



Regreso a Twin Peaks

Raquel Crisóstomo y Enric Ros (coord.)
Madrid, Errata Naturae, 2017
312 páginas

Reseña por Juan J. Vargas-Iglesias

Es bastante probable que la segunda mitad de la presente década sea recordada en el futuro como la época en que el fenómeno de las series televisivas conoció su decadencia. Por mucho que los mecanismos promocionales insistan en hablar de una “edad dorada” de las series que dura ya casi veinte años, en la experiencia del público espectador va despejándose la idea de que ese periodo es cosa del pasado y de que, merced a la atomización de los contenidos por la vía de las plataformas de vídeo bajo demanda, nos abocamos más bien a un proceso de descomposición. Asimismo, se hace cada vez más evidente el carácter de burbuja del formato: una vez “consumido”, el contenido pasa al olvido de forma casi inmediata. Ni acaso series tan longevas como *Lost*, *24*, *The Sopranos*, *House* o *Dexter* tienen ya repercusión alguna en los públicos que las siguieron fervientemente temporada a temporada, lo que apenas deja dudas sobre las probabilidades de que series como *Breaking Bad*, *Mad Men* o *Game of Thrones* corran la misma suerte en un futuro cercano; no digamos destellos más o menos cegadores de última hornada como *The Handmaid’s Tale*, *Stranger Things* o *Mindhunter*. Tal fenómeno contrasta con el que acontece con series fielmente apuntaladas por sus seguidores a pesar de las décadas como *Star Trek*, *Doctor Who* (cuyo retorno a la actual arena televisiva se debió precisamente a la insistencia de un *fandom* que sostuvo al mito durante casi dos décadas de travesía por el desierto) o *Twin Peaks*. No es difícil colegir que en las series hipertelevisivas prima una cultura del *hype* que convierte sus contenidos en “patatas calientes” con las que hacer equilibrios hasta que la gravedad revele la imposibilidad de un sostenimiento indefinido.

Tal realidad ofrece un diagnóstico ciertamente inquietante: las propias *formas* del espectáculo de masas han alcanzado tal abstracción que su relación con el sistema capitalista-financiero que las procura, basado en la inestabilidad y la fugacidad, empieza a parecerse a una sincronía. Si bien las series conquistaron la palestra de la opinión pública destronando al cine de masas con el crédito de sus argumentos más “atrevidos” y “rompedores” (debidos, claro está, no a un particular *genius* de sus guionistas o a una mayor pregnancia creativa de la sintaxis serial, sino al diferente sistema de financiación del formato), sólo lo hicieron en el ámbito de la narración lineal clásica, de la pura relación causa-efecto, de las “historias” y no de los “relatos”, a pesar de determinados coqueteos con la concepción bordwelliana de cine de arte y ensayo, principalmente manifestada en cierto tímido “neorrealismo sintáctico” de

series como *The Sopranos*, *The Wire* o *Mad Men*. Desde hace años se viene desarrollando en los sectores menos críticos la idea de que “las series de televisión han superado al cine”, sin reparar en que suponer una prevalencia de un formato tan limitado como el de la ficción serial televisiva sobre un arte tan diverso y contingente como el cine es un ejercicio que carece de rigor o incluso de sentido.

Pero toda constante tiene su excepción, y parece entroncar con cierta “coincidencia poética” muy del gusto de David Lynch que la excepción en este caso la represente *Twin Peaks*, serie a la que precisamente suele remitirse el Espíritu (en el siempre difuso sentido hegeliano) de toda la pléyade de series del nuevo milenio, desde *The Sopranos* hasta *True Detective*. Podría parecer incluso que, con su retorno tras veintiséis años de silencio, la serie concebida por David Lynch y Mark Frost trae consigo un hálito funerario, puesto que sella con firmeza una era caracterizada por un incondicional optimismo industrial correlativo a un radical pesimismo en las condiciones de posibilidad de lo heroico: que pueda siquiera concebirse un contenido tan carente de concesiones estéticas en un canal como Showtime Extreme da cuenta tanto del músculo económico de una industria televisiva deseosa de adquirir prestigio como, por contraste, de la alienante homogeneidad de los contenidos habituales; asimismo, que el agente Dale Cooper, probablemente el último gran héroe televisivo en un sentido digamos clásico, sea postergado durante casi toda la tercera temporada podría interpretarse como una estrategia de raíz psicoanalítica para enfrentar a los públicos a su hambre de verdadero heroísmo, tras dos décadas de inmisericorde y neoliberal saqueo del concepto.

Por todo ello supone una excelente noticia la publicación de *Regreso a Twin Peaks*, quizá el libro teórico sobre series más importante de los publicados por Errata Naturae hasta la fecha; también que su coordinación haya sido asumida por dos académicos más que acreditados en el ámbito de los *media studies* en general y de la ficción audiovisual en particular, Raquel Crisóstomo y Enric Ros, responsables de otro valioso volumen en la misma editorial, *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue* (2015).

