred que se conocen, que lo ha conocido en su casa, y que, de hecho, él se encuentra en su casa en ese mismo momento. En el guion original de la película Fred responde “that’s absurd” (Lynch & Gifford, 1997, p. 19); en la película la respuesta es reemplazada por una reacción mucho más orgánica: “that’s fucking crazy, man.” ¿En qué consiste lo absurdo, lo loco de la situación? Ante la incredulidad de Fred, el hombre misterioso le ofrece una prueba. Le dice que marque a su propia casa. El hombre misterioso contesta el teléfono desde casa de Fred. ¿Cómo es posible que una persona esté presente en dos lugares distintos al mismo tiempo? En términos estrictamente lógicos esto es imposible. Es absurdo. Pero decir que es “absurdo” –en su sentido lógico– vuelve demasiada abstracta la situación. El hombre misterioso no solo está presente en dos lugares al mismo tiempo, sino que está en el interior de la casa de Fred. Es un intruso en su espacio doméstico. En el momento del encuentro, el extraño está en el exterior y en el interior de su casa. “That’s fucking crazy, man.” No es la forma lógica lo que lo vuelve loco, sino la forma sensible, la sensación que despierta un hecho como este. Se trata de la experiencia de lo inquietante, lo raro, lo desconcertante. ¿Cómo explicar esta experiencia de lo extraño?

Lo extraño y lo familiar.

Podemos hablar de lo “lynchiano” como una manifestación de lo extraño. El cine de Lynch está constantemente asociado a las distintas formas de la extrañeza: absurdo, raro, misterioso, enigmático, extraordinario, fantástico, etc. ¿En qué sentido lo extraño es “lynchiano”? O, dicho de otra manera, ¿cómo se vuelve singular en el cine de Lynch lo que nombramos en términos generales como extraño? Frecuentemente se habla del universo de Lynch como si se tratara del mundo de los sueños. Sus personajes sueñan en sus películas –el sueño de los petirrojos de Sandy en *Blue Velvet* (1986); la pesadilla de Fred en *Lost Highway*, o el inquietante sueño de Henry en *Eraserhead* (1977)–. Pero, sobre todo, son sus películas las que parecen ser un mal sueño, una pesadilla, una ensoñación (daydream). El paisaje idílico de la vida suburbana americana en *Blue Velvet* representa perfectamente la fantasía del American Dream. La vida diurna del vecindario luminoso en dónde no existe nada desconocido para los habitantes. Hay una fuerte sensación de familiaridad

en toda la película que puede incluso resultar desconcertante. Este paisaje contrasta claramente con la extrañeza del mundo nocturno, el espacio clandestino de la ilegalidad y el crimen en el que se involucra Jeffrey al investigar la extraña aparición de una oreja humana entre la hierba de un lote desocupado cerca de su casa. Pero ¿en qué consiste esta familiaridad que parece ser solo posible en un sueño, en el American Dream? Y ¿cómo se relaciona con la extrañeza del mundo nocturno?

Pareciese como si la fuerza de lo extraño residiera en su íntima relación con lo familiar. Freud ha nombrado este fenómeno con la palabra *unheimlich*, que puede ser traducida literalmente como lo “no-familiar”. Como con la aparición de una oreja humana en el espacio doméstico, la experiencia de lo no-familiar o lo siniestro implica la irrupción de lo extraño en lo familiar. Algo que se presenta como perfectamente ordinario, pero que al mismo tiempo posee características fuera de lo ordinario. Es esto lo que produce la sensación de extrañeza: cuando todo parece perfectamente normal, pero hay algo que no encaja. Mediante la manipulación de las imágenes, los gestos, las actuaciones y la atmósfera Lynch es capaz de producir esta forma de extrañeza. Para la producción de una de las escenas de *Twin Peaks*, Lynch graba a sus actores caminando y hablando al revés para después revertir el movimiento de la grabación (Toop, 1995, p. 266-267). El resultado es la representación de una acción perfectamente ordinaria de una manera sutilmente extraña. Esta mezcla entre lo ordinario y lo extraordinario, lo extraño y lo familiar, invade la estética lynchiana en todo su universo cinematográfico. El artificio está presente en *Blue Velvet* con la ilusión del sonido. Vemos a Ben cantando *In dreams*, para Frank y sus acompañantes. Nuestros ojos perciben la perfecta correspondencia entre los movimientos de la boca de Ben y las palabras de la canción que parece estar cantando. Sin embargo, en un momento Frank interrumpe a Ben y vemos que aquello que percibimos como verdadero era una mera apariencia. “*In dreams, you’re mine, all of the time / We’re together in dreams, in dreams / But just before the dawn / I awake and find you gone.*”

