

A L'ALTRE COSTAT DEL MIRALL

La nova temporada de *Twin Peaks* reafirma la genialitat de David Lynch, que ha creat un univers tan fascinant com inquietant amb imatges hipnòtiques que ens perseguiran per sempre.

IMMA MERINO

El cadàver de Laura Palmer, embolcallat en un plàstic, va aparèixer a la vora del llac Black en el programa pilot de *Twin Peaks* emès per primer cop el 8 d'abril de 1990 a la cadena ABC. Fa, doncs, una mica més de vint-i-cinc anys que David Lynch, en col·laboració amb Mark Frost, va revolucionar el serialisme televisiu a partir d'un cadàver que fa emergir la part tèrbola amagada a la superfície calma d'una petita ciutat fictícia ubicada a l'estat de Washington, a l'extrem nord-oest dels Estats Units que fa frontera amb el Canadà. Allò que en principi es plantejava com una intriga detectivesca, amb l'agent Dale Cooper de l'FBI intentant descobrir qui va matar Laura Palmer, va desenvolupar-se com un trencaclosques imprevisible i enigmàtic que desafiava les convencions narratives tan assumides per les ficcions televisives, que també

eren transcendides amb un exercici visual aclaparador. Tot i que Lynch només va dirigir personalment sis dels vint-i-vuit capítols de les dues temporades i en un període va deixar-ho en mans menys hàbils i excessives, a *Twin Peaks* hi ha un desplegament de la posada en escena que, creant una atmosfera tan fascinant com inquietant, se sobreposa a la tirania del guió encara dominant a les sèries televisives.

Amb múltiples influències i referències provinents del cinema, la televisió, el còmic, la novel·la gòtica, la pintura i la música pop, Lynch va crear un univers propi amb una diversitat de textures i registres (del dramatisme a la comicitat absurda i fins el *grand guignol*, del costumisme al terror vinculat al diabòlic) i mitjançant imatges enlluernadores, hipnòtiques, absorbents, trasbalsadores. Algunes d'aquestes imatges van convertir-se en motius vi-

suals recurrents, com ara la cascada, el semàfor penjant, les branques dels avets Douglas mogudes pel vent. Cap de tan poderosa, però, per la seva plàstica i el conceptualisme com la de l'habitació vermella, amb les seves cortines ondulants i les rajoles del terra amb una sanefa punxeguda.

És així que *Twin Peaks* no només explora en el costat fosc i la doble moral d'una localitat (i, en certa manera, del somni americà) a través de subtrames que enreden els espectadors en una espiral interminable, sinó que crea una dimensió paral·lela. Entre el món (suposadament) real i l'oníric, que manifesta els temors i les pulsions destructives, s'imposa el Mal encarnat en la Lògia Negra, que absorbeix part dels personatges: l'esperit maligne de Bob posseint el pare de la Laura Palmer i, al final, fins i tot el mateix agent Cooper. Un cop aquest retorna del seu viatge al·lucinat per la Lògia Negra (que hauria de donar les respostes als enigmes sense que arribi a donar-ne cap de concloent) es mira al mirall i, de cop, es llança contra el seu reflex, colpejant el cap contra el vidre. Al mirall, s'ha vist reflectit en Bob: el seu jo es desdobra en l'Altre maligne de si mateix o potser és envaït per una alteritat incontrollable que el (ens) manipula. No era la primera vegada (ni l'última) que l'imaginari de David Lynch passava a l'altre costat del mirall (o d'una porta, d'una cortina, d'una rebotiga) i nosaltres, espectadors, a través seu. Ell creu que el cinema (i, si es pot dir així, el cinema que pot fer-se a la televisió) té el poder de mostrar l'invisible i que funciona com una finestra a través de la qual entres en un món diferent, semblant a un somni que pot esdevenir un malson.

