

DAVID LYNCH

y el devenir cine de la filosofía

Una lectura deleuziana

Segunda edición

Juan Diego
Parra Valencia

Prólogo de Josep María Catalá



**DAVID LYNCH
Y EL DEVENIR CINE DE LA
FILOSOFÍA**

UNA LECTURA DELEUZIANA

Segunda edición

DAVID LYNCH
Y EL DEVENIR CINE DE LA
FILOSOFÍA
UNA LECTURA DELEUZIANA

Segunda edición

JUAN DIEGO PARRA VALENCIA

Prólogo de Josep María Catalá



Institución
Universitaria

David Lynch y el devenir cine de la filosofía. Una lectura deleuziana

© Institución Universitaria ITM

© Juan Diego Parra Valencia

1ª edición, 2019

ISBN 978-958-8743-88-2 (impreso)

ISBN 978-958-5414-65-5 (ePub)

ISBN 978-958-5414-66-2 (Pdf)

2ª edición, 2023

ISBN 978-958-5122-78-9 (impreso)

ISBN 978-958-5122-79-6 (Pdf)

Hechos todos los depósitos legales

Autor:

Juan Diego Parra Valencia

Prólogo:

Josep María Catalá Domènech

Directora editorial:

Juliana Cardona Quiros

Profesional universitario-Fondo Editorial ITM:

Sebastián Vásquez Moreno

Diseño y diagramación:

Mauricio Raigosa Álvarez

Imagen carátula:

Tomada de Wikimedia Commons

Sello Fondo Editorial ITM

Calle 75 No. 75 - 101

Tel.: (574) 440 5100 Ext. 5197-5382

<https://catalogo.itm.edu.co/>

www.itm.edu.co

.....
Parra Valencia, Juan Diego

David Lynch y el devenir cine de la filosofía. Una lectura deleuziana
/ Juan Diego Parra Valencia. - Medellín: 2ª edición - Institución Universitaria
ITM, 2023.

(Litterae)

Incluye referencias bibliográficas

1. Lynch, David, 1946 – Crítica e interpretación. 2. Crítica de cine.
3. Filosofía del cine. 4. Cine I. Tit. II. Serie

791.430 15 SCDD 21 ed.

Catalogación en la publicación - Biblioteca ITM
.....

Las ideas y opiniones de este libro son responsabilidad exclusiva de los autores, quienes son igualmente responsables de las citaciones, referencias y de la originalidad de su obra. En consecuencia, el ITM no responderá ante terceros por el contenido técnico o ideológico del texto, ni asume responsabilidad alguna por las infracciones a las normas de propiedad intelectual.

CONTENIDO

Agradecimientos	7
Prefacio	8
Introducción: El pensamiento de lo extraño	12
I. <i>Inland Empire</i> y la neurocinematografía lynchiana: de la imagen-tiempo a la imagen-cerebro.....	32
1. Tiempo: el imperio interior.....	33
2. Capas del pasado y las «aberturas de <i>phantom</i> ».....	42
3. La habitación de los <i>rabbits</i> y los mundos intermediarios.....	64
4. Los portales Axxon y el cerebro.....	81
5. El <i>remake</i> y la superposición de estratos.....	97
6. La imagen-cristal: Nikki y el espejo.....	110
7. Crisis de la representación y la función de <i>Lost Girl</i>	122
II. <i>Lost Highway</i> y el cine esquizo.....	132
1. Interferencias psicoanalíticas en la crítica de <i>Lost Highway</i>	133
2. Inorganicidad y descentramiento narrativo en <i>Lost Highway</i>	140
3. Formas del tiempo y del espacio en <i>Lost Highway</i>	149
4. Las potencias de lo falso: narración falsificante y personaje falsario.....	163
5. Objetividad y subjetividad en <i>Lost Highway</i>	188
6. Mystery Man o el hombre de la cámara.....	197
7. «Yo es otro» y el espacio moebiano.....	218
III. <i>Mulholland Drive</i>: los signos y lapsicocinematografía lynchiana.....	242
1. Lynch y los signos.....	249
2. La imagen-sueño.....	262
3. Paramnesia (o <i>déjà vu</i>) en <i>Mulholland Drive</i>	270
4. Breve análisis abductivo de los signos-enigmas: la caja azul, la llave, el mendigo.....	283
5. El club silencio y los autómatas lynchianos: del <i>flash-back</i> al <i>feed-back</i> visual.....	309
Conclusiones.....	324
Referencias.....	334
Filmografía de David Lynch.....	336
Páginas web de referencia	337

Abreviaturas de las principales obras citadas

C1: Deleuze, G. (1994). *La imagen movimiento: Estudios sobre cine 1*. Paidós.

C2: Deleuze, G. (1987). *La imagen tiempo: Estudios sobre cine 2*. Paidós.

KT: Deleuze, G. (2008). *Kant y el tiempo*. Cactus.

PS: Deleuze, G. (1972). *Proust y los signos*. Anagrama.

LS: Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Paidós.

Fotogramas e ilustraciones

Tomadas de la película *Inland Empire* (2006): números 1-50

Tomadas de la película *Lost Highway* (1996): números 51-90

Tomadas de la película *Mulholland Dr.* (2001): números 91-128

AGRADECIMIENTOS

La ficción no es contraria a la realidad. Lo real es solo un estado de percepción particular que nos aleja o separa, como especie, de otras especies. Hay cosas que percibimos y otras que no. A las percepciones las llamamos realidad, al resto lo llamamos magia, brujería, arte o ficción. Otros animales perciben cosas que los humanos no, por lo tanto ellos pueden percibir lo que para nosotros sería mágico o esotérico. Hay, por otro lado, personas que buscan esos estados de percepción no humanos y con ello hacen arte o ficción, y así permiten no solo su propio devenir-otro sino que propician devenires en sus espectadores. Espectadores que se convierten en cómplices. Este libro está dedicado a dos de esos brujos creadores de estados de percepción que transforman alquímicamente el pensamiento en algo distinto, que obligan al viaje neuromotriz hacia estados distintos de realidad y, con ello, transforman la propia realidad. Por ello agradezco su existencia y su obra. Gracias a Lynch y a Deleuze. Y también gracias a otros que hacen lo mismo y nos acompañan en esos viajes. A Juan Gonzalo, Elena, Víctor (q.e.p.d). A Gonzalo S., Carlos V. (q.e.p.d), Jorge Alberto (q. e. p. d.), Jairo, Luis Alfonso, Josep María. También para un mentor telepático (como debe ser, en tono lynchiano): José Luis Pardo. Este libro es mi forma de agradecerles.