Como es acostumbrado en los libros de esta línea editorial, el índice se presenta como una secuencia plana, pero a medida que se desgrana su lectura no cuesta encontrar en él una estructura invisible. En primer lugar, una obertura conformada por algunos capítulos de afinación –entrevistas al inevitable David Chase o al propio David Lynch– o introductorios, de entre los que destaca el capítulo escrito por el célebre director de cine Nacho Vigalondo (“Es una noche extraña: El *Twin Peaks* que nunca existió”), inteligente ejercicio de genealogía de las ideas y álter-nostalgia muy acorde con algunas de las principales inquietudes del cineasta cántabro.

Un segundo bloque de textos indaga en los rendimientos mítico-simbólicos de la serie, pormenorizadamente roturados en el capítulo de Enric Ros (“Los bosques del mal: Visiones del *numen* en *Twin Peaks*”). Coherente con su acercamiento al personaje de Don Draper en la obra sobre *Mad Men* ya citada, el autor rastrea con afortunado talante cinéfilo y oscilando hábilmente entre la antropología y el psicoanálisis las dimensiones mutuamente influidas de lo apolíneo y lo dionisiaco –tan presentes en la serie ya desde sus títulos de crédito– bajo la perspectiva del *numen*, concepto con el que Rudolf Otto designaba la siempre inasible condición de lo sagrado. En cierta forma este texto viene apoyado por el de Michael Thomas

Carroll (“*Twin Peaks* y la mitología norteamericana: La incursión del agente Cooper en la naturaleza salvaje”), que acude a las formas de lo heroico en la cultura popular, con especial atención a las novelas de *Leatherstocking* de Fenimore Cooper, para resolver un estudio comparativo respecto al acercamiento posmoderno de Lynch. Asimismo, Aarón Rodríguez Serrano realiza en su capítulo (“Hacer filosofía en *Twin Peaks*: Mundo, existencia, belleza”) un análisis de la serie como contraposición sostenida en el vitalismo nietzscheano a las lindes racionalistas, fracasadas en su necesaria parcialidad, que cimentan la tradición filosófica occidental moderna desde Descartes hasta Heidegger.

Puede asimismo identificarse un tercer bloque dedicado a *Twin Peaks* en tanto que fenómeno televisivo, con particular atención a la figura del espectador. Lo inaugura el capítulo de Fernando de Felipe e Iván Gómez (“*Je suis Laura Palmer*. O de cómo *Twin Peaks* se adelantó a su tiempo y terminó rompiéndonos el corazón”), que realiza un recorrido por la génesis de la serie y sus repercusiones sociológicas partiendo del motivo del llanto como solución dramática endémica de la realidad (serial o no) televisiva. Iván Pintor Iranzo (“El morador del umbral, un espectador para *Twin Peaks*”) despliega un denso y fascinante arabesco imbricado de ecos de la cultura visual que repercuten en la traducción de los códigos televisivos, cinematográficos y psicoanalíticos a la cosmovisión lynchiana. Por último Hilario J. Rodríguez (“Las partículas elementales. Volverás a *Twin Peaks*”) parte de su experiencia personal con la serie para apuntar observaciones sobre la importancia estética del fenómeno.

Un cuarto y último bloque es el dedicado al relieve de los aspectos más iconográficos de la serie. En él, Carlos Losilla (“El rostro mutante de Laura Palmer: Genealogía de un retrato femenino”) desempeña un rodeo por una cierta genealogía del retrato en el cine clásico (*Laura*, *Jennie*, *La mujer del cuadro*, *Vértigo*...) para realizar desde ciertas concordancias parciales su particular esbozo del retrato de Laura Palmer en tanto que portal entre mundos y metáfora, a la manera de Deleuze en *La imagen-movimiento*, del fotograma como testigo y protagonista insistente de la desmaterialización. Por último, Raquel Crisóstomo Gálvez (“La impronta simbólica de *Twin Peaks*: Estudio a través de tres imágenes”) describe un sugerente recorrido por tres motivos emblemáticos de la serie (el cuerpo muerto de Laura Palmer, la “habitación roja” y la secuencia de títulos de crédito), elaborando un minucioso, prácticamente molecular análisis mitocrítico que, lejos de limitarse a una ambición parcial, resuena con una intuición hermenéutica capaz de refractar multiplicidades virtuales en la propia conciencia del lector; una más que pertinente conclusión, teniendo en cuenta la inclinación de Lynch a rechazar los cierres permanentes del sentido y a disfrutar de los beneficios espirituales y creativos que confiere la práctica de la meditación trascendental.

En este caso el volumen, publicado semanas antes del estreno de la tercera temporada, analiza la etapa de la serie en la cadena ABC entre los años 1990 y 1991. No obstante, resulta elocuente de la calidad de sus acercamientos el grado de coincidencia con las orientaciones sugeridas a la postre por la tercera temporada: sirva como ejemplo la profética mención que Rodríguez Serrano hace de *Twin Peaks* como “mundo posible” capaz de contagiarse al “mundo actual” desde la reedición capítulo a capítulo del cuestionamiento por su ontología. *Regreso a Twin Peaks* constituye, en definitiva, un fluido caleidoscopio de miradas, diversas en sus enfoques pero de una mutualidad convergente; y coincidiendo con la propia condición de su

objeto, el colofón ideal o *non plus ultra* de la que hasta la fecha ha sido una productiva tendencia editorial, en ocasiones claramente aquejada de automatismo (desde luego no en este caso), a las monografías sobre ficciones televisivas.