Pocs anys abans de *Twin Peaks*, Lynch va fer que un jove (Jeffrey Beaumont, encarnat per Kyle MacLachlan,



David Lynch a la característica habitació vermella de *Twin Peaks*

Showtime

actor fetitxe del cineasta i, no és per res, intèrpret de l'agent Cooper) passés a l'altre costat després de trobar una orella mutilada i plena d'insectes en un descampat. A *Blue Velvet* (1986), que s'obre amb una cortina de vellut blau ondulant que es transforma en un cel blau lluminós com un miratge, també hi ha una petita ciutat, Lumberton, aparentment tranquil·la que amaga dins seu un costat fosc que, a partir de l'orella trobada, Jeffrey explora tot sentint-s'hi fascinat i a la vegada espantat: no és aliena a aquesta experiència l'atracció que sent per Dorothy Vallens (cantant de night-club interpretada per Isabella Rossellini, aleshores aparellada amb Lynch) mentre festeja amb la ingènua, però decidida, Sandy Williams (Laura Dern, des d'aleshores un actriu recurrent en el món del cineasta). El viratge cap a l'inquietant, de fet, s'insinua amb la seqüència inicial en què, després de mostrar-se unes pinzellades de la comunitat de Lumberton amb un bomber saludant feliçment i uns nens contents creuant el carrer en direcció a l'escola, la imatge es concentra en una casa en què, mentre una dona mira la televisió, hi ha un home rega el jardí; un espai domèstic confortable que s'esquinça quan la mànega s'enreda en unes branques i l'home, del qual després descobrirem que és el pare de Jeffrey i que ha patit un atac de cor, es posa la ma a la nuca amb un gest de dolor abans de caure a terra: tot seguit, la càmera rastreja en el jardí fins a recrear-se en uns escarabats. És la visió lynchiana del món.

En una llarga entrevista de Chris Rodley (amb una edició en castellà, *David Lynch por David Lynch*, publicada per Alba l'any 1998), el cineasta, nascut el 1946 a la petita ciutat de Missoula (Montana), explica: «La meua infantesa van ser cases elegants, carrers amb arbres, el lleter, cels blaus, tanques de fusta, herba verda, cirerers. L'Amèrica mitjana com ha de ser. Però el cirerer té resina, a vegades negra, a vegades groga, i milers de formigues vermelles s'hi arrossegueu. Vaig descobrir que si un observa més de prop aquest món bonic, sempre troba formigues vermelles per sota. Com que vaig créixer en un món perfecte, les al-



L'agent Cooper (Kyle MacLachlan) i el seu reflex maligne Bob (Frank Silva) a *Twin Peaks*, 1991

tres coses representaven un contrast [...]. Vaig aprendre que, sota la superfície, hi ha un altre món i encara més mons diferents a mesura que hi aprofundia més. Hi ha bondat en els cels blaus i les flors, però una altra força, un dolor i una decadència salvatges, ho acompanya tot. És com els científics que comencen a la superfície, però que arriben a les partícules subatòmiques i el seu món es converteix en una cosa molt abstracta. En certa manera són pintors abstractes».

B *lue Velvet* va certificar que Lynch, hereu d'Alfred Hitchcock, és un explorador del sinistre, d'acord amb la definició que Freud va fer del concepte a partir del conte «L'home de sorra» d'E.T.A. Hoffmann: la sensació d'espant que s'adhereix a les coses conegudes; l'estranyesa que envaeix de cop allò que era familiar; també allò que, havent-se de mantenir ocult, s'ha revelat. El món de Lynch no permet la tranquil·litat: allò domèstic es fa certament estrany; allò familiar no protegeix; allò que semblava dòcil es fa molest i torbador; l'íntim no reconforta; el conegut es converteix en misteriós. Per això, a la vegada que sedueix i fascina, aquest món incomoda. S'hi manifesten pràcticament tots els senyals i motius del sinistre: els òrgans mutilats o lesionats; la repetició com si fos transmissi-

sora de l'inevitable; els dobles que fragilitzen, si no destrueixen, la identitat; els personatges portadors de malefícis o de mals averanys. Potser una imatge recurrent resumeix la visualització del sinistre en l'univers lynchian: les habitacions espectrals, a vegades només un angle d'aquestes habitacions buides i desolades, amb una làmpada que emet una llum mústia, a vegades entretallada. Uns espais que podrien ser domèstics, però que no sé sap si encara ho són: si, essent abandonats o només desocupats en aquell mateix instant, han perdut la seva domesticitat.