La transición entre lo aparente y lo real es análoga a la experiencia que tenemos del sueño y la aparición de lo extraño bajo la forma de lo no-familiar. Uno sueña un sueño cualquiera: un recorrido por las calles, la visita a un lugar familiar, o la inte-

racción con algún conocido. Y de repente, un sonido extraño irrumpe como viniendo de algún lugar que no podemos identificar. De alguna manera el sonido es transformado en algún objeto dentro del sueño. Pero el sonido persiste y nos es imposible mantenernos dormidos. Despertamos y descubrimos que el sonido venía de afuera del sueño. El contenido del sueño era tan familiar hasta que descubrimos con el sonido algo que no pertenece al espacio onírico y nos despertamos. Con la experiencia de lo siniestro sucede algo similar: nos encontramos con una vivencia completamente verosímil, hasta que de pronto irrumpe algo inquietante que revela al sueño como una realidad ilusoria. Sin embargo, la relación que aparece aquí entre lo extraño y lo familiar, el sueño y la vigilia, no es la de la exclusión absoluta. Lejos de mostrar la incompatibilidad de estos dos extremos, lo siniestro, lo no-familiar (*unheimlich*), el sonido y el despertar marcan la continuidad entre el sueño y la vigilia, lo extraño y lo conocido. En *Blue Velvet* encontramos esta continuidad a partir de la manifestación de lo extraño en lo ordinario, lo clandestino en lo público, el sueño en la vigilia. La toma que da comienzo a la película sintetiza esta relación. Lynch nos muestra la claridad de la vida diurna en un vecindario suburbano: los bomberos saludan amistosamente proporcionándonos una sensación de seguridad, los niños cruzan la calle mientras una mujer los auxilia. Pero en el momento en que vemos que un hombre sufre un infarto mientras riega su jardín —una actividad casi tan cotidiana como despertarse—, la cámara se hunde en la oscuridad de la vida subterránea en donde habitan escarabajos de inquietante aspecto. “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, se encontró en su cama convertido en un monstruoso insecto” (Kafka, 2019, p. 1). La singularidad de la extrañeza en lo lynchiano reside de alguna manera en esta relación. Desde el concepto freudiano de lo no-familiar (*unheimlich*), podríamos definir esta relación como la continuidad manifiesta en la pertenencia de lo extraño en lo familiar. La centralidad de lo familiar en el concepto de Freud implica pensar lo extraño en términos de lo familiar.

La persistencia de lo familiar.

Mladen Dolar caracteriza esta misma continuidad en la obra de Kafka a través del encuentro que tienen sus personajes al momento de despertar. “El momento más riesgoso es el despertar” (Kafka, s.f., citado en Dolar, 2012, p. 35), escribe Kafka en el