PREFACIO

a la segunda edición

Cuando este libro fue publicado por primera vez, Lynch anunciaba el final del rodaje de la tercera temporada de *Twin Peaks*, que denominó *The return*. 25 años después de la primera temporada, los fieles seguidores de la serie se entregaban a la especulación narrativa sobre la continuidad del relato y planteaban una infinidad de mundos posibles en la cual podría desarrollarse la historia. Para mí, que también pertenezco a esa especie frenética de lynchianos irredentos, surgía un problema adicional: iba a publicar un estudio sobre la obra de Lynch que nacía inactual, pues dejaba de lado, no solo la tercera temporada de la serie sino la serie misma, ya que mi propósito era abordar tres películas que consideraba el grado superior de su obra reciente, tanto en términos estéticos como éticos y filosóficos.

Se trataba de la saga que algunos comentaristas han denominado la «trilogía de la mente», a saber: *Lost Highway*, *Mulholland Drive* e *Inland Empire*. Si bien, ya de por sí, estudiar esta trilogía es suficientemente atractivo, el hecho de no incluir *The return* ubicaría esta publicación en un extraño mundo paralelo en el que mientras los círculos de estudio y análisis cinematográfico querían pensar en una nueva obra, este libro se detenía casi diez años antes de la más «reciente» ópera lynchiana, una pseudoprecuela de *Inland Empire* llamada *More things what hapenned*.

Curiosamente, mientras los lanzamientos editoriales de este libro coincidían con el interés exponencial por *The return*, cada vez se hacía más pertinente hablar de obras aledañas a *Twin Peaks*, ya que Lynch había decidido reorientar de manera radical las condiciones del relato a sus propios dominios, dejando de lado las improntas del cocreador original Mark Frost, según podía evidenciarse en la serie de los años 90.

Por supuesto, ya Lynch había trazado una línea infranqueable en su visión de *Twin Peaks*, diferenciándose de Frost, desde los dos últimos capítulos de la segunda temporada y especialmente en la película precuela *Fire walk with me*. Este hecho, por tanto, nos hacía inferir que más allá de una continuación del relato, *The return* sería un retorcimiento narrativo capaz de separarnos por completo de la estela «twinpeakera» que había quedado abierta hacia 25 años. Muchos seguidores de Lynch, si bien nos resistíamos a suponerlo, sabíamos que no nos quedaría más que aceptarlo. Efectivamente ocurrió. *The return* se parecía más a alguna película de la «trilogía de la mente» que a la serie de los años 90. Este libro, por tanto, pareció recuperar de golpe, una gran vigencia. Aquello que me interesaba pensar aquí, perfectamente podía aplicarse a *The return*.

En *The return*, Lynch explora las constantes expresivas que marcaron su obra del próximo pasado: la indeterminación entre sueño, vigilia, muerte, magia y locura; la estructura narrativa laberíntica; la puesta en crisis de los principios de representación y razón suficiente; la estética de lo siniestro-sublime; el diálogo perverso entre ciencia y alquimia, entre objetividad fáctica y elucubración ocultista, aunque el rasgo más radical de esta apuesta lynchiana y que se presenta como el rasgo más «twinpeakero» posible, fue la construcción de un universo metaficcional, en el que no solo se engullía la obra misma desde el remoto futuro según el inactual pasado, sino que revelaba perversas intenciones de incluir a los propios devotos de su obra en ella misma.

Con *The return*, Lynch hacía pulular no solo el imaginario del relato original de la serie, sino que daba un salto irreversible hacia su propio universo creador, desde la presencia de una buena porción del reparto estelar que conformó su obra y, especialmente, jugaba con los metarrelatos de los fanes de la serie, ávidos como estaban (estábamos) por deducciones desesperadas. Y justo son esos temas los que de manera transversal aborda el presente análisis, partiendo de las tres películas emblemáticas mencionadas.

Por un lado, la exploración de un filme-cerebro, una suerte de neurocinematografía, señalada por *Inland Empire*, determina la actualidad radical de su búsqueda estética que bien puede verse anticipada en ese universo esotérico-mental que vive Cooper en su extravío por la *Red room*. En *Inland Empire*, además, existe una fuerte carga hipertextual y metaficcional por la presencia de Laura Dern, Justin Theroux y Grace Zabriskie, quien parece emular el futuro pasado de Sarah Palmer.

De otro lado, la excursión por los laberintos moebianos de la mente en *Lost Highway* orienta el valor de una apuesta topológica pionera para la producción cinematográfica contemporánea, que luego fuera recurrida por no pocos grandes directores (Gondry, Nolan y Kaufman, entre otros). En *The return*, además de la adición metaficcional de Balthazar Getty, reconocemos la expansión del universo mental laberíntico hacia intermundos cerebrales de Cooper que exploran su dualidad hiperdesdoblada.

También está la búsqueda por reconstituir el universo onírico trascendental evidente en *Mulholland Drive*, del cual trae Lynch en su obsesión metaficticia a Naomi Watts, planteando en *The return* una suerte de ontología del sueño, gracias a las digresiones borgesianas que sostienen Mónica Bellucci y Lynch-Gordon. En fin, el plato está servido. Muchas de las cosas que presento en este libro seguramente podrán degustarse en ejercicios de intertextualidad, hipertextualidad o metatextualidad. Lo que sí he de prometer, por supuesto, es un próximo volumen dedicado enteramente a Twin Peaks.

Por ahora, solo queda decirlo para dar paso a la generosa introducción al libro con la que me honra mi gran admirado amigo Josep María Catalá.

Juan Diego Parra Valencia
Medellín, 2022

INTRODUCCIÓN

a la segunda edición

El pensamiento de lo extraño



El pensamiento de lo extraño

Josep María Catalá

La naturaleza es un templo donde vivos pilares
dejan salir a veces sus confusas palabras;
por allí pasa el hombre entre bosques de símbolos
que lo observan atentos con familiar mirada.

Charles Baudelaire

La extrañeza es una cualidad intrínseca del mundo que ha estado sistemáticamente desactivada por la cultura. Escasea la cultura del asombro, mientras que abunda la de la normalización. Baste recordar cómo el psicoanálisis, que nació poniendo al descubierto la región del inconsciente, la más asombrosa de todas, terminó por convertirse en una técnica de adaptación a la norma, como ya denunciaron Deleuze y Guattari en su momento. La cultura en general ha funcionado siempre como forma de desextrañamiento, es decir, como factor de familiarización o de construcción de lo familiar: una técnica de conocimiento que, en suma, implica elaborar un espacio reconocible. Sloterdijk lo equipara a la construcción de sistemas de inmunidad que son atmósferas emocional e intelectualmente confortables.