David Lynch volia ser pintor i, de fet, ho és, però, quan estudiava Belles Arts, va fer un curt experimental que, amb la pantalla partida, es projectava com un bucle. La idea és que semblés una pintura viva. Possiblement hi ha molt de pintura en moviment en una filmografia (on, a més, s'hi pot rastrejar la influència d'Edward Hopper, Francis Bacon i els expressionistes abstractes, entre altres) que, després de diversos curts, va aportar el primer llargmetratge el 1977, ara fa quaranta anys, amb *Eraserhead*. La seva imatge generativa, la primera que se li va acudir a Lynch per realitzar aquest film convertit immediatament en una obra de culte, és un cap humà utilitzat per fabricar goma d'esborrar. D'aquí, l'enorme tupè de Henry Spencer, aquest personatge estrambòtic, apocat, atrapat,

del qual, potser, se'ns mostra un malson turmentós abans de ser executat. Potser. A banda de l'argument, com sempre ha sigut propi de Lynch, allò que va causar sensació i perplexitat és la potència d'unes imatges (reveladores d'una singularitat, malgrat que s'hi poden rastrejar influències de Buñuel, Cocteau, Tod Browning o de *La nit del caçador* de Charles Laughton) començant amb la d'un cosmos al qual se superposa el cap en posició horitzontal del protagonista, que transita per un trist paisatge industrial, un espai ple de rebuigs i de residus que anuncia una de les constants de Lynch.

El reconeixement d'*Eraserhead*, que havia realitzat de manera fragmentària durant dos anys per problemes de finançament, va fer que l'actor i productor Mel Brooks proposés a Lynch rodar amb un gran pressupost un film sobre Joseph Merrick, un home amb una deformitat física notable que, al Londres victorià de la segona meitat del XIX, va ser exhibit en fires, però que va ser educat per un metge que hi va percebre una sensibilitat artística i va cultivar-li el desig d'integrar-se en la societat a través de la cultura. *L'home elefant* (1980) és un film en blanc i negre que, amb el seu respecte cap a un personatge solitari i marginat, revela l'humanisme de Lynch, que, tot i que sempre és latent en la seva poè-

tica, va «redescobrir-se» força anys més tard amb la possiblement més inesperada de les seves pel·lícules, *The Straight Story* (*Una història vertadera*, 1999), en què segueix un ancià que, a cavall de la seva màquina tallagespa, recorre 500 km per poder fer les paus amb el seu germà i amb ell mateix.

Seguint, però, de manera cronològica la filmografia de Lynch, l'èxit de *L'home elefant* va fer que, de part del megalòman Dino de Laurentis, se li oferís una superproducció de 40 milions per adaptar *Dune* (1984), una saga de ciència-ficció de Frank Herbert a l'entorn d'un planeta imaginari, Arrakis, amb cucs de sorra i la font de l'anomenada «espècia», una droga que expandeix la ment i permet el vol interplanetari i la cohesió d'un imperi que, datat en un futur llunyà, es regeix amb una estructura feudal. Mantinent un pols amb el productor italià, Lynch es va perdre en aquesta història amb elements fortament messiànics, tot i que no hi deixa d'haver la seva empremta personal amb imatges que semblen al·lucinades.

Va retornar al seu món, obrint-li uns camins que no ha fet més que explorar i ampliar cada vegada més, amb *Blue Velvet* i *Twin Peaks*, durant el rodatge de la qual, en el moment que no va tenir-ne prou cura fins a l'últim capítol, va gestar *Wild at Heart* (*Cor sal-*

vatge, 1990), a partir d'una novel·la titulada *The Story of Sailor and Lula* de Barry Gifford. Lynch va definir-la com una història d'amor que es desenvolupa en una estranya carretera (totes les seves carreteres són estranyes, com ara la de *Lost Highway* i la de *Mulholland Drive*) que travessa el món modern. La història d'amor és la de Sailor (Nicolas Cage) i Lula (Laura Dern). Ell, que du una jaqueta de pell, és un ex-convicte salvatge i brutal que s'entendria amb la seva xicota, disposada a seguir-lo a tot arreu.

