

---

**DIRK LAURENT ESTÁ MUERTO. LA CINTA DE MÖBIUS COMO ESTRUCTURA  
NARRATIVA NOVEDOSA DEL CINE DE LA POSMODERNIDAD**

**DIRK LAURENT IS DEAD. THE MÖBIUS STRIPS AS AN INNOVATIVE NARRATIVE  
STRUCTURE IN POST-MODERNITY CINEMA**

Roger Ferrer Ventosa<sup>1</sup>  
Universidad de Girona (España)

Recibido: 11 de agosto de 2017  
Aceptado: 20 de septiembre de 2017

**Resumen:**

*Una de las características más insólitas del cine de las tres últimas décadas es su utilización de bucles temporales, con obras organizadas como si fueran cintas de Moebius, plasmaciones de la extravagancia máxima aplicada a la concepción de lo temporal en el posmodernismo. Estos filmes de Lynch, Weerasethakul, Marker o Gilliam constituyen una entrada en el salón de los espejos cóncavos y convexos en donde un buenos días equivale a un addio definitivo, en el que la puerta de salida facilita el acceso a los abismos sin fondo obtenidos mediante reflejos múltiples de los espejos encarados.*

**Palabras clave:** *Cinta de Möbius, posmodernismo, cine de autor, blockbuster, eterno retorno.*

**Abstract:**

*One of the unwonted characteristics of these last three decades of cinema is its use of time loops, with works organised as if they were Moebius strips, visualizations of the maximum eccentricity applied to the conception of the temporal in the postmodernism. These films by Lynch, by Weerasethakul, by Marker or by Gilliam are an entrance to the hall of concave and convex mirrors, where a "good morning" means a final addio, where the exit door facilitates access to the bottomless abyss, obtained from multiple reflections of the faced mirrors*

**Keywords:** *Möbius strip, postmodernism, auteur theory, blockbuster, eternal return*

\* \* \* \* \*

---

<sup>1</sup> El artículo ha podido realizarse gracias a un contrato FPU (FPU13/03280) concedido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Es fruto parcial del trabajo realizado dentro de dos proyectos del Ministerio de economía y competitividad: HAR2015-66262-P y HAR2014-55271-P.

## 1. Manual de instrucciones de la máquina del tiempo

“Yo ya he estado aquí”  
Cole, protagonista de *12 monos*<sup>2</sup>

Este ensayo es una invitación a analizar una máquina flamante; posee una tecnología que tal vez no sea la más avanzada, pero sí que es la más sutil y la menos costosa: las palabras o las imágenes sugerentes, que gozan de la posibilidad de inagotables recombinaciones formando historias con las que persuadir, embellecer, sugestionar y, por qué no reconocerlo, también entretener a generaciones sucesivas. Probablemente, todavía no se haya creado una tecnología más poderosa que la de las artes con su poder máximo: arrastrar en su torbellino a las conciencias con tal fuerza que suspenden temporalmente el yo cotidiano. Para realizar el artículo aprovecharemos igualmente la vieja tecnología de la palabra y de las imágenes, mediante las cuales profundizaremos en el estudio crítico de un aspecto de cómo han mostrado lo temporal diversas artes narrativas, en uno de sus aspectos más innovadores

Aunque para el teórico de las artes y eximio investigador de lo posmoderno Fredric Jameson en este periodo priman categorías espaciales por encima de las temporales,<sup>3</sup> en este artículo se defenderá que esa es una idea errónea si se aplica al cine; para argumentarlo, se comentará una de las más innovadoras concepciones sobre el tiempo pergeñadas durante las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI, tal y como han quedado reflejadas en algunas películas, algo que puede observarse tanto en la vertiente formal como en la dimensión narrativa de las obras.

Lo que más destaca de la consideración temporal de la época es la capacidad para concebir saltos temporales que superan las limitaciones del fluir cotidiano del tiempo, formas de experimentar esta dimensión en los que se invierte la flecha que lleva del pasado al futuro o se es capaz de adelantar bruscamente esa flecha de un punto presente hacia otro de un futuro más o menos lejano. En concreto, nos referimos a la gran singularidad de lo temporal: la que utiliza una estructura fílmica en forma de cinta de Moebius o Möbius.

Se trata de una banda que tiene una única cara y un solo borde, de manera que, si un objeto la recorre, retornará al punto de partida, pero su posición en ese mismo punto será a la inversa. “Son rectas las curvas de Moebius”, que dice Myriam Moscona en su poema “La cinta de Moebius”.<sup>4</sup> La estructura geométrica por August Ferdinand Möbius ha tenido numerosísimas aplicaciones prácticas, sobre todo industriales, en el uso de cintas magnetofónicas con mayor espacio, por ejemplo, o incluso arquitectónicas.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> También se cita en *Inland Empire*, *Abre los ojos*, y en el título del estudio magistral de Xavier Pérez y Jordi Balló, inspirados, quizá sin saberlo, por un poema del pre-rafaelita Dante Gabriel Rossetti. Se trata de una frase que ha logrado gran fortuna artística y que es la concreción de un *déjà vu*.

<sup>3</sup> JAMESON, Fredric, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1998, p. 37.

<sup>4</sup> MOSCONA, Myriam, *Ansina*, México D.F., Vaso Roto, 2015.

<sup>5</sup> GRANADOS PÉREZ, Ana Belén; GRAU DE LA HERRÁN, Ana; NÚÑEZ VALDÉS, Juan, “La banda de Möbius: un camino que te llevará de cabeza”, *Suma. Revista sobre la enseñanza y el aprendizaje de las matemáticas*, nº 54, 2007, pp. 18-22.

Resulta una forma de concebir el tiempo tan atrevida como la derivada de la revolución cuántica en la física. Una teoría del mundo tan original tenía que poseer su correlato en el arte. En el artículo nos interesaremos por estructuras temporales en bucle, la llamada cinta de Moebius, que crea una estructura perfecta, de autosuficiencia absoluta y una máquina del movimiento perpetuo que se retroalimenta. Si uno de los objetos de la ciencia en el presente trata de conciliar lo macro y lo micro, la teoría de las supercuerdas, una teoría que junte una comprensión de la gran belleza y complejidad del universo con una gran refinamiento formal —es un poco la idea del clásico de Brian Greene *El universo elegante*—,<sup>6</sup> su versión en el mundo de las artes narrativas, sobre todo en el cine, sería la estructura en forma de cinta de Moebius y quien más la utiliza: David Lynch.