Solo el arte, en ocasiones, ha funcionado como reverso de esta tendencia —presuntamente esclarecedora pero efectivamente simplificadora— por la que los misterios acaban siendo siempre desenmascarados y de inmediato olvidados o reprimidos. Ya indicaron Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica del Iluminismo* que «lo que parece un triunfo de la racionalidad objetiva, la sumisión de todo lo que existe al formalismo lógico, es pagado mediante la dócil sumisión de la razón a los datos inmediatos». Lo que hace el arte a veces es producir un efecto de extrañamiento

que, según la intensidad, puede convertir lo familiar en siniestro. Pero esto no implica que estos cambios que se producen en la percepción de la realidad coincidan con lo que el mundo y la propia sociedad tienen de extraño en sí mismos. Hay una diferencia entre un efecto añadido y una revelación.

Pero, de pronto todo se ha vuelto extraño: la propia cultura, lo social, el devenir y los acontecimientos; como si la capa superficial de la realidad hubiera sido engullida por un agujero negro y solo quedasen en el horizonte de acontecimientos las formas de una oscuridad sin límites.

La extrañeza del mundo no es lo extraño, lo siniestro como proceso de desfamiliarización de aquello que, por familiar, parece indiscutible. No es, por lo tanto, una actividad consciente o inconsciente, por la que se levanta el velo de las apariencias con el fin de alcanzar el núcleo escondido de lo real, sino que la extrañeza del mundo es una cualidad intrínseca de este, de lo que deviene sin nunca ajustarse a lo previo o a lo previsto. Por ello, la extrañeza que actualmente nos invade no deja de ser un reajuste por medio del que naturaleza y cultura coinciden en las fronteras del fin del mundo.

En la tercera temporada de *Twin Peaks*, el cineasta David Lynch, siguiendo la idea de pensadores como Günter Anders, situaba el inicio de este prolongado apocalipsis contemporáneo en la ya remota utilización de la bomba atómica sobre la población civil. Pero, si bien es cierto que ese acontecimiento hizo saltar los goznes de la realidad física y abundó en esa quiebra moral de la humanidad que había supuesto el Holocausto, lo cierto es que la bomba en sí y la era nuclear que inauguraba fue asumida en general como un progreso, un paso más en el triunfal dominio de la naturaleza por la cultura. Por consiguiente, como una forma de domesticación del mundo que ya alcanza incluso al ser humano, la robótica sustituirá su cuerpo, mientras que la inteligencia artificial se ocupará de su alma.

Sin embargo, a partir del 11 de septiembre de 2001, la realidad empezó a mostrar un comportamiento extraño, claramente

inesperado. Uno de los signos de esta extrañeza incontrolada e incontrolable fue que los acontecimientos producían la sensación de *déjà vu*. ¿Y dónde podía haber sido visto antes lo acontecido si no en la ficción? El proceso por el que la realidad encontraba ecos tan precisos en la ficción hacía pensar en la posibilidad de que lo que hasta ese momento se había tomado por realidad fuera ya algún tipo de ficción que solo algunas ficciones eran capaces de intuir, mientras que el resto asumía al pie de la letra el panorama establecido de lo real. El presente encontraba sus antecedentes, su pasado, no tanto en la historia propiamente dicha, sino en algunas ficciones de lo que a veces se había calificado felizmente de novelas de anticipación.

La ciencia-ficción literaria y cinematográfica, especialmente en la vertiente distópica de Philip K. Dick o catastrófica de J. G. Ballard, empezaba pues a actualizarse, promoviendo un naturalismo a la inversa por el que la realidad describía minuciosamente las características específicas de la ficción: como Zola puesto cabeza abajo. La pandemia mundial causada por un coronavirus que no puede dejar de ser tildado de enigmático ha prolongado esta tendencia por la que el mundo se vuelve irremisiblemente extraño, ajeno a la normalidad. O, dicho de otra manera, una propensión a que lo extraño se convierta en lo normal; no en lo normalizado y asumido, sino en lo insufrible. Graham Harman ha acuñado el término «realismo extraño» (*weird realism*) para referirse a la obra de Lovecraft. Dice que, «simbólicamente, “Great Cthulhu” debería reemplazar a Minerva como patrón del espíritu de los filósofos». La idea de un realismo extraño y de que la clave de cierta filosofía puede encontrarse en los cuentos de terror no es ajena en absoluto a lo que estoy planteando.

Ya no cabe refugiarse en la ficción para evitar el rostro impenetrable de lo real, puesto que lo real se nos muestra sin paliativos como la actualización de lo ficticio, de lo realmente inconcebible. El eje de la ontología de la realidad contemporánea se ha invertido y ahora rige una turbadora *indiscernibilidad* entre naturaleza y cultura, entre realidad y ficción. Como indica George Latour en sus tesis sobre Gaia, «el marco físico que los modernos

habían dado por sentado, el terreno sobre el que siempre se había desarrollado su historia, se ha vuelto inestable», lo que, según Viveiros de Castro, «nos paraliza frente a los eventos actuales, ya que nada está en la escala justa (...), anuncia el surgimiento de una continuidad o una convergencia crítica entre los ritmos de la naturaleza y de la cultura, señal de un inminente “cambio de fase” en la experiencia histórica humana».

El cambio de fase ya se ha producido y lo ha hecho a múltiples niveles, algunos de los cuales han sido detectados, mientras que otros permanecen en la sombra a pesar de que los efectos son bien visibles. Pero las formas de pensar son más reacias a los cambios que la propia realidad. Hoy en día uno puede modificar su cuerpo, pero difícilmente cambiará su pensamiento. Por ello, a medida que la extrañeza del mundo sube a la superficie, el antiguo pensamiento vuelve a afanarse en su proverbial tarea de asimilar lo extraño a lo familiar. Durante el estado pandémico, las sociedades avanzadas ansiaban regresar a la antigua normalidad, de modo que, cuando se anunciaba una posible normalidad nueva que nos esperaría en el futuro, todos nos sentíamos llenos de inquietud, sin darnos cuenta de que regresar a lo normal o a lo familiar, implicará seguir reprimiendo lo inevitable. Ha llegado el momento de leer la realidad como una novela o contemplarla como una película, en lugar de pretender, como hasta ahora, que la ficción refleja una realidad neurótica que solo nos concernía indirectamente. Si lo ficticio obstruía la extrañeza por su uso de la siempre denostada imaginación, ahora se ha convertido en la biblia de un nuevo realismo.