Wild at Heart, amb la seva barreja de romanticisme i violència extrema fins al paroxisme, va rebre la Palma d'Or del festival de Canes, on, amb la màxima expectació, va presentar dos anys després *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, que relata la setmana prèvia a l'assassinat de Laura Palmer sense que això vulgui dir que s'hi aclareixin els enigmes deixats per la sèrie. La «preqüela» de *Twin Peaks* va ser molt mal rebuda a Canes, des d'on va pagar-se que era una pel·lícula fracassada, cosa que va fer que ni arribés a estrenar-se a diversos llocs, com ara a l'Estat espanyol. Tanmateix, el film ha passat de ser maleït a convertir-se en una peça de culte. Lynch no estava acabat. Ni molt menys. Li va costar, però, cinc anys fer una nova pel·lícula, tot i que cal tenir present que, gestant també projectes que no sempre s'han concretat, Lynch ha mantingut una activitat constant, sigui pictòrica o relativa a la realització d'anuncis publicitaris, de vídeo-clips i, més recentment, de vídeos per Internet.

El cas és que, a l'any 1997, va presentar *Lost Highway* (*Carretera perduda*) en què un saxofonista de jazz (Bill Pullman) creu que la seva dona l'enganya i, posseït per la gelosia, mata la dona (Rosana Arquette, que també interpreta un altre personatge, l'amant d'un gàngster) i el seu suposat amant. Condemnat a mort, desapareix un dia de la presó, on hi apareix un jove mecànic de cotxes. Film absolutament angoixant, pot veure's com una representació de la ment del protagonista. Després de *Lost Highway*, amb l'interludi de *The Straight Story*, Lynch crea dues pel·lí-



Nicolas Cage i Laura Dern
protagonistes de la història
d'amor romàntica i violenta
a *Cor salvatge*, 1990

Naomi Watts ajuda
l'amnèsica Laura Harring
a descobrir qui és a
Mulholland Drive, 2001.



cules immenses, inabastables, que figuren entre les més grans aportacions al cinema del segle XXI: *Mulholland Drive* (2001) i *Inland Empire* (2006), que, tal i com reconeix el mateix cineasta, són dues pel·lícules complementàries que, des d'angles diferents, tracten de la indústria del cinema. De fet, podria dir-se que, novament, exploren en el costat fosc amagat per una superfície brillant. I ho fa en relació amb Hollywood.

A *Inland Empire*, una entrevistadora xafardera interpretada per Diane Ladd, la mare de Laura Dern, afirma en un programa de televisió emès des de Hollywood que aquest és el lloc on les estrelles fan els somnis i els somnis fan les estrelles. Però Lynch no fa un *La La land*, sinó que parla de com els somnis a Hollywood poden convertir-se en malsons o de com la que va ser anomenada «fàbrica dels somnis» se sustenta en un territori ple de frustracions i fins i tot de cadàvers. A *Mulholland Drive*, una jove (Betty Elms, una esplèndida Naomi Watts) arriba a Hollywood amb una rialla als ulls i, poc després, coneix una dona amnèsica que, ferida, no recorda ni el seu nom (es rebateja com a Rita en veure el pòster de la cèlebre pel·lícula protagonitzada per Rita Hayworth). Mentre intenten descobrir què ha passat i Betty demostra el seu talent en proves de càsting, les dues dones senten una atracció recíproca que es consuma en

una nit d'amor. Un cop adormides, es desperten i un senyal les du a un club anomenat «Silencio», on Rebeca del Río canta en «play back» («no hay banda», diu el presentador) *La llorona* i elles, amb una capseta blava a les mans, senten una commoció profunda i ploren. Un dels moments més com-