En cierta medida, y siendo generosos en la comparación, el enigmático estilo lynchiano o las alambicadas estructuras de Nolan trasladarían al arte el asombroso universo de las partículas subatómicas y su funcionamiento. Los bucles no sólo han enriquecido y aportado complejidad a las artes diegéticas sino que han configurado una nueva manera de concebir otras artes, según se desplegará.

Para concluir antes de entrar en materia, conviene aclarar que el planteamiento de este artículo es reflexivo, se pretende analizar y exponer uno de los rasgos más originales del cine de las últimas décadas, con unas cuantas películas como punto de partida.

## 2. El comienzo es el final

Si el discurso institucional de los poderes fácticos y simbólicos desde la Ilustración construye un relato del tiempo que avanza hacia unas condiciones cada vez mejores de vida, con unos rasgos compartidos por el evolucionismo, el relato del progresismo o la función iluminadora del artista de vanguardia, en cambio con la posmodernidad el tiempo ha pasado a concebirse según diversas formas de circularidad, enroscado sobre sí mismo, rota la flecha del tiempo lineal de San Agustín; la línea recta ascendente de una civilización que presumía de avanzar, de dejar atrás la oscuridad, de organizarse según estructuras sociales cada vez más justas, ha dado paso a un círculo, un chapuzón en formas míticas tras las traumáticas experiencias de Guerras Mundiales, la barbarie del Holocausto, los Gulags, bombas atómicas, terrorismo y guerras contra el Terror y otras desgracias similares que de manera voluntaria o subconsciente han cambiado la manera de entender la modernidad.

En muchas de las obras de la posmodernidad el tiempo ha dejado de ser un orden de sucesiones, según lo concibe la ciencia y la filosofía positivista; en vez de presentarse como una línea recta salta sobre su eje, se dobla, arquea sus extremos y se torna un circuito cerrado circular o, aún más complejo, una cinta de Möbius, una superficie que, dada su forma, sólo posee una cara, tiene un único borde, no puede orientarse (si se comenzó el recorrido por la banda mirando a la derecha, se acabará mirando al sentido contrario, sin haberse girado para ello). Otras estructuras equiparables y compañeras de juegos son el espejo de Droste o la escalera de Penrose.

---

<sup>6</sup> GREENE, Brian, *El universo elegante*, Barcelona, Booket, 2012, pp. 10-22.

Incluso estas estructuras llegan a citarse explícitamente en las obras. En *Origen*, de Christopher Nolan, se pueden crear sueños con puntos de fuga estructurados como escaleras de Penrose ([enlace](#))<sup>7</sup>, formando un *loop* infinito, una paradoja que sirve para marcar los límites del sueño y al tiempo para disfrazarlo. El *loop* infinito de la escalera de Penrose sirve para despistar a los miembros de seguridad de los sueños, creados por los durmientes. Además, el sueño principal expuesto en la película, con tres sueños cada uno en el interior del otro se ordena de tal manera que crea un efecto de cajas chinas.

La tendencia de época al bucle infinito se ha incorporado no únicamente a las artes narrativas sino también a las del tiempo (como no), caso de la música, especialmente en la música electrónica, tanto en la comercial como en la de vanguardia, constituidas en su mayor parte por bucles de sonidos repetitivos, los *loops*, bucles potencialmente infinitos en que se repiten secuencias melódicas o rítmicas moviéndose en oleadas que se modulan, ondas sin dirección lineal, cuyo máximo exponente en la música tradicional serían los *ragas* indostánicos.

La música que parte de tales nociones no necesariamente se parecerá a los *ragas* indios, pero sí que guardará similitudes internas: el uso del silencio, las oleadas ordenadas en periodos, la posible polirritmia quebrada, el sentido unitario de búsqueda del trance, el punto de ruptura, la iluminación. A ella los primeros experimentalistas como Stockhausen añadieron nuevas técnicas: el papel central del periodo y el ciclo, la inclusión de la música concreta, la integración del ruido blanco, la manipulación de cintas para crear diversas texturas sonoras.

Además de en popes experimentalistas como el ya mencionado Stockhausen, el *loop* puede encontrarse en la pureza compositiva del minimal, con Reich, Glass o Riley, en el krautrock con Kraftwerk o Neu!, en el techno de Detroit o el house de Chicago, en el trance, tanto en música más esteticista como en otra concebida para el baile. De manera implícita el *loop* alude al sentido de la temporalidad del eterno retorno; en diversas tradiciones musicales los bucles se han tocado para generar experiencias de tránsito hacia otros modos de ser y de experiencia vital.

Igualmente pueden hallarse múltiples ejemplos de estructuras circulares en la literatura posmodernista, como en *Catch 22*, de Joseph Heller, y el razonamiento circular que obliga a todos los pilotos de avión a seguir con sus vuelos en plena guerra, como comprobará el protagonista, quien pretende que lo eximan del combate por locura. O también *El plantador de tabaco*, de John Barth, por tanto, dos de los más admirables ejemplos de la primera oleada del posmodernismo literario. Igualmente, también hay ejemplos en el cómic, como en una de sus obras maestras, *Promethea*, cómic excepcionalmente innovador que usa la banda en [una de sus viñetas](#) más chocantes.

Si hay un director que ha estructurado sus películas formando cintas de Möbius ese ha sido David Lynch, especialmente a partir de *Carretera perdida*. En esta fase sus tramas se hacen mucho más complejas, con sentidos multívocos, escenificación de procesos psicológicos. Incluso la forma en díptico de *Carretera perdida* y de *Mulholland Drive* plasma simbólicamente las dos alas de algunos tipos de banda de Möbius, o el signo del infinito, unas obras divididas en dos secciones en homenaje más o menos directo a *Vértigo* de Hitchcock.