texto que sirve como guía a la interpretación freudiana ofrecida por Dolar. Según el filósofo esloveno, el despertar no es sino la frontera situada entre el sueño y la realidad en la cual los personajes de Kafka habitan. Es el momento en el que el mundo está en vías de formarse; es el espacio de la transformación; es el acontecimiento de la metamorfosis; el proceso de adquisición de forma. Esta continuidad es también interpretada como la mutua pertenencia de lo familiar y lo extraño en lo siniestro que acompañaba lo lynchiano. En este sentido Lynch está más cerca de lo kafkiano que del surrealismo. Es decir, lo lynchiano no está asociado simplemente a la extrañeza de lo onírico, sino a la frontera que se encuentra entre el sueño y la vigilia; a ese espacio intermedio entre la interioridad de la consciencia y la exterioridad de lo real. La afinidad entre Kafka y Lynch es más que patente. J.G. Ballard describe *Blue Velvet* como si “El mago de Oz” hubiese sido filmada con un guion escrito por Kafka (Rodley, 1997). Lynch mismo ha expresado en diversas ocasiones su íntima afinidad con Kafka, “el único artista que pudo haber sido mi hermano” (Rodley, 1997, p 56) . Incluso afirma haber escrito un guion para cine de *La metamorfosis* (Rodley, 1997). El director estadounidense compara a Henry de *Eraserhead* con K. en *El proceso*. “Henry está seguro de que algo sucede, pero no puede entender nada” (Rodley, 1997, p. 56) . En el mundo de Lynch, como en el de Kafka, está ausente el Principio de Razón Suficiente. Para Mladen Dolar, en la obra de Kafka la continuidad no es una simple continuidad sin discontinuidad. Es decir, no se trata de una persistencia sin transformación. El despertar no es sólo la pertenencia de lo extraño en lo familiar, lo desconocido en lo conocido, sino de su desencuentro que señala una salida frente al terror que produce la extrañeza. Dolar lo plantea incluso en términos históricos y culturales. Para el psicoanalista esloveno, pareciese haber una persistencia de las estructuras de la modernidad en el horizonte postmoderno. Como si nos estuviéramos enfrentando con una clausura en donde todo lo extraño y lo nuevo sigue revistiendo la forma de lo familiar y lo viejo. La cuestión es si 1) es posible tomar esta extrañeza como una posible salida de la clausura que impone la muy moderna postmodernidad (Dolar, 2011, p. 136); y 2) si esta relación entre lo extraño y lo familiar vale también para el cine de Lynch.

La historia de *Blue Velvet* está situada en los años 80's. Sin embargo, la moda, la arquitectura y la música parecen per-

tenecer a la década de los 50's o 60's. Los dos temas principales de la película –*In dreams* y *Blue Velvet*– fueron grabados en los 60's. Nuevamente es el sonido, la música la que nos sitúa en la frontera del sueño. Para el espectador contemporáneo, más allá de la extrañeza que suscita este anacronismo –que bien podría pasar desapercibido–, la película logra evocar una particular sensación de nostalgia: no por un pasado anhelado sino por un “futuro perdido” (Fisher, 2022). Mark Fisher caracteriza este fenómeno cultural desde el cual es posible explicar la popularidad de la estética lynchiana. Se trata del aparentemente inevitable regreso a las formas del pasado frente a la incapacidad de producir formas para nuestro presente o nuestro futuro. El refugio en la prosperidad del pasado como reacción al desamparo de la actualidad. El sueño de hacerse de una casa propia –de un espacio doméstico– como era posible en la década de los 50's /60's es para la clase trabajadora contemporánea solo eso, un sueño. Este fenómeno caracterizado por Fisher no describe la simple afirmación, presente desde tiempos bíblicos, de que el pasado es mejor y que el progreso del tiempo se dirige a la catástrofe. La experiencia del futuro perdido caracteriza la imposibilidad de salir del pasado, de articular el presente en sus propios términos. Pero mientras que la extraña persistencia del pasado en el presente en la época en que fue filmada *Blue Velvet* aparecía como un artificio, para el individuo del siglo XXI se presenta como la condición natural de la gran mayoría de las expresiones culturales y artísticas. Dicho fenómeno cultural podría ser pensado como parte de una condición histórica más amplia que se manifiesta políticamente a través de la recuperación de las narrativas o los valores tradicionales en los movimientos neo-reaccionarios de la ultraderecha, en los que lo nuevo y la salida ante la crisis, no es sino el disfraz del pasado. ¿Cómo pensar lo nuevo si todo lo extraño es pensado en términos de lo familiar, de la forma del pasado, de lo que es conocido?

El espacio lynchiano.