Lynch és autor de dues pel·lícules immenses, inabastables, que figuren entre les més grans aportacions al cinema del segle XXI: *Mulholland Drive* i *Inland Empire*, que, novament, exploren el costat fosc amagat per una superfície brillant.

movedors del cinema de Lynch. La capseta les durà a un altre lloc, que, així pot interpretar-se, definitivament les du a la realitat. Allò que potser hem vist és el que somiava Betty (o, de fet, Diane Selwyn) o la projecció del seu desig. A partir d'aleshores es representarà el malson real d'aquella jove que va arribar amb il·lusió a Hollywood: no ha triomfat com actriu i la seva amant l'ha abandonada per un di-

rector de cinema venut a uns gàngsters. Desolada, paga un assassí a sou perquè mati l'ex-amant i ella s'aboca a una autodestrucció suïcida. Una possible manera d'explicar-la amb la consciència que, a més del fet que el poder del film es juga en les seves imatges aclaparadores, l'estructura doble conté un puzzle amb elements desconcertants portadors d'enigmes.

Lynch encara va fer un pas de rosca més amb *Inland Empire*, en què una altra actriu (Nikki Grace, encarnada novament per Laura Dern) salta d'alegria en saber que rodarà una pel·lícula de la qual ignora que és un *remake* d'una pel·lícula inacabada a causa de l'assassinat dels seus actors protagonistes. Una veïna (Grace Zabriskie, la mare de Laura Palmer) és portadora de la malastrugança. Li explica que un nen va sortir a jugar i que, en obrir la porta, va veure el món i que al passar per la porta va provocar un reflex: havia nascut el Mal i va seguir el nen. També li explica una variant d'aquest petit conte sinistre: una nena petita va sortir a jugar i es va perdre pel carreró de darrere el mercat. Més tard, Nikki apareix en el carreró de darrere del mercat. El cas és que Nikki Grace, desdoblant-se la identitat, passarà a un altre costat que la durà al Passeig de la Fama per descobrir-hi amb un tornavís al ventre que, allà on hi ha les plaques amb el nom de les estrelles, hi ha cossos prostituint-se que potser són



La percepció de la realitat de Nikki Grace (Laura Dern) es va distorsionant cada cop més a *Inland Empire*, 2006

els d'unes dones que van arribar a Hollywood per triomfar-hi. Al complir-se el seu somni, Nikki Grace viurà un malson a través de les seves metamorfosis. Potser emergeix el sinistre quan el fantasiejat es converteix en realitat.

En arribar a la primera de les tres hores d'*Inland Empire*, hi ha un desdoblament de Nikki Grace que, com si fos espectadora d'ella mateixa, s'observa des de darrere una cortina que amaga un decorat. A través d'aquest decorat sembla fugir, però resta atrapada en entrar en una altra dimensió, que pot ser la del seu inconscient que té por de la caiguda, del fracàs, de la degradació, del retorn a un passat corromput. A *Inland Empire* hi ha un pas a l'altre costat visualitzat a través de l'accés a un espai ulterior a la representació: darrere d'un decorat, darrere de la càmera, darrere d'un escenari, darrere d'una pantalla. Què és el real? Tot és una il·lusió? Què som? Tot allò que veiem en els films de Lynch és una projecció mental d'un personatge?

El cinema (i les ficcions televisives) de Lynch es resisteix a una interpretació tancada, totalitzadora i, al capdavant, tranquil·litzadora. Et desborda i no l'atrapes. Tal cosa pot provocar insatisfacció i fins i tot rebuig –cosa que, certament, passa en molts espectadors. Però també pot crear una mena d'excitació per voler comprendre, encara que se'ns facin tan presents els límits mateixos de la comprensió. El cas és que, davant dels laberints narratius i visuals de Lynch, hi ha la temptació d'abandonar-se, d'endinsar-se en el seu

corrent hipnòtic, de lliurar-se a un somieig, encara que no sigui precisament plaent, de deixar-se endur per les atmosferes i les textures d'un poderós i sorprenent flux visual. Amb tot, crec que la consciència es resisteix a la seva suspensió, que es manté la voluntat de