---

<sup>7</sup> Todos los enlaces funcionaban el 10 de agosto del 2017

Además de la estructura, se repiten algunos de los recursos singulares de la obra de Hitchcock, como esos sueños —alucinaciones en *Carretera perdida*— en que un rostro se muestra descontextualizado del cuerpo y sobre un fondo no naturalista ([enlace](#)). Por no mencionar el juego del doble papel de Kim Novack y de Patricia Arquette, con prácticamente los mismos tintes de pelo.

Lynch sitúa en Los Ángeles las tramas tanto de *Carretera perdida*, como de *Mulholland Drive*, como de *Inland Empire*. Donde el imaginario popular ve (o quiere ver) una arcadía, la de vecindarios de clase alta compuesto por casas unifamiliares, David Lynch contempla algo parecido al infierno, o cuanto menos un purgatorio. En este trío de películas el cineasta disecciona la comunidad que mejor conoce, la del arte en Los Ángeles, en un retrato sin contemplaciones en el que el caos interior se relaciona con estructuras narrativas retorcidas y la dureza exterior.

En *Carretera perdida* Lynch dobló el tiempo para fundir sus extremos, hasta el punto de confundir el principio y el final en un circuito cerrado y eterno, dos momentos de universos paralelos coincidiendo en el mismo plano, en los que el mismo personaje llama por el interfono de una casa y se responde a sí mismo, el Fred que dice la frase «Dick Laurent ha muerto» por el interfono ([enlace 1](#) y [enlace 2](#)), con el Fred que lo escucha en el interior de la casa, dos avatares de la misma persona —la manera lógica de leerlo consiste en que no se trata del mismo momento, pero la película invita a la supresión de la lógica. La forma más adecuada de concebir la temporalidad de una pirueta semejante sería la cíclica; conforma un bucle temporal de circuito cerrado, una variante siniestra de la idea del eterno retorno. La banda de Möbius, el bucle infinito, une esta obra de madurez del cineasta con un proyecto germinal del autor, *Six figures getting sick*, corto que es un bucle en progresión ([enlace](#)), obra en que se decidió a pasar de la pintura al cine, concebido en aquel momento inicial como pintura en movimiento.

Indicábamos que los personajes de esta película, o de *Mulholland Drive*, residen en un Los Ángeles entendida un poco como en el periodo decadentista, a saber, ciudad tentacular, prisión que estimula los ciclos repetitivos en un sentido de mecanismo infernal, sin ofrecer posibilidad de escapatoria, por cuya liberación pugnan los personajes, sin que obtengan una liberación final.

El doble episodio en que se estructura *Mulholland Drive* puede leerse como el ensueño de una o de las dos protagonistas fallecidas, Camilla y Diane, la primera mitad narrando la forma de asimilar el brusco abandono del plano físico de Camilla, la segunda la razón del suicidio, de la culpa y del arrepentimiento que siente Diane desde su infierno personal, reviviendo las últimas y dolorosas vivencias, según el budismo tibetano explica el *bardo* postmórtem, o el sufismo musulmán el *barzaj*. Ese sentido se ve enfatizado por el prólogo del filme, con Diane que llega a la ciudad, y dialoga con dos jubilados. El hitchcockiniano prólogo aparenta ser extradiegético, aunque de manera simbólica sí puede unirse a la película, ya que más adelante los jubilados se revelan como psicopompos que acompañan a Diane al morir.

Quien sí logra redimirse en la conclusión es la protagonista de *Inland Empire*. La estructura en banda se torna más sofisticada, no conformándola mediante un díptico diegético sino por la exacerbación de una característica siempre presente en la estética de Lynch: la fusión del interior y el exterior, yuxtaponiéndose sin marcas que los

diferencien. Lo exterior es lo interior y a la inversa; lo que se despliega en las películas puede ser una trama desarrollada en la esfera social o un teatrillo interno dentro del personaje principal. Tanto da ya que existe una identidad total entre lo que sucede fuera y lo que acontece dentro, caras de la misma moneda.

La banda de Möbius no se ciñe únicamente a la ficción, sino que atañe de igual manera a la vida real de los actores, fundiendo los límites entre Nikki, su personaje Sue, la actriz inicial polaca, una prostituta de ese país, y a saber cuántos más avatares — ¿incluidos Laura Dern, Karolina Gruszka (la Chica Perdida) y el resto de actores y actrices ya no en su papel sino en su realidad? Sobre la dicotomía (o unión) entre el interior y el exterior, entre las localizaciones y el mundo íntimo de los personajes, apunta el cineasta: “Eso del interior / exterior es... Nunca lo he dicho, pero más o menos en eso consisten para mí la vida y las películas”.<sup>8</sup>

Con ello se subvierte la idea convencional de identidad, de la escisión dualista entre sujeto y objeto. Como es propio de la mayoría de yogas, así como del neoplatonismo, el yo pasa a estar formado por un núcleo único compartido por todos los seres y luego múltiples niveles de manifestación. Traer a colación el yoga no es baladí, ya que se trata de la cosmovisión que nutre el personal universo del cineasta, experto en el método de la meditación trascendental y autor de un libro *Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*, trufado de citas de textos clásicos del hinduismo, y en el que pone en relación estos tres aspectos.