Decían Deleuze y Guattari que las obras de Kafka podían ser accedidas desde cualquier punto, pero teniendo en cuenta que la elección de la entrada determinaba la estructura del relato. Sin embargo, Kafka, como escritor, solo podía desarrollar su narrativa linealmente, a pesar de la capacidad que esta tenía de recomponerse. Al poner de manifiesto de forma temprana, y junto a escritores como Robert Walser o Bruno Schulz, la extrañeza de un mundo que abandonaba la antigüedad ideológica aún replegaba la virtualidad *rizomática* del cosmos en la linealidad clásica del relato. El salto conceptual y estructural que supone la

aparición de la obra fílmica de David Lynch con respecto a estos antecedentes es extraordinario, puesto que no se refiere solamente a la transición fundamental de la forma novela a la forma cine, sino que va un paso más allá.

Las películas de Lynch son en gran medida inclasificables. Solo empobreciendo el uso de la metáfora pueden ser calificadas de kafkianas. Tampoco pueden tildarse superficialmente de surrealistas, aunque guarden con la visualidad de Magritte muchas analogías. Igualmente debe ser rechazada una relación estricta con la literatura del absurdo, si bien el absurdo parece estar presente en todas las peripecias. Estas tradiciones forman en realidad el magma inconsciente del nuevo realismo, un «realismo extraño», que proponen las obras del autor norteamericano.

Juan Diego Parra, al enfrentarse a la obra de Lynch, se refiere lógicamente a Kafka, sobre el que ya había escrito anteriormente, y recurre también con acierto a la versión cinematográfica que Orson Welles realizó de *El proceso*, de la que Deleuze elogiará «el haber sabido mostrar de qué modo regiones espacialmente distantes y cronológicamente distintas se comunicaban entre sí, en el fondo de un tiempo ilimitado que las hacía contiguas». A Parra esta cita le permite conectar a Lynch con Kafka, a través de Welles. El cine hacía que Welles pudiera actualizar espacialmente la estructura virtual del relato de Kafka. Le habilitaba para pasar de una dimensión expositiva, la de la narración, a las dos dimensiones visuales cinematográficas. El texto literario contiene múltiples dimensiones virtuales, pero todas ellas se desarrollan unidimensionalmente mediante el desarrollo temporal de la enunciación lingüística. El modo de exposición cinematográfico, gracias a su condición visual, se actualiza en dos dimensiones: la temporal y la espacial. De esta forma, en Welles, los laberintos narrativos de Kafka se convierten en laberintos que, además, son visuales.

Lynch, sin abandonar el modo de exposición cinematográfico, intuye la existencia en su estructura de un «grosor» que, en última instancia, puede equipararse al que con el hipertexto adquiere la estructura del texto. La digitalización, que ha creado un interior de las imágenes, propuso en su momento un análogo interior

del texto que pronto fue normalizado por la prosa de Internet. Lynch, al asimilar este fenómeno en el ámbito de la enunciación visual-cinematográfica, da un salto extraordinario hacia un tipo de exhibición tridimensional que implica también una nueva forma de pensar.

Cualquiera de los filmes de Lynch que Parra analiza en este libro pueden ser contemplados no solo como una serie de momentos desarrollados linealmente a lo largo de un desarrollo temporal, sino también como un cubo elástico, modificado en todas direcciones por una pugna entre vectores espaciotemporales y narrativos. Como si la imagen-movimiento y la imagen-tiempo de Deleuze, en lugar de activarse sucesivamente sobre una línea temporal, se entremezclaran tridimensionalmente en todas direcciones. Encontramos visualidades parecidas, aunque estacionarias, por ejemplo, en la forma de las viñetas de Shintaro Kago o en las intrincadas relaciones visual-narrativas que se establecen en los cómics de Marc-Antoine Mathieu. Pero con la diferencia de que en el cine el movimiento activa lo que en el cómic es estático. En cualquier caso, vale la pena subrayar que, precisamente por su estatismo, el dibujo permite visualizar mejor la esencia de la estructura que la temporalidad cinematográfica difumina.

Al hablar de dimensiones, no me estoy ciñendo a las espaciales y temporales —en cuyo ámbito la tercera dimensión corresponde a la profundidad y la cuarta al tiempo— sino también a las fenomenológicas, que transforman la perspectiva espaciotemporal. Por otro lado, hay que tener en cuenta que una misma fenomenología tiene diferentes implicaciones, según el medio en el que se manifieste, de manera que es necesario posicionarse en varios de ellos a la vez para obtener una visión globalmente efectiva, tanto de la forma fenomenológica que se analiza, como de su operatividad. Así, de la misma manera que en el cine el tiempo modifica la bidimensionalidad expositiva —su espacio— empujándola hacia otra dimensión visual y fluida —que Deleuze detecta como imagen-tiempo—, la temporalidad también modifica el cubo tridimensional que estructura virtualmente las

narraciones de Lynch, de modo que las lleva hacia una cuarta dimensión. Las convierte, por lo tanto, en un hipercubo que visualiza con su movimiento y sus conexiones espaciotemporales el entramado rizomático de su convulsa narrativa y permite intuir la manera de trazar un mapa de sus laberínticas relaciones. Recurriendo directamente a Deleuze y Guattari, podríamos decir que ese hipercubo es equivalente a un cuerpo sin órganos, puesto que carece de una organización precisa o externa. Se articula imprevisiblemente en todas sus dimensiones, incluyendo la cuarta, y son precisamente estas reorganizaciones las que instituyen en cada momento la forma de su cuerpo narrativo y expositivo.

De esta manera, la obra de Lynch no solo se convierte en la perfecta plasmación de la extrañeza que empieza a ser consustancial a la realidad contemporánea, sino que además visualiza la estructura ontológica de esta, de tal manera que nos permite vislumbrar cómo opera en ella su indudable complejidad. Finalmente, la maquinaria de lo real ha adquirido una dimensión estética hasta el punto de proclamar la ineludible necesidad de una asociación del arte y la ciencia (o la técnica) para poder desentrañarla con efectividad.

La situación en la que nos encontramos, es decir, enfrentados a una realidad inédita y en constante proceso de extrañamiento que elude nuestros esquemas de pensamiento establecidos, implica una incitación a vivir y a pensar «peligrosamente», a convertirnos en lo que, parafraseando el título de la novela de Lermontov, podríamos denominar héroes de nuestro tiempo, o sea, individuos que no temen enfrentarse con lo extraño, que no pretenden asimilarlo, suprimiéndolo o familiarizándolo, sino que, antes que nada, se proponen habitarlo. Habitarlo implica un riesgo y un peligro que es necesario afrontar intelectualmente.