Es preciso encontrar una salida. La pregunta de cómo es posible producir lo nuevo a partir de la reorganización de los mismos elementos ya existentes puede plantearse en términos espaciales. ¿Cómo abrir una salida en un espacio cerrado? ¿Cómo entrar en contacto con el afuera desde el adentro? Encontramos en el cine de Lynch, además de una manipulación del tiempo – con sus historias no-lineales y sus elementos anacrónicos–, una

- **¿Qué es el espacio lynchiano?**

transformación del espacio. Espacios cerrados en *Eraserhead* como en las novelas de Beckett, o “geografías inciertas” (Rodley, 1997, p. 225) en los espacios domésticos : la oscura casa de Fred Madison en *Lost Highway*; el acogedor y a la vez inquietante cuarto de Henry, junto con el departamento de Dorothy Vallens cubierto de suave terciopelo rojo. Pero también las cortinas de *Twin Peaks* y *Blue Velvet* que dividen y conectan el interior y lo exterior, lo familiar y lo extraño (Fisher, 2016). En cierto sentido, estos interiores domésticos no se encuentran enteramente aislados del exterior. Es en esto en lo que reside la extrañeza pensada en términos espaciales (remitida a su sentido etimológico). Lo siniestro consiste en la irrupción del afuera en el adentro. No se trata solamente de la “intrusión” que viene desde afuera, sino de la irrupción desde el interior. La frontera entre lo extraño y lo familiar es también la frontera topológica entre el afuera y el adentro en donde se vuelve imposible una separación absoluta. Nos encontramos con un espacio continuo, con la propia relación espacial como continuidad entre el afuera y el adentro, la exterioridad y la interioridad.

Imagen 1. Fotograma de la película

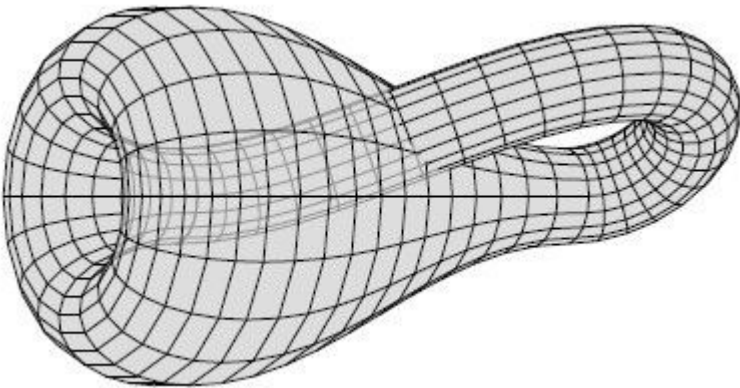


Fuente: Fontecedro

Lo trágico y lo siniestro (*unheimlich*) piensan ambos esta frontera entre lo extraño y lo familiar en términos espaciales. Aristóteles en su *Poética* sitúa la tragedia en el espacio doméstico, el *οἶκος*. La tragedia de Edipo se manifiesta en lo radicalmente familiar. No solo en el espacio doméstico sino entre la familia

misma. Pero el espacio euclidiano pensado por los griegos es aún demasiado geométrico; con sus posiciones fijas, con su uniformidad inmutable. La topología nos da herramientas para pensar esta continuidad entre el interior (familiar) y el exterior (extraño). La transformación del espacio realizada por Lynch en *Lost Highway* podría ser pensada en términos topológicos. La trama de *Lost Highway* se detona a partir de la invasión del espacio doméstico. Primero con la voz del exterior —nuevamente la voz como frontera— que le comunica a través del interfón un mensaje, “Dick Laurent is dead”. Luego las grabaciones que muestran el exterior y el interior de la casa. Se ha señalado la semejanza que tiene el exterior de la casa —sus ventanas estrechas y su superficie uniforme— con el aspecto militar de la fachada de un castillo o un bunker (Staley, 2018). Esta apariencia se complementa con el interior oscuro —decorado anacrónicamente con elementos de los 50’s— que parece evocar una estructura laberíntica. Pero esta pretendida separación absoluta entre el interior y el exterior que se expresa en la arquitectura se revela endeble con la constante irrupción del afuera en el adentro. Como el protagonista del último cuento inconcluso de Kafka titulado *La madriguera*, quien lucha por mantener el exterior separado del interior, inquietado constantemente por la intromisión de un sonido extraño en el silencio de la madriguera; así Fred Madison prueba que por más sofisticado que haya sido el diseño y construcción de la fortaleza, no puede impedir la intrusión del afuera. Es el sonido el que marca el momento del despertar, de la continuidad entre lo interior y lo exterior. “Dick