En palabras del cineasta: “Dentro de todos nosotros existe un campo de unidad. Siempre ha estado ahí. Es ilimitado, infinito y eterno. Es ese nivel de vida que nunca tuvo un principio. Es y será para siempre”.<sup>9</sup> La unidad interna es uno de los objetivos del arte. Reflexiona Chion, a propósito del director: “De buen o mal grado, un artista se preocupa por lograr la unidad; cualquier creación un poco ambiciosa nos habla del Uno —eventualmente, a través de su contrario, la multiplicidad”.<sup>10</sup>

El cine de David Lynch parece una traslación fílmica del lenguaje de los indios Hopi. De acuerdo a las teorías del etnolingüista Benjamin Lee Whorf, la lengua Hopi carece de tiempos verbales plurales con la carga espacial metafórica característica de las lenguas europeas, por lo que se hace imposible el recorrido simbólico por el tiempo que se produce por ejemplo en español. Sobre todo en el pasado y el presente, el momento lo ocupa todo, sin estar troceado por las diversas fases de la acción, concebidas como un caminar por estancias en tiempos consecutivos. Es más, “la lengua hopi no contiene palabras, formas gramaticales, construcciones o expresiones para referirse directamente a lo que nosotros llamamos ‘tiempo’, a conceptos tales como pasado, presente y futuro, duración”.<sup>11</sup> Ese estudio le sirvió para sostener su polémica hipótesis de Sapir-Whorf, objeto de muchas refutaciones. En el cine de Lynch los tres tiempos, la psicología y el universo dan la impresión de formar un todo inseparable. Un poco como en el gran día o gran año del pensamiento mítico, con sus recurrencias y su eterno retorno, tal y como lo estudió Mircea Eliade.

<sup>8</sup> RODLEY, Chris (ed.), *David Lynch por David Lynch*, Barcelona, Alba, 1998, p. 270.

<sup>9</sup> LYNCH, David, *Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*, Barcelona, Mondadori, 2008, p. 194.

<sup>10</sup> CHION, Michel, *David Lynch*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 266.

<sup>11</sup> WHORF, Benjamin Lee, *Lengua, pensamiento y realidad*, Barcelona, Barral, 1971, p. 73.

De hecho, una de las mejores películas de cine fantástico de los últimos lustros, a juicio de quien esto escribe, *La Llegada*, narra el gran salto cultural que se produciría entre la especie humana y una raza alienígena cuyo lenguaje se basaría en estructuras cíclicas como las comentadas por Whorf ([enlace](#)). Comprender dicha lengua hará que la lingüista protagonista pueda evitar un conflicto intergaláctico, al tiempo que será consciente de su propio futuro. Y el lector con ella, en una película cuya estructura está ordenada en forma de banda de Möbius.

La cuestión lingüística está íntimamente ligada a la percepción de la dimensión temporal. El dominio del lenguaje, con sus tiempos verbales, permite una representación causal y ordenada secuencialmente, además de un orden simbólico central dentro de la teoría psicoanalítica lacaniana; el psicoanalista francés consideraba la temporalidad y la memoria una cuestión lingüística; en la teoría lacaniana se nota un peso considerable del posmodernismo filosófico. En la esquizofrenia la distancia lingüística se rompe, por lo que se pierde la ideación de la secuencialidad, pasando a vivirse en un instante eterno, facilitando una experiencia diferente de en qué consiste el paso de las horas.

Uno de los grandes talentos del cine de autor contemporáneo, Apichatpong Weerasethakul, utiliza en algunas de sus obras una estructura de díptico interrelacionado, como en *Tropical Malady*, en la que la historia se sumerge decididamente en el tiempo mítico de la jungla, un tiempo que no es el de la sociedad de las ciudades, habitado por chamanes con poderes paranormales.

Aún más con estructura en bucle la insólita *Syndromes and a Century*. Apuntando en ocasiones a la estructura narrativa de cajas chinas con historias dentro de historias, dos series de acontecimientos efectuados por personajes se repiten de la primera parte del díptico a la segunda. Únicamente cambia el espacio, uno urbano, sobrecargado de aparatos de tecnología avanzada, el otro mucho más rural, lo cual determina cierto cambio en la historia.

El peso del estilo lynchiano sobre los cineastas independientes de los Estados Unidos ha sido enorme en las últimas tres décadas. *Donnie Darko*, de Richard Kelly, destaca como uno de los ejemplos que mejor lo ilustra. La película cruza a los *Simpsons* con el Lynch retratista del pueblo americano prototípico, llámese Lumberton, llámese Twin Peaks. Continuamente se parodian las convenciones estadounidenses de clase media, analizadas con tanto sarcasmo como en *La broma infinita*, de Foster-Wallace ([enlace](#)). El director sitúa la acción en plena campaña entre Bush padre y Dukakis (año 1988); la hija candidata a ingresar en Harvard apuesta por el demócrata, mientras que el padre canta las loas de Bush. El director se mofa del padre de una manera muy directa, presentándolo como un hombre de pocas luces. El protagonista ha de medicarse por trastornos psicóticos. Una noche sale de casa en pleno trance sonambúlico durante el cual tiene una visión con un conejo de peluche gigante en que éste le anuncia el final del mundo para veintiocho días después. ¿Se trata de una referencia al gran mes lunar?

La película organiza su tiempo narrativo como una cuenta atrás hasta ese momento. El deambular como sonámbulo salva a Donnie Darko milagrosamente de la insólita caída del motor de un avión justo en la habitación donde debería de haber estado durmiendo. El motor cae sin que luego nadie lo reclame, un motor de avión que bien podría ser el

vuelo 815 de Oceanic Airlines, el vuelo de *Perdidos*, serie que constituye casi un comentario tejido a propósito de *Donnie Darko*.

El protagonista que sufre trastornos psicológicos hace sesión de hipnoterapia con su psicóloga para ir descubriendo más sobre su psicosis. Durante una de ellas vuelve a presentarse Frank, el conejo gigante; sombra suya, se presenta como originario del futuro, instando al protagonista a que destruya, en una escalada ascendente; Donnie se sueña a sí mismo rompiendo cañerías y al día siguiente el instituto está inundado y alguien ha decapitado a la estatua de la mascota de la universidad.

Durante una proyección en el cine el conejo vuelve a presentarse; le enseña un portal interdimensional. Donnie estima que ha de ir a quemar la casa del gurú de la autoayuda, con quien ya se ha enfrentado públicamente al tomarlo por un estafador. De hecho, ya lo había hecho en el pasado, una reminiscencia junto a la idea de eterno retorno, en un tiempo mítico. Debido al incendio queda a la vista la personalidad verdadera del gurú de la autoayuda; pese a las apariencias de hombre perfecto, estas encubren en realidad un aficionado a la pornografía infantil.