Pero lo cierto es que todos tendemos a considerarnos «héroes de nuestro tiempo», es decir, habitantes plenos de una época que, por ser la nuestra, se supone que habremos heredado la capacidad de comprenderla. Sin embargo, glosando a Latour, podemos afirmar que, en realidad, no solo nunca hemos sido modernos, sino que, quizá por ello, tenemos serias dificultades para concebir lo que realmente

supone la posmodernidad, más allá de los tópicos vertidos por aquellos que, desde Habermas a Eagleton, la analizan desde una modernidad supuestamente aún no culminada. No tenemos en cuenta, por ejemplo, lo que indicaba Stiegler sobre el cataclismo que se produce cuando una época se agota sin que la siguiente haya puesto aún sus cimientos y, por lo tanto, todavía no hayan aparecido las herramientas necesarias para gestionar el cambio. Ese impase crítico, que ahora se produce además en medio de una gran aceleración de los acontecimientos, nos empuja hacia lo que el propio Stiegler denominaba la disrupción, un período en el que es necesario preguntarse qué hay que hacer para no volverse loco.

No hay una respuesta precisa a esta pregunta aparentemente terapéutica, más allá de la de afirmar que quizá haya que asimilar la locura como punto de fuga de una realidad ella misma enloquecida, de la misma manera que Deleuze y Guattari, ante la relación que se establecía, según ellos, entre capitalismo y esquizofrenia, solo cabía ser esquizofrénico a conciencia. Pero, en el caso de querer ser verdaderos habitantes de nuestro tiempo, queda por determinar cuál es exactamente nuestro tiempo. La globalización, de la que la pandemia nos ha hecho trágicamente conscientes, implica una abigarrada superposición de tiempos. ¿En cuál de ellos o en qué concatenación de ellos nos situamos al intentar pensar «nuestro tiempo»? ¿En qué tiempo se sitúa cada una de las instancias sociales, políticas, científicas o estéticas cuando proceden a pensar, legislar, investigar, crear o cuando de lo que se trata es simplemente de existir? Puesto que, según Simondon, los procesos de individuación están formados por un devenir de multiplicidades, por transducciones que distribuyen los flujos de la acción a través de diferentes niveles de la realidad, quizá los verdaderos habitantes de la época que se está formando sean aquellos que no solo son conscientes de la existencia de estas multiplicidades, sino que saben que los constituyen a ellos a la vez que a la realidad con la que están conectados; los que saben navegar por los distintos tiempos y espacios sin perder la capacidad de captar lo extraño, es decir, forjando un pensamiento del asombro.

La personalidad de Juan Diego Parra es una de las más complejas que conozco. Es profesor de una institución modélica, el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, peculiar no solo por su avanzada línea educativa, sino también por la acusada vertiente ética que distingue su proyecto pedagógico, ya que el alumnado proviene de las clases más desfavorecidas de la ciudad y acude al ITM no necesariamente para aprender un oficio, como es habitual en las sociedades intensamente estratificadas, sino para introducirse en las artes y las humanidades. Juan Diego no es solo un profesor y estudioso de lo que, para resumir, podríamos calificar de filosofía del audiovisual, sino que es también músico en una doble faceta, la teórica y la práctica.

Además de ser guitarrista y vocalista abunda en la complejidad, al frecuentar géneros tan diversos como el «chucu-chucu», el jazz y el «metal medallo» que no solo interpreta, sino que también investiga. Por ello recibió en 2014 el Premio Simón Bolívar a la Crítica e Investigación Cultural para TV. También se dedica a escribir con insistencia y profundidad sobre las particularidades del rock tropical colombiano, acerca del que ha realizado algunos documentales. Todo este caudal de actividades musicales que se combinan con una también ingente actividad académica puede considerarse, según como lo miremos, la base o el resultado de una epistemología propia que no podía ser más que barroca.

Se trata de un despliegue de intereses y capacidades articulada por medio de una correlación de pliegues que, recordando a Deleuze, podríamos considerar leibnizianos. Una superposición de estratos conectados entre sí no solo correlativamente, sino también de manera transversal y que, para ser comprendidos de forma global, apelan a recursos especulativos extraordinarios. Quizá habría que recurrir para esta tarea a la figura del personaje conceptual que acuñaron Deleuze y Guattari en su luminoso intento de responder a la pregunta de qué es la filosofía. Solo que, en el caso de Juan Diego Parra, la estructura del personaje conceptual se invierte y el filósofo o el pensador, en lugar de constituir la dramatización de esa idea que determina su forma de pensar —el envoltorio de un núcleo diagramático, ciego e inconsciente, que cataliza los

pensamientos, como querían los teóricos franceses—, lo que hace es asimilar el entramado interno para convertirlo en la arquitectura fluida de su subjetividad y su actuación conscientes.

Gran parte del pensamiento de siglo XX, para no ser menos que la ciencia, se dedicó a minar la importancia del sujeto trascendental, aquel que, desde Kant, era agente del conocimiento. Ese trabajo de zapa ha sido tan intenso que, finalmente, no es solo la idea de sujeto de la conciencia la que ha decaído, sino también el propio sujeto existencial, diluido por una serie creciente de fuerzas estructurales que lo atraviesan. Tras el olvido del sujeto todo parece inclinado hacia el objeto. Pero la complejidad contemporánea es tal que empieza a resquebrajarse la idea de que todo se reduce a un caos de fuerzas *asubjetivas*, sobre todo teniendo en cuenta que esta concepción del mundo está siendo defendida por una ingente cantidad de sujetos que piensan, pero se niegan a aceptar la trascendencia de su pensamiento.

Se impone, por lo tanto, una huida hacia adelante que, en lugar de ser un intento de recuperar el sujeto trascendental, plantea la posibilidad de un postsujeto, adecuado para la nueva era. Este tipo psicosocial debe ser capaz de aglutinar diferentes saberes y prácticas, navegando con su pensamiento por entre constelaciones de ideas cambiantes. Es lo contrario del especialista, pero sin ser necesariamente un erudito, es decir, un conocedor de muchas cosas sin verdadera capacidad para integrarlas. No se trata de que este personaje paradigmático sea capaz de dominar por igual distintas disciplinas, algo actualmente imposible, sino de que pueda combinarlas por medio, no tanto de los datos que alberga cada una de ellas, como de su estructura epistemológica fundamental, lo que Deleuze y Guattari denominaban imagen del pensamiento y que también podríamos concebir como la máquina de pensar correspondiente a cada disciplina.