Imagen 2. Fotograma de la película



Fuente: Brasselet & Nguyễn

La arquitectura de la casa de Fred puede ser explicada con el modelo de la botella de Klein. Entre el interior y el exterior no hay sino continuidad. La ruptura tiene su culminación en la escena en la que Fred tiene el encuentro con el Hombre Misterioso. El espacio se pliega. El invasor está tanto dentro como fuera de la casa. La formulación adecuada de la pregunta no es cómo es posible que un mismo punto se encuentre en dos lugares distintos al mismo tiempo. En estos términos la pregunta tiene toda la abstracción geométrica que hace del movimiento una mera posición. Más bien, la cuestión interroga por la posibilidad de que un punto esté tanto en el interior como en el exterior. Es esta la condición de la extrañeza, la ruptura con la división absoluta del adentro y el afuera, lo familiar y lo extraño. Podemos ver esta continuidad manifestada narrativamente. La irrupción del afuera en el adentro, la imposición de las circunstancias exteriores sobre la voluntad interna del sujeto lleva a los personajes de Lynch a ser arrastrados por circunstancias que están aparentemente fuera de su control. Aunque en muchas de sus películas como *Blue Velvet* y *Wild At Heart* (1990) nos encontramos con el triunfo de la buena voluntad sobre el mal exterior, en *Lost Highway* Fred Madison se ve condenado a la fatalidad moderna de la repetición de lo mismo: la circularidad del tiempo. La película tiene la estructura narrativa de un círculo en la que comienza y termina con el mismo evento. “Dick Laurent is dead”. ¿Cómo escapar? ¿Cómo abrir el espacio cerrado cuando ya no existe una distinción entre el interior y el exterior? Pareciese que la condición de clausura de lo siniestro no consiste tanto en la irrupción del afuera en el adentro o en la imposibilidad de la separación; sino en la necesidad de experimentar el afuera en términos del adentro, lo extraño en términos de lo familiar.

La persistencia de lo extraño.

Para Freud la extrañeza se confunde con lo siniestro (unheimlich). Nos enfrentamos con una condición de clausura de persistencia del pasado, de lo familiar, de lo Mismo. Definimos lo siniestro como la continuidad manifiesta en la pertenencia de lo extraño en lo familiar. Sin embargo, lo siniestro no es la única forma de extrañeza. Lo siniestro no es sino una de las manifestaciones, uno de los modos de ser de la extrañeza. Lo siniestro es lo dado, pero lo extraño es aquello mediante lo cual lo dado es dado. Fisher apunta a esta confusión freudiana de lo extraño por lo siniestro. Este equívoco no sólo consiste en la reducción

de lo extraño a lo siniestro, sino en la explicación de la extrañeza a partir de lo familiar. Pareciese como si a Freud con lo *unheimlich* le pasase lo mismo que a Kant con lo sublime. La operación de reconocimiento mediante la cual opera la consciencia se ve violentada, desafiada. El objeto no aparece ni como familiar ni cómo conocido. Hay algo que no encaja. Queda siempre una diferencia irreductible que persiste. ¿Cómo explicar esta extraña diferencia que resta desde la familiaridad de lo Mismo?

Fisher ofrece una alternativa. Mientras que lo siniestro piensa simplemente lo “extrañamente familiar” del “modo en que lo doméstico no coincide consigo mismo” (Fisher, 2016, p. 10), clausurando el afuera desde adentro, la comprensión alternativa apostaría por pensar el adentro en términos del afuera. ¿Cómo pensar el interior desde el exterior? El filósofo inglés propone la categoría estética de lo “raro” o *weird*, que impide la reconciliación de lo extraño en lo familiar; y lo “espeluznante” o *eerie* que no piensa el adentro sino como un pliegue del afuera (Fisher, 2016). Estas salidas parecen estar vinculadas a una operación más amplia puesta en marcha por la metafísica y la ontología francesa del siglo XX. En palabras de Deleuze: se trata de una revolución copernicana, de un viraje “según el cual el ser se dice del devenir, la identidad de lo diferente y lo uno de lo múltiple” (Deleuze, 2021, p. 79). Estaríamos ante la continuación de un movimiento emprendido por la filosofía francesa desde Bergson —que otorga un nuevo comienzo a la filosofía moderna, lejos del vocabulario kantiano— y formulado en términos ontológicos por primera vez en la obra de Simon-don (2015): la búsqueda de volver la ontología una verdadera ontogénesis; es decir, el proyecto mediante el cual se pretende explicar el individuo a partir de la individuación y el ser a partir de su génesis. La transformación topológica del espacio, junto con la inversión de la relación entre el afuera y el adentro, podría pensarse vinculado a esta subversión más amplia que desestabiliza la metáfora de la arquitectura que tanto ha dominado nuestro pensamiento y experiencia —Grund, *oĩkos*, arquitectónica de la razón—.