Inquieto por las visiones y los insólitos sucesos, Donnie va a preguntar a su profesor de física por viajes en el tiempo; éste le explica la teoría del agujero de gusano de acuerdo a Stephen Hawking, con la posibilidad teórica de tales viajes. Luego hablan, como no, de *Regreso al futuro*. El profesor le presta un libro sobre agujeros de gusano escrito por una vieja profesora del instituto que ejerce de excéntrica oficial del pueblo. Buena parte de la información contenida en el filme invita a reflexionar (o a soñar) sobre la concepción de lo temporal.

Una serie concatenada de coincidencias lleva a que atropellen a la novia de Donnie y a que este mate al conductor, que resulta ir disfrazado de conejo gigante para una fiesta de Halloween y que justamente se llama Frank. El ser que ha visto Donnie sería el fantasma futuro de Frank advirtiéndolo a Donnie. De hecho, su vaticinio es correcto, ya que el mundo, al menos para Donnie termina a los 28 días, tal como le predijo la visión.

En un *loop* que anuncia todo *Perdidos*, el avión en el que viaja la madre de Donnie deviene máquina del tiempo, cae en dos momentos temporales diferentes en el del pasado sobre el techo de la casa de Donnie, pero la historia de la película reula sobre sí misma, hacia el punto de origen, con Donnie a punto de salir como sonámbulo por primera vez; pero en lugar de eso, se queda durmiendo en su habitación, con lo que el motor del avión teóricamente caído veintiocho días después se desploma sobre su dormitorio y lo aplasta ([enlace](#)). Por tanto, el resto de la secuencia temporal queda anulado, lo que cambia el futuro del resto de personajes; lo que se ha contemplado podría interpretarse como una visión en el Más Allá de un recién fallecido, un universo *bardo* en la terminología del budismo tibetano, o *barzaj*, en el sufismo musulmán.

Citábamos a *Perdidos*, una de cuyas más directas influencias es justamente *Donnie Darko*. La serie adquirió una estructura de banda de Moebius ([enlace](#)), cercana a las expuestas del universo lyncheano o del filme de Kelly, una “temporalidad espiralada y

retroactiva”<sup>12</sup> que resulta la más adecuada para expresar el acceso a un tiempo mítico con el que sus creadores coquetean a menudo.

Los saltos temporales y otros juegos con los dispositivos diegéticos forman parte de la parte nucleica del código estético de la serie, que en buena medida funciona como manual de uso de diversas temporalidades. En la quinta temporada se establecen dos ejes temporales, con unos cuantos personajes en el presente del eje temporal de episodios anteriores, mientras que otros han viajado hacia el pasado, en concreto al año 1977, cuando se está produciendo el experimento de la Iniciativa Dharma, viaje en el que intentarán evitar que se ponga en marcha la tecnología que décadas después altera electromagnéticamente el entorno del vuelo de Oceanic. Viajan pues para cambiar su propia realidad. El uso constante de *flashbacks*, *flashforwards*, la conexión de universos paralelos, las paradojas en esa dimensión complican la trama ramificándola. Según el análisis de García Catalán,<sup>13</sup> el juego temporal en la serie constituye un dispositivo diegético más de engaño que de aclaración de los sucesos.

Una de las películas citadas en *Donnie Darko, Regreso al futuro*, presenta igualmente varias estructuras en bucle. La película concluye con una emulación de su principio, en un cierre circular, el más adecuado para un film que trata sobre los viajes en el tiempo y que, de manera un tanto implícita, adquiere ciertas características de circularidad. Sin embargo, todo ha cambiado; en la última escena, el espectador descubre que con sucesos en el pasado la familia McFly ha sufrido profundas modificaciones.

En otra secuencia, culturalmente muy instructiva se presenta un movimiento que se retroalimenta, la autosuficiencia pluscuamperfecta, sin necesidad que elementos externos interfieran en un acontecimiento; en ese caso en concreto se explica el instante genésico del clásico de rock “Johnny B. Goode”. El protagonista McFly triunfa en su concierto en los años cincuenta copiando el rock’n’roll que escucha en su casa en los ochenta, en especial a Chuck Berry, estilo aún desconocido en los cincuenta; pero lo que no sabe es que el primo de Chuck Berry está en la sala, telefona a su familiar y le deja escuchar lo que está tocando McFly, de modo que Chuck Berry adaptará su manera de tocar —paso de la oca incluido— de un blanco que, en realidad, lo está imitando a él ([enlace](#)). La copia copiada, propone Zemeckis.

De esta manera, con unas formas mucho más convencionales, un tipo de cine pensado para grandes audiencias, y una nostalgia hacia una supuesta edad de oro de la cultura estadounidense en los cincuenta, típica de los Estados Unidos de Reagan, se utiliza el mismo recurso poco más o menos que en *Carretera perdida* y otras obras de Lynch. Como en cualquier otro tiempo histórico, las formas de vida en una época y sociedad influyen en los productos de la imaginación.

Pese al humorismo con que se expone la situación, no deja de ser un poco insultante la soberbia Wasp subyacente; al fin y al cabo, hasta el rock’n’roll, creación de la negritud adoptada luego por Elvis y otros, que filtraron el *rhythm & blues* para servirlo al gusto

<sup>12</sup> JIMÉNEZ, Manel; PETRUS, Anna, “Lost=E=mc2: tiempo y espacio como relatividad absoluta”, en MAGUREGUI, Carina; PISCITELLI, Alejandro; SCOLARI, Carlos A. (comps.), *Lostología*. Buenos Aires, Cinema, 2010, p. 43.

<sup>13</sup> GARCÍA CATALÁN, Sheila, “El Delorean extraviado: usos confusos del flashback postclásico (y otros viajes temporales)”, *Revista de comunicación* 10.1, 2012, pp. 1103-1115.

del público blanco, sería según se desprende de esa escena un invento original de un genuino chaval de la era Reagan. Y Wasp, obviamente.