El postsujeto no puede alcanzar la concreta sabiduría del experto, entre otras razones porque la propia disciplina lo desvía, al ser recorrida, hacia otros ámbitos del saber con la que está irremediablemente conectada. El experto ignora expresamente estas floraciones *rizomáticas* que son, por el contrario, la esencia

del pensamiento y la práctica del postsujeto. Lo cierto es que, si quiero encontrar un ejemplo concreto de esta nueva personalidad, no tengo más que fijarme en el perfil de Juan Diego Parra. Para mí, el autor de este libro es alguien que se ajusta a la nueva era, un postsujeto que posee las cualidades necesarias para habitar mundos diversos y extrañezas muchas.

Otro aspecto del despliegue mental de Juan Diego Parra — despliegue, recordémoslo, entendido como conjunto dinámico de pliegues— aparece en forma de vacilante superposición de imágenes, o quizá mejor de mapas, cuando descubrimos su interés por Mario Moreno Cantinflas, después de haber transitado por el mundo de Kafka y la intrincada fusión musical caribeña. El libro *Cantinflas: toda palabra es una palabra de más. Cuestiones filosóficas en la obra cantinflasca* constituye un aviso para aquellos navegantes dispuestos a descubrir el sustrato último e íntimo de la mentalidad del autor. En este territorio florece también el interés teórico y a la vez cinéfilo por las películas de David Lynch y, como no podía ser de otra manera, destaca una marcada predilección por la filosofía de Gilles Deleuze a la hora de examinar el universo del director norteamericano.

Se refería Lacan, en un libro también peculiar y barroco, a la afirmación de Joyce acerca de que había escrito *Finnegans Wake* para mantener ocupados a los críticos durante los próximos cien años. Está a punto de cumplirse un siglo desde que Joyce empezó a escribir su hermético volumen y, efectivamente, la discusión no se ha agotado todavía. Quizá podría decirse lo mismo de Lacan y, sobre todo, de su teoría sobre los nudos borromeos, en cuyo seno convierte a Joyce en un síntoma o *sinthome*. No cabe duda de que las reflexiones de Lacan, en las que el habla y la palabra se entrelazan como en Joyce, prometen también un posible siglo de estudios continuados. Pero esta temporalidad, como la de Joyce, puede concebirse no tanto como una dimensión cronológica, sino, a la inversa, como un tiempo concentrado en un espacio concreto. Es decir, no tanto como una serie de actividades teóricas desarrolladas a lo largo de un período, sino como una intensidad teórica acumulada en objeto o una acción del presente.

Parra, siguiendo a Bergson y Deleuze, insiste en su libro sobre esta diferencia entre el tiempo extenso y el tiempo intenso: «el tiempo no se extiende en una línea, sino que se superpone, en sentido estratigráfico». De ello se deduce que, a veces, las extensiones temporales, aquello que duraría un siglo si se extendiera en el tiempo, se puede concentrar en una localización imaginaria, como un libro, una película o un esquema filosófico que convocan en su estructura conceptual la intensidad de un siglo de pensamiento. Lo importante no es lo que vaya a ser pensado en el futuro, sino lo que es necesario pensar en el presente. En tal caso, esos objetos de una temporalidad intensa se caracterizan por contener una máxima complejidad.

Se puede establecer una constelación entre Joyce, Lacan y Mario Moreno, Cantinflas, por el hecho de que los tres usan la lengua como si estuviera afectada por un colapso gravitacional que hace que se retuerza sobre sí misma y aparezca como una ausencia de sentido en lugar de explicitar la vigorosa concentración de sentido que contienen sus formulaciones. El logos ha perdido el sustrato lógico del significante y adquiere la forma de un significado heterogéneo.

Esta constelación que componen Joyce, Lacan y Cantinflas solo nos muestra una cara de las varias posibles. Si orbitamos a su alrededor, descubrimos, como si fuera la cara oculta de la Luna, otro aspecto del entramado cuyo interior alberga el mundo de David Lynch. El director cinematográfico hace con las estructuras narrativas y expositivas, así como con las imágenes, algo muy parecido a lo que hacen los otros tres con las palabras: retorcer su sentido y su aspecto hasta que lo normal deja ver la extrañeza que ha estado manteniendo a raya. Lynch también forma parte, por lo tanto, de esa constelación de mundos sin superficie, sin rostro. Mundos que, como un agujero negro, no dejan escapar la luz, por lo que, en ellos, a pesar de que todo lo interno es superficie, toda superficie es a la vez interna. Por ello, esas configuraciones se resisten tanto a la interpretación y solo aceptan ser asimiladas o habitadas.

Crítica Parra los intentos que se han hecho de interpretar la obra de Lynch exorcizando su radical inconmensurabilidad. Se opone sobre todo a la pretensión de psicoanalizarla, lo que se

hace muchas veces recurriendo precisamente a Lacan, cuando en realidad no hay otra correspondencia epistemológica posible entre Lacan y Lynch que la que de una posible equivalencia formal entre sus dos ontologías. Ambos se refieren a dos mundos parecidos, pero intransferibles. Uno no puede interpretar al otro, a pesar de que ambos presenten una misma organización, aunque en distintos planos: las estructuras anudadas de Lacan equivalen formalmente a la lógica entrelazada de las narrativas de Lynch, sin que ello quiera decir que compartan significados comunes.

Siguiendo a Deleuze, podríamos decir que cada uno de estos mundos se sitúa en su plano ontológico correspondiente: plano de inmanencia en Lacan; plano de composición en Lynch. Ahora bien, estos dos planos se cruzan en un punto visual por el que los laberínticos nudos lacanianos equivalen a los intrincados pasajes que conforman los universos de Lynch. Si dibujáramos la estructura de la ontología lynchiana nos encontraríamos con entrelazamiento parecidos a los nudos de Lacan. Formas parecidas con significados distintos. Lo que apunta a la existencia de una forma del pensamiento que corresponde al signo de los tiempos.

La filosofía de Deleuze aparece en esta situación como un fármaco, es decir, a la vez como parte de la dolencia y como remedio a la misma. En todo caso, se ve claro por qué es necesario recurrir a la filosofía de Deleuze para adentrarse en este tipo de mundos tan parecidos a las máquinas abstractas y a sus procesos de agenciamiento múltiples que él, junto con Guattari, teorizó tanto en *El anti-Edipo*, como sobre todo en *Mil mesetas*. ¿No afirma el propio Parra que *Mil mesetas* «funciona como un cerebro, un centro de indeterminación que afecta la materia circundante (...), es un libro-pensamiento, un libro-cerebro en el que se trazan las más inverosímiles relaciones»?