Bergson da comienzo a este movimiento con el abandono de la estructura trascendental del Sujeto. Para Bergson, no es solo que el Sujeto deja de ser condición de posibilidad de la aparición de todo objeto, sino que lo que llamamos objeto no es sino una abstracción. La experiencia se constituye más bien desde un flujo subterráneo de vivencia en la que se asiste a la génesis de los objetos. En este sentido, el objeto no es fami-

liar porque no hay propiamente un objeto dado que pueda ser reconocido. La no-coincidencia de lo conocido consigo mismo sería la manifestación de lo Diferente que permite explicar la constitución, la génesis de lo idéntico. La diferencia extraña que persiste en lo familiar no es sino la señal de un afuera al que todo adentro se remite. La señal de lo nuevo sobre lo cual todo lo viejo se acumula. El signo del futuro —¿el futuro perdido? — hacia el que todo el pasado tiende. Deleuze usa como modelo la concepción del Eterno Retorno de Nietzsche. Lynch describe *Lost Highway* en la portada de su guion como “un mundo en donde el tiempo está peligrosamente fuera de control” (Lynch & Gifford, 1997, portada). Para Freud, la persistencia de lo extraño en lo familiar —lo extrañamente familiar— o la continuidad del afuera en el adentro se manifiesta temporalmente como la condena de la eterna repetición de lo mismo. La salida de esta fatalidad se hace para Deleuze disipando la confusión de la voz. Ciertamente la voz que anuncia la muerte de Dick Laurent es la misma —la voz de la univocidad metafísica—, pero aquello que se dice no es lo mismo, sino lo diferente. El retornar es lo Mismo, pero aquello que retorna no es sino lo Diferente.

En términos ya no temporales sino espaciales, el giro hacia el afuera no sería realizado de modo crítico bajo la forma de la deconstrucción de una arquitectura geométrico-deductiva. También es necesario un constructivismo que proceda a través de transformaciones en un espacio topológico. Conceptos que sean capaces de expresar a través del pensamiento los procesos desde los cuales el pensamiento mismo emerge. Es decir, la búsqueda de que el pensamiento no solo entre en contacto con el afuera desde su adentro, sino que demos cuenta de la continuidad del adentro del pensamiento a partir del afuera de donde procede: pensar el mismo adentro del pensamiento como una prolongación de su afuera, un pliegue del espacio topológico. Un pensamiento que abandone la fijeza de su posición privilegiada en relación con el afuera Real. El método genético de Simondon opera remitiendo siempre al individuo —en este caso psíquico— con la realidad más amplia desde la cual él no es sino una prolongación. La aparente interioridad inmutable y aislada del individuo no es sino la continuidad de una dinámica exterior. El individuo es un pliegue interior del afuera. Pero el afuera no es solo el pasado genético del individuo —naturaleza perdida—; también es aquello hacia lo que el individuo tiende.

En palabras de Simondon, se trata de la individuación colectiva de la realidad trans-individual. Freud sigue atrapado en una experiencia demasiado personal. La individualidad edípica de lo familiar; del οἶκος que solo piensa lo exterior en términos del interior; sin darse cuenta que lo personal —individual— es también político —transindividual—.