En *The Jacket* la cultura estadounidense y su historia reciente también conforman la trama y su sentido. El protagonista, herido de guerra en Irak, sufre como consecuencia amnesia retrógrada. Al regresar a los Estados Unidos, su mente está en un estado de confusión máxima, le cuesta retener los acontecimientos que vive. Alterna caminar y hacer autoestop para llegar a la frontera de Canadá, lo recoge un coche y el conductor del mismo mata a un policía, o eso cree recordar el amnésico; culparán al enfermo del crimen, puesto que no se encuentra a nadie más en el lugar. Pero dada la confusión mental del personaje, lo condenan no a la prisión sino a un manicomio. El argumento recuerda parcialmente al del documental *La delgada línea azul*.

En el manicomio da con un psiquiatra que sigue el prototipo del *mad doctor*; practicará con él una técnica ilegal a la manera de la curación por sueños en la Grecia de la Antigüedad, en la que el sanador *phôlarcos* recluía al enfermo en la oscuridad y sin ningún tipo de impacto sensorial, para que en un sueño concebido como cercano a la muerte pueda encontrar su curación en sueños de origen divino.<sup>14</sup> En el caso del filme, en lugar de dormir en subterráneos, encierran al protagonista en uno de los frigoríficos mortuorios para prácticas forenses. Para incrementar el efecto le inyectan una droga que parece de tipo psicodélico ([enlace](#)).

El pasado se concibe y se visualiza como una serie de *flashes* que se pueden activar en la mente, un poco siguiendo la estela de *De repente, el último verano*; poseen la capacidad de abstraer en tal grado a la persona que pierde el oremus y olvida que se halla en un frigorífico para cadáveres. Pero el sistema no sólo le permite recordar a base de relampagos alguna de sus vivencias, sino también proyectarse físicamente al futuro, de poco después de la Guerra del Golfo, el 92, al 2007, y compartir una historia de amor con una joven que él conoce en sus dos edades, niña y joven. El azar le cruza con las dos edades de la misma mujer.

Respecto a la nueva situación, lo único que puede entender el personaje es que la terapia en la cámara y las drogas lo proyectan hacia quince años más adelante, en un instante no inserto en la ordenación sucesiva que le tocaría. Aunque su cuerpo permanezca en el frigorífico, no viaja mentalmente, puesto que dispone de cuerpo visible y tangible en la nueva dimensión. Gracias a la ayuda de la chica del futuro que se enamora de él empieza a investigar en el pasado, descubriendo que murió en el psiquiátrico justo durante las pruebas con la terapia. La consiguiente pesquisa deberá poner sobre el tapete cómo se produjo dicha muerte.

*The Jacket* es de los pocos filmes que admite una epistemología según la forma platónica de la *anamnesis*, con el alma aprendiendo de lo que ya sabe, debido al bucle temporal que le permite viajar del 2007 al 1992. Además, el mensajero protagonista informa a los otros personajes de algunos conocimientos que aprenderá sobre ellos quince años más adelante. De esta manera, la psiquiatra buena curará a un paciente querido, mientras que el psiquiatra perverso sabrá que los fantasmas creados por sus fechorías lo perseguirán para que lo devoren las Erinias —personajes de la mitología griega que personificaban el impulso de venganza— de los remordimientos.

---

<sup>14</sup> KINGSLEY, Peter, *En los oscuros lugares del saber*, Barcelona, Atalanta, 2006.

Lo interesante de *The Jacket*, más allá de los apuntes de sexualidad problemática que apuntan en la trama (la historia de amor entre el adulto y la niña), se encuentra en el tratamiento de lo temporal, con el bucle autosuficiente en que vive el protagonista, las paradojas temporales que suscita, o la capacidad para proyectarse hacia el futuro, cuya consecuencia implica evitar la propia muerte.

Quizá el máximo exponente de estructura en cinta de Möbius y puesta en escena en abismo sea la española *Los cronocrímenes*, de Vigalondo, película que constituye una síntesis de contrarios aunando en ella tanto el cine de Lynch como *Regreso al futuro*. Lo fantástico en *Los cronocrímenes* se introduce como en los cuentos surrealistas de Cortázar, en *Bestiario* o en *Las armas secretas*: en un escenario aparentemente cotidiano y retratado casi con costumbrismo se cuelan progresivamente elementos perturbadores de tipo siniestro, cargados de sexualidad perversa, al aparecer en la trama una mujer malherida o que quizá ha muerto.

En concreto, un hombre que está en plena construcción de una casa en el campo ve a una mujer desnuda entre los árboles; la busca guiándose con sus prismáticos, en una situación que recuerda tanto a *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni, como a *La ventana indiscreta* hitchcockiana; pero cuando la encuentra la mujer se halla o muerta o al menos inconsciente y desnuda, en un motivo visual insertado en la tradición más vanguardista, el *Étant donnés* de Duchamp.

Mientras la contempla estupefacto, un hombre con el rostro envuelto en vendas le clava unas tijeras en el brazo y lo persigue por el bosque; por suerte, da con otro personaje, científico que trabaja en una base estatal cercana, quien lo oculta en un extraño aparato que resulta ser una máquina del tiempo, con la cual viaja hasta la mañana anterior.

El protagonista entonces queda duplicado en dos identidades de sí mismo colocadas en una misma franja temporal, convirtiéndose a sí mismo en doble, en alteridad de su yo de ese momento. Y para hacerse con su presente tendrá que conseguir que el Otro-yo entre en la misma máquina que de la que viene él, creándose de esta manera un *loop* eterno hacia la mañana anterior que recorrerá invariablemente ese Otro-yo en la sucesión de universos paralelos comunicados por el uso de la máquina ([enlace](#)).

El presente así se convierte en una mera representación fijada, un poco como en *La invención de Morel*, de Bioy Casares, aunque en esa novela lo creado fuera más bien un doble hologramático; el yo que sigue el relato cinematográfico ha de esforzarse en obligar a los diversos elementos del día a que cumplan con su papel, y lleven al Otro-yo a la máquina del tiempo; si es preciso, incluso le clava unas tijeras en el brazo. El yo que sigue la narración de la película sitúa señuelos como la pobre chica desnuda para que el Otro-yo los siga. Con todo, no todo saldrá como esperaba y aún se creará una nueva duplicación, Otro-otro-yo.