La equivalencia entre Lynch y Deleuze es tal que, al contrario de lo que sucede con Lacan, en este caso sí que es posible intuir la posibilidad de usar no solo a Deleuze para comprender a Lynch, sino también a Lynch para comprender a Deleuze, emulando el estilo primerizo de Žižek, cuando utilizaba a Hitchcock para comprender a Lacan. ¿Por qué en este caso sí y en el otro no? Quizá

sea porque Deleuze admite un cruce epistemológico entre el arte y la ciencia que resulta problemático en Lacan a pesar de sus nudos. O quizá simplemente porque el psicoanálisis lacaniano tiene un proyecto hermenéutico que está ausente en la filosofía de Deleuze, destinada solo a la descripción de funcionamientos inmanentes. En todo caso, no deja de ser indicativo el hecho de que, cuando Žizek dirigió posteriormente su atención a Lynch, se limitó a hacer «una lectura lacaniana» de una de sus películas, olvidándose de la por otro lado problemática lectura lynchiana de Lacan.

En este libro Juan Diego Parra emprende la tarea de describir minuciosamente, con la ayuda de Deleuze, la forma de los mundos que Lynch crea en sus películas. Puede parecer que el análisis va en una sola dirección, pero lo cierto es que actúa a dos bandas: a lo largo del trabajo de espeleología que realiza el autor observamos que todo lo que Deleuze tiene que decirnos sobre Lynch, revierte sobre la aclaración del pensamiento de Deleuze, en concreto, de su imagen del pensamiento.

El libro se propone explorar con gran precisión el universo cinematográfico de Lynch a través de tres grandes apartados, cada uno de los cuales está dedicado a una película del director que forma con las demás una trilogía: *Inland Empire*, *Lost Highway* y *Mulholland Drive*. Parra califica esta trilogía de neurocinematográfica, ajustándose quizá de forma excesivamente literal a uno de los aspectos más controvertibles del pensamiento deleuziano, es decir, su reducción del pensamiento al cerebro. Una de las características de la trilogía es que, si bien cada uno de los filmes que la compone puede ser visto independientemente, el conjunto incrementa el sentido de cada uno de ellos. Es más, este sentido global se completa cuando a la trilogía se les añade la tercera temporada de *Twin Peaks*, que no estaba disponible al publicarse la primera edición del estudio de Parra. Esto no quiere decir que el libro esté incompleto, sino que la aparición de la última parte de la serie vino a corroborar los planteamientos efectuados en él. La serie extiende virtualmente los presupuestos del libro, como se ha encargado de demostrar el propio autor en otras ocasiones.

Parra empieza su andadura por *Inland Empire*, entendida como el resultado de una patología neuro-cinematográfica que afecta al tiempo lineal. El carácter narrativo del filme «queda sumido a toda una experiencia cerebral que se despliega más allá del propio film hasta conectar, como un circuito, con el propio espectador». Anteriormente, en *Lost Highway*, esta patología del tiempo habría sido considerada como una patología del espacio. No es que en ella se ignore el efecto del tiempo desarticulado, pero el fenómeno permanece como fondo del espacio esquizofrénico de una mente descentrada: un entrelazamiento de «formas de la exterioridad y formas de la interioridad», según el autor. En *Mulholland Drive*, el cerebro en sí no es el eje, sino que este se halla constituido por la ausencia de su actividad racional, es decir, «lo que sucede cuando (el cerebro) deja de prestar atención a la vida consciente (y aparece) el ensueño y la inconsciencia». Resuena en esta propuesta la famosa idea que Goya expresaba en uno de sus grabados y que, de hecho, tiene una interpretación ambigua: «el sueño de la razón produce monstruos». No podemos olvidar a Goya a la hora de convocar la extrañeza consustancial del mundo.

Si *Inland Empire* se presenta como cerebro cuyas maquinaciones incluyen a un espectador convertido en receptor de sensaciones, *Mulholland Drive* es, por el contrario, un espectáculo de signos. En ella, «no solo somos testigos de la emanación de signos, sino que visitamos la máquina que los produce (...). Todo en *Mulholland Drive*. es desciframiento, interpretación, traducción, despliegue y repliegue de algo que está envuelto, enrollado en el signo mismo».

Haciendo uso de la división que Deleuze establece en la historia del cine entre imagen-movimiento e imagen-tiempo, *Lost Highway* aparece como una descomposición de la estructura sensorio-motriz de la imagen-movimiento por la acción del tiempo: «la forma pasiva del sujeto implica no solo una disminución de su acción motriz sino una inversión de la interioridad en la que se ha sostenido su sustancialidad o esencialidad (...). La interioridad es el tiempo y dentro del tiempo está el sujeto, de ahí su carácter pasivo, pues su movimiento no se mide con el tiempo, sino que es consecuencia de su pertenencia a él». Cuando el tiempo deja

de ser un sustrato del desarrollo espacial y pasa a convertirse en una tonalidad del espacio, este tiende a descomponerse, a perder su solidez para seguir el tono de una melodía que no se articula físicamente, sino emocionalmente.

Una vez desbaratadas las relaciones sensoriomotoras del cine clásico, el universo se presenta como un conjunto de signos dispersos, «una especie de modelo para armar, una suerte de rompecabezas» cuyas piezas no están destinadas a encajar lógicamente, sino a formar otro tipo de lógica. Finalmente, *Inland Empire* aparece como una gran sinfonía tonal compuesta por espacios y signos que, antes que nada, producen sensaciones y, solo a través de ellas, se le proponen caminos al pensamiento.

Al desbaratar la propia cronología de las películas en sí, puesto que empieza su análisis por la última de la trilogía y continúa por la primera, el autor plantea la emergencia de una serie de recorridos internos entre los filmes, situados más allá del tiempo histórico que ha contemplado su presentación al público. Se propone así la posibilidad de una experiencia poscinematográfica futura, cuando todas las películas, incluidas las series, formen un magno territorio espaciotemporal destinado a ser explorado más allá de las salas cinematográficas.

Parra no acepta ninguna interpretación de estas películas que esté destinada a racionalizarlas, ya sea convirtiéndolas en la plasmación de sueños o de estados mentales patológicos de los personajes. Postula, por el contrario, que ponen de manifiesto una suerte de ontología de la realidad, una extrañeza del mundo ocultada por el naturalismo. La idea de Deleuze según la cual el cine es una imagen del pensamiento se plasma en esta ocasión, cuando consideramos que el cine de Lynch expresa un pensamiento que no se ciñe a la apariencia lógica de la realidad, sino a una lógica interna expresada mediante máquinas *deseantes*, líneas de fuga, procesos de territorialización, desterritorialización, agenciamientos y cuerpos sin órganos, todo ello activado por un flujo que nunca va en línea recta. El cine de Lynch está en constante movimiento y recomposición; cualquier mapa que pretenda visualizarlo debe

tener presente que, como sucede con Kafka, la forma del territorio depende del punto de entrada al mismo.