Una carretera no es sino un lugar de tránsito. La carretera no es un espacio doméstico. No es el lugar en el que se permanece, sino un lugar entre lugares. Es posible asociar la imagen de la carretera a la sensación inquietante de estar perdidos, de estar extraviados. La motivación detonante para la creación de la película es la simple imagen que provee la combinación de palabras, *Lost Highway*, que Lynch leyó en un libro de Barry Gifford (Rodley, 1997). No se dice perdidos en la carretera. La carretera es la que está perdida. Un camino que se prolonga de manera indefinida en el espacio abierto y deshabitado. ¿Cómo hacer frente a la sensación de extrañamiento que acompaña a esta zona intermedia? No existen respuestas dadas de antemano. Escribo esto sin una respuesta pensada —una respuesta dada— para esta pregunta. Es más, escribo y mientras escribo tengo la experiencia de pensar. Mi pensamiento se prolonga ahora que escribo sin yo saber hacia dónde ni desde dónde. Parece no haber ni un punto A ni un punto B que definan la trayectoria; un afuera y un adentro que delimiten el camino. El principio (ἀρχή) y el fin (τέλος) parecen disolverse en la oscuridad de un recorrido por una carretera ubicada en ningún lugar. Pero entonces la imagen puede evocar también la sensación de caminar a la deriva o la experiencia que tenemos al leer, al escribir, al pensar, al vivir; la intensidad de un impulso que se prolonga. Vista así, la extrañeza podría no ser solo una forma de terror, sino la antesala de la aventura.

Referencias

- Barney, R. A. (Ed.). (2009). David Lynch: Interviews. University Press of Mississippi.
- Bergson, H. (2007). La evolución creadora. Cactus.
- Dolar, M. (2011). The burrow of sound. *Differences*, 22(2-3), 112–130. <https://doi.org/10.1215/10407391-1428861>
- Dolar, M. (2012). The riskiest moment: Kafka and Freud. *Lacan Circle of Australia*. <https://lacancircle.com.au/wp-content/uploads/2024/08/The-riskiest-moment-Kafka-and-Freud.pdf> La Can Circle
- Deleuze, G. (2002). Diferencia y repetición (M. S. Delpy & H. Becacece, Trans.; obra original publicada en 1968). Amorrortu.
- Eidizadeh, H. (2018, octubre). When You See Me Again It Won't Be Me: The Metamorphosis, Franz Kafka and David Lynch's Life-long Obsession. *Senses of Cinema*. <https://www.sensesofcinema.com/2018/feature-articles/when-you-see-me-again-it-wont-be-me-the-metamorphosis-franz-kafka-and-david-lynchs-life-long-obsession>
- Fisher, M. (2022). Ghosts of my life: Writings on depression, hauntology and lost futures. Zero Books.
- Fisher, M. (2016). The weird and the eerie. Repeater Books.
- Friedman, M., & Tomšič, S. (Eds.). (2016). Psychoanalysis: Topological perspectives. New conceptions of geometry and space in Freud and Lacan. Transcript Verlag.
- Gontarski, S. E. (2017). The Conjuring of Something Out of Nothing: Beckett's 'Closed Space' Novels. In *Beckett Matters: Essays on Beckett's Late Modernism* (pp. 62–74). chapter, Edinburgh University Press.
- Krell, D. F. (2005). The tragic absolute: German idealism and the languishing of God. Indiana University Press.
- Kafka, F. (2019). La metamorfosis. Alianza Editorial.
- Lynch, D. (Director), (1977). Eraserhead [Película]. American Film Institute (AFI).
- Lynch, D. (Director), (1986). Blue Velvet [Película]. De Laurentiis Entertainment Group (DEG).
- Lynch, D. (Director), (1997). Lost Highway [Película]. Asymmetrical Production, Ciba 2000.

- Lynch, D., & Gifford, B. (1997). *Lost Highway: Screenplay* [Guión inédito]. Scriptslug. <https://assets.scriptslug.com/live/pdf/scripts/lost-highway-1997.pdf>
- Rodley, C. (Ed.). (1997). *Lynch on Lynch*. Faber and Faber.
- Simondon, G. (2015). *La individuación: a la luz de las nociones de forma y de información* (2ª ed.). Cactus.
- Staley, H. (2018, 14 de enero). *Lost Highway: A Home is a Man's Castle. Interiors*. Recuperado de <https://www.intjournal.com/thinkpieces/lost-highway>
- Toop, D. (1995). *Ocean of sound: Aether talk, ambient sound and imaginary worlds*. Serpent's Tail.