Enrevesado y cortazariano argumento que constituye lo mejor de *Los cronocrímenes*. Si la dirección de actores y sus diálogos resultan decepcionantes, todo lo contrario sucede con la arquitectura argumental y con las ideas sobre la que se asienta la trama, de una gran brillantez en su intento de crear un bucle insuperable, cuyo dinamismo se alimenta de la propia energía inherente a las acciones de los elementos internos del circuito, en definitiva: una máquina de movimiento perpetuo. Sea como fuere, en ningún otro

momento histórico podría haberse producido una película de estas características, ya que proponer al espectador un laberinto de temporalidades como éste resulta idiosincrásico del posmodernismo o cuanto menos del siglo XX.

Poco se podría añadir a la apoteosis de la autosuficiencia y de la trama tan sofisticada como enmarañada del filme de Vigalondo. Si acaso, podemos concluir con un *loop* aún más intenso y de mayor dramatismo personal: el que enfrenta a un yo del presente con su avatar del futuro. Señalábamos en *Los cronocrímenes* que yo podía asustar a un yo2 para obligarle a realizar la acción que le interesaba dentro del circuito necesario para sus propósitos.

Incluso podría pensarse una circunstancia tan rocambolesca como que un personaje tuviese que matarse a sí mismo en la versión duplicada. Justo esa situación se plantea en *Looper: Asesinos del futuro*, dirigida por Rian Johnson. En ésta, la idea fundamental de este escrito adquiere tanto peso en la narración que llega a copar el título. En el futuro se ha aprendido a viajar en el tiempo, pero dadas las implicaciones que podría acarrear, se ha prohibido. No obstante, las organizaciones mafiosas los siguen utilizando. Envían 30 años atrás a aquellos cuya desaparición desea, para que los ajusticien asesinos a sueldo llamados *loopers*. Pero para serlo, han de matar igualmente a su avatar de treinta años más adelante. De esta manera, su fecha de caducidad queda fijada ([enlace](#)).

En una de las operaciones envían a su pasado al yo futuro del protagonista. Se abren dos posibilidades: en la primera, el protagonista lo mata sin más, le pagan y continúa con su vida de asesino a sueldo, sabiendo cuál es su término vital, pasan los años, pasan las décadas, y el plazo se aproxima; en la otra, el enviado se libera y complica toda la trama, hasta un enfrentamiento final en el que, para que la sociedad del futuro no tenga que sufrir a un dictador, se mata a sí mismo; con ello desaparece su avatar futuro, y así corta la cadena concatenada de causas y efectos que llevarían al tirano. El laberinto de la estructura narrativa se ve contrapesado por una formalidad cinematográfica un tanto manida, el gran estilo producido por el nuevo Hollywood mezclado con Nolan y Fincher, de manera que en esta manera más convencional de representar otro tiempo se aproxima más a *Regreso al futuro* que a las obras de Lynch.

El más conmovedor de estos bucles autorreferenciales fue el concebido en *La Jettée*, la obra maestra de Chris Marker, y utilizado luego por Terry Gilliam en *12 monos*, uno de los remakes menos miméticos y más originales de la historia del cine estadounidense; el bucle de ambas obras sobresale al apelar al *pathos* de la situación, muy emotiva, al tratar de la extinción de uno mismo.

En *12 monos* se inspiraron muchas de las fantasías de los noventa. Su influencia resulta patente sobre el mundo subterráneo de *Matrix* o respecto al virus que acarrea la hecatombe como en *28 días después*, recurso convertido ya en un cliché, o con el Fincher de los primeros planos exasperados y en ángulos chocantes, así como en los ensueños nihilistas de *El club de la lucha*. De hecho, en cuanto a diseño de producción la película tiene paralelismos con la tercera parte de *Alien* rodada por Fincher un par de años antes. Gilliam innovó sobre todo en la forma de visualizar el universo distópico, aunque en lo narrativo resulta más convencional que la obra de Marker, una sucesión de fotografías en la que se explica toda la historia, dado que Gilliam se estaba dirigiendo a un público mucho más amplio, el de una producción comercial.

El protagonista es obligado por unas autoridades tiranas a retornar al pasado para saber por qué casi se extinguió la humanidad. Pese a que el héroe de la función colabora (a la fuerza ahorcan) ([enlace](#)), los jerifaltes del estado totalitario de la sociedad distópica le obligan a retornar de nuevo para matar a alguien, sin que le digan quién. Con perspicacia, él afirma que ya no se trata del grupo de activistas de los 12 monos ni de Rita la Cantaora: lo que quieren es obligarle a obedecer, demostrar quién manda. Pero si no lo hace matarán a la psiquiatra que ha conocido en su viaje en el tiempo, de quien se ha enamorado.

Como en tantas obras de ficción en que se construye un héroe, él demostrará su naturaleza sacrificándose por los demás. Como en la novela de Stephen King *La zona muerta*, no matará a su objetivo, el agente de la empresa de biotecnología, pese a que lo intentará —si lo hubiese matado dejaría de ser un héroe— y caerá por las balas de la policía y ante los ojos de su avatar, él mismo en su infancia. El recuerdo de cómo mataban a aquel desconocido permanecerá siempre en la memoria, para comprender al final de todo, en una paradoja temporal en la que alienta la idea de doble siniestro, que se estaba viendo morir a sí mismo.

En la última secuencia, el villano de la función, un loco por cuya culpa se propagará la pandemia, competente científico de una empresa de biotecnología, se sienta junto a una de las científicas que rigen la sociedad del futuro. Gilliam ofrece dos posibles resoluciones y que sea cada espectador quién decida. ¿Tal vez ella pueda detener la propagación? La otra posibilidad es que, pesimista Gilliam, partidario de los finales infelices, haya propuesto la derrota del protagonista, quien no ha podido girar el sentido de los sucesos. Lo único que ha estado en su mano ha sido experimentar con intensidad lo que le ha acontecido, vivir el amor y acabar heroicamente. Que cada espectador escoja.