El cine de Lynch no pretende oponerse al realismo cinematográfico, denunciando una presunta predisposición de este a mostrar solo apariencias que deben ser atravesadas por los procesos interpretativos para alcanzar una verdad oculta. Se sitúa, por el contrario, en otro lugar completamente distinto, el de un realismo extraño que se fundamenta en lo que Mark Fisher denomina un capitalismo sin fisuras que «penetra en cada poro del inconsciente (y), en la actualidad, el hecho de que el capitalismo haya colonizado la vida onírica de la población se da por sentado con tanta fuerza que no merece comentario». Este realismo socialista imperante no es un contenido latente de la visualidad, no es algo profundo, sino epidérmico. Se halla en la superficie y constituye el entramado de lo que vemos o lo que nos muestran las imágenes tradicionales. Forma parte de ellas y si no lo detectamos es porque la ontología capitalista ha conformado nuestra mirada y solo vemos lo que creemos saber, lo cual corresponde a lo familiar, a lo que nos inmuniza contra lo extraño.

La panorámica descendente con la que se inicia *Blue Velvet* y por la que pasamos del apacible mundo suburbial a un hervidero de insectos escondido bajo el césped ilustra perfectamente esta dualidad cuya presencia depende del punto de vista que se adopte sobre una misma realidad. Los furibundos insectos de la película de Lynch no son la otra cara de lo real, de la misma manera que la apacible urbanización no es la cara amable del horror. Ambos sustratos forman parte de una misma realidad tensamente entrelazada. Lynch nos enseña a descubrir la presencia de insectos neurasténicos en los equilibrados paisajes de la clase media y a detectar procesos de familiarización en el seno del infierno. Según Parra, se diría, siguiendo a Deleuze, que todo corresponde a la función de un inmenso cerebro que contiene al mundo.

Armado con las herramientas conceptuales que le suministran principalmente Deleuze y Bergson, Juan Diego Parra emprende en cada película una especie de viaje al centro de la Tierra por un entramado de túneles, cuevas y galerías que van y vienen y se

entrecruzan sin alcanzar nunca, al contrario que los personajes de Verne, el ansiado centro, ya que este no existe en los filmes de Lynch. Puede dar la impresión de que estos recorridos pretenden desenredar una madeja particularmente enmarañada, como si cada una de las películas fuera un puzle que, una vez resuelto, nos mostraría su verdadero rostro en forma de tranquilizadora imagen realista. Sin embargo, lo que se produce es todo lo contrario.

Es cierto que la minuciosidad de Parra consigue trazar un mapa de cada uno de los laberintos, pero no por ello dejan de serlo. Lo que se desprende de estos ejercicios no es la posibilidad de un tranquilizador triunfo final de la razón, sino la siniestra complejidad de una razón que, al tratar de ocultar sus trastornos, se contorsiona ostensiblemente. En cualquier caso, en el seno del realismo capitalista del fin de los tiempos, los cuerpos no sufren convulsiones histéricas solo cuando enferman, sino que la recomposición histérica de los cuerpos constituye su normalidad.

De todos los cineastas a los que se refiere Deleuze en sus estudios sobre el cine, Lynch corresponde a lo que Lacan denomina el «objeto» a aquel que falta pero que es absolutamente necesario para comprender el ámbito del que está ausente. Si hay una obra cinematográfica capaz de encarnar lo que Parra en el título de su libro denomina el devenir cine de la filosofía, es decir, una filosofía que se hace cine al tiempo que el cine se hace filosofía o pensamiento, esta es la de Lynch.

Lynch no solo propone una forma de pensar cinematográficamente, sino que expresa la verdadera estructura en la que este tipo de pensamiento se produce, una estructura o dispositivo que no es lineal como podría suponerse. La linealidad que está en la base de la enunciación cinematográfica nos hace pensar que el pensamiento-cine deberá desarrollarse forzosamente a través de ella. Sin embargo, cualquier tipo de pensamiento amplía las dimensiones del medio en el que se produce. Puesto que hemos llegado a la conclusión de que no solo la filosofía piensa, a lo que podríamos añadir paradójicamente que no solo el pensamiento piensa, se nos plantea el problema del lugar del pensamiento, muy relacionado con la intervención de tecnologías intrínsecamente relacionadas

con la imaginación y, por lo tanto, abiertas a nuevas formas de pensar a través de ellas.

El pensamiento de la filosofía, del arte y de la ciencia se desarrollaría indefectiblemente en sus respectivos planos, que indicarían tanto lo que se puede pensar como lo que no se puede pensar. Pero la intervención de la tecnología como prótesis mental o cerebral permite pensar en un proceso de desterritorialización del pensamiento, una posible desviación o fuga de las constricciones de su plano. La característica de un pensamiento híbrido de la contemporaneidad que englobaría arte, ciencia y filosofía, activado además por las tecnologías de la imaginación nos indicaría que esos planos son superables y que, por ello, a través de esas articulaciones, ese pensamiento es capaz de colocarse por encima del medio del que surge: texto, imagen, cine, etc.

Desde un punto de vista ontológico, o incluso quizá cosmológico, Deleuze plantea un desplazamiento desde el caos al cerebro. El cerebro aparece, así, como una formación que surge del encuentro —una junción que no es unidad— de las llamadas caoides —filosofía, ciencia y arte— y sus respectivos planos: «si los objetos mentales de la filosofía, del arte y de la ciencia (es decir las ideas vitales) tuvieran un lugar, éste estaría en lo más profundo de las hendiduras sinópticas, en los hiatos, los intervalos y los entretiempos de un cerebro inobjetivable, allí donde penetrar para buscarlos sería crear». Juan Diego Parra adhiere a esta idea, según la cual «el cerebro es la unidad. El cerebro es la pantalla». Se diría que al explorar los laberintos de Lynch ha querido penetrar hasta las profundidades de las hendiduras sinópticas de un cerebro prototípico después de recorrer el camino más superficial de sus circunvoluciones. El cerebro aparece de esta manera como una imagen que contiene todas las imágenes, todos los espacios y todos los tiempos posibles.

Según Patricia Pister, en un intrigante volumen titulado *The Neuro-Image. Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*, «si el modelo cerebral es una referencia importante para evaluar imágenes, y todas las imágenes están relacionadas fundamentalmente con el cerebro en el sentido de que los cerebros son las