En cualquier caso, desde la perspectiva del protagonista, con su final ha cerrado el trayecto perfecto del héroe tal y como lo estudió Joseph Campbell: ha salido de su sociedad bajo tierra, ha conocido el sol y a la naturaleza y a la sociedad humana en su esplendor, ha compartido enamoramiento con la psicóloga y ha intentado impedir el mal. Incluso ha cumplido con el destino trágico de tantos héroes en la sociedad contemporánea: desdoblarse para contemplarse a sí mismo, tanto en el espacio como en el tiempo, con dos de las frases más repetidas en este tipo de obras: yo no soy yo y yo ya he estado aquí. En cierta medida, se trata de una resurrección.

### **3. El final es el comienzo**

Con estos ejemplos, no los únicos, por supuesto, pero sí algunos de los más relevantes, se pone de manifiesto que la estructura circular cerrada sobre sí misma, el *loop* para ordenar la historia, la narración en forma de cinta de Moebius, constituye uno de los recursos argumentales más significativos del cine de las últimas décadas.

Buena parte las tendencias del cine estadounidense de estas décadas ha aparecido en el artículo. Con Robert Zemeckis, J.J. Abrams y Rian Johnson, en este artículo se han mencionado tres de los grandes herederos del estilo de Spielberg en el cine posterior al nuevo Hollywood; asimismo, dos de los autores más importantes del cine independiente norteamericano, Terry Gilliam y David Lynch —el autor de referencia para este recurso narrativo—, más Nolan, aunque este más bien navegue entre la independencia y el

*mainstream*. Además, se ha traído a colación igualmente a Chris Marker y Apichatpong Weerasethakul, cineastas fundamentales del cine de autor de las últimas décadas, el último uno de los más señeros de la última corriente dentro de la autoría, el cine minimal, o de lo que Antony Fiant llama cine de la sustracción.<sup>15</sup> Es decir, que buena parte de los estratos del cine de las cuatro últimas décadas aparecen con algún ejemplo.

Una nueva manera de concebir las artes, entre ellas el cine, ha sido configurada gracias a los bucles o *loops*, que han enriquecido y aportado complejidad a las artes diegéticas, flamante máquina estética que se ha invitado a analizar en este ensayo.

## Bibliografía

- CHION, Michel, *David Lynch*, Barcelona, Paidós, 2003.
- FIANT, Antony, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2014.
- GARCÍA CATALÁN, Sheila, “El Delorean extraviado: usos confusos del flashback postclásico (y otros viajes temporales)”, *Revista de comunicación* 10.1, 2012, pp. 1103-1115.
- GRANADOS PÉREZ, Ana Belén; GRAU DE LA HERRÁN, Ana; NÚÑEZ VALDÉS, Juan, “La banda de Möbius: un camino que te llevará de cabeza”, *Suma. Revista sobre la enseñanza y el aprendizaje de las matemáticas*, nº 54, 2007, pp. 15-22.
- GREENE, Brian, *El universo elegante*, Barcelona, Booket, 2012.
- JAMESON, Fredric, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1998.
- JIMÉNEZ, Manel; PETRUS, Anna, “Lost=E=mc2: tiempo y espacio como relatividad absoluta”, en MAGUREGUI, Carina; PISCITELLI, Alejandro; SCOLARI, Carlos A. (comps.), *Lostología*. Buenos Aires, Cinema, 2010.
- KINGSLEY, Peter, *En los oscuros lugares del saber*, Barcelona, Atalanta, 2006.
- LYNCH, David, *Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*, Barcelona, Mondadori, 2008.
- MOSCONA, Myriam, *Ansina*, México D.F., Vaso Roto, 2015.
- RODLEY, Chris (ed.), *David Lynch por David Lynch*, Barcelona, Alba, 1998.
- WHORF, Benjamin Lee, *Lengua, pensamiento y realidad*, Barcelona, Barral, 1971.

---

<sup>15</sup> FIANT, Antony, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2014, p. 10 y ss.

## **Películas y series citadas**

- Abrams, J.J. (creador/productor ejecutivo) (2004-2010): *Perdidos (Lost)*.  
Amenábar, Alejandro (2007): *Abre los ojos*.  
Antonioni, Michelangelo (1966): *Blow-Up*.  
Boyle, Danny (2002): *28 días después (28 Days Later)*.  
Fincher, David (1999): *El club de la lucha (Fight Club)*.  
Gilliam, Terry (1995): *12 monos (Twelve Monkeys)*.  
Groening, Matt (1989-), *Simpsons*  
Hitchcock, Alfred (1954): *La ventana indiscreta (Rear Window)*.  
Hitchcock, Alfred (1958): *Vertigo*.  
Johnson, Rian (2012): *Looper: Asesinos del futuro (Looper)*.  
Kelly, Richard (2001): *Donnie Darko*.  
Lynch, David (1966): *Six figures getting sick*.  
Lynch, David (1997): *Carretera perdida (Lost Highway)*.  
Lynch, David (2001): *Mulholland Drive*.  
Lynch, David (2006): *Inland Empire*.  
Mankiewicz, Joseph L. (1959): *De repente, el último verano (Suddenly, Last Summer)*.  
Marker, Chris (1962): *La Jettée*.  
Maybury, John (2005): *The Jacket*.  
Morris, Errol (1988): *La delgada línea azul (The Thin Blue Line)*.  
Nolan, Christopher (2010): *Origen (Inception)*.  
Raimi, Sam (1981): *Posesión infernal (The Evil Dead)*.  
Vigalondo, Nacho (2007): *Los cronocrímenes*.  
Vileneuve, Denis (2016): *La llegada (The Arrival)*.  
Wachowski Brothers (1999): *Matrix (The Matrix)*.  
Weerasethakul, Apichatpong (2004): *Tropical Malady (Sud pralad)*.  
Weerasethakul, Apichatpong (2006): *Syndromes and a Century (Sang sattawat)*.  
Zemeckis, Robert (1985): *Regreso al futuro (Back to the Future)*.