El cinema (i les ficcions televisives) de Lynch es resisteix a una interpretació tancada, totalitzadora i, al capdavant, tranquil·litzadora. Això pot provocar insatisfacció i fins i tot rebuig. Però també pot crear una mena d'excitació per voler comprendre.

guiar-se en el laberint, de trobar traces a les quals agafar-se, que no aferrar-s'hi, cosa que, de fet, resulta impossible en un univers tan movedís. Per part de l'espectador hi ha en joc el desig de saber, com també el tenen tantes criatures de Lynch: la parella juvenil que juga als detectius a *Blue Velvet*, les actrius de *Mulholland Drive*, el personatge múltiple de Laura Dern a *Inland Empire*.

Aquest desig de saber té les seves conseqüències doloroses, com ara la pèrdua de la innocència, el descobriment del Mal, la destrucció de l'amor, l'emergència d'un passat vergonyós que ha volgut oblidar-se o la por a l'esdevenir desastrós d'un mateix que pot fer-se realitat. Però és un desig ineludible, com ho és per a l'espectador voler saber i comprendre. Pot ser que aquest desig també ens faci sentir un malestar, que Lynch no ens evita, però l'art ens ajuda a enfrontar-nos i a suportar el dolor de la vida. El cas és que aquest cineasta genial ens permet fer qualsevol interpretació sense assegurar-nos mai que puguem arribar a cap certesa. Ens convida a fer totes les preguntes sense que obtinguem cap resposta o almenys una de definitiva. Podem sentir-nos captius i perduts en el seu món, però a la vegada lliures a través del que podem imaginar-hi: no sabem si ens du allà on vol o si anem on volem. Crec que ens convida a ser audaços i a la vegada humils. El cinema de Lynch com una epistemologia: voler saber i donar poder a la imaginació, però també reconèixer els límits de la racionalitat i, per tant, de la capacitat de comprensió. Audàcia i humilitat.

Després d'*Inland Empire*, feia deu anys que David Lynch no ens aportava una gran obra. He de confessar que fa unes setmanes, quan en el festival de Canes van projectar-se els dos primers capítols de la tercera temporada de *Twin Peaks* dos o tres dies després de la seva emissió televisiva, vaig sentir un estremiment en sentir la música genèrica d'Angelo Badalamenti i en veure la cascada. Va ser com retornar a una casa que t'atrau i que t'espanta, a un lloc conegut que sempre es fa estrany. En la primera escena a l'habitació vermella, Laura Palmer, amb una veu d'ultratomba, li diu a l'agent Cooper: «Ens veurem d'aquí a 25 anys». Vaig veure amb la boca bada els dos primers capítols i he continuat tenint-la oberta davant els quatre capítols més que he vist en el moment d'escriure aquest article. Lynch no ha perdut, si no és que l'ha augmentat, la capacitat de sorprendre'ns, de meravellar-nos i d'inquietar-nos. Fa que continuem travessant a l'altre costat del

mirall. Dale Cooper segueix posseït per l'esperit maligne, però també té un altre «avatar» que, després de passar per una metamorfosi a través de màquines insondables i una estada amb una dona cega que el palpa i fa que surti enmig de l'univers, reapareix en un casino de Las Vegas fent saltar la banca de les màquines escurabutxaques i deambula per unes oficines com si fos un parent catatònic de Jacques Tati perdut en el món modern. Retornem a l'oficina de la policia de *Twin Peaks*, on es rep un missatge de la «dona de la soca» que diu que s'ha de buscar alguna cosa perduda relativa a l'agent Cooper. Els escenaris s'han ampliat a l'esmentada Las Vegas, a Nova York, a Dakota del Sud, on apareixen dos cadàvers fragmentats (un cap, un cos sense cap) com si fossin un de sol. Lynch fa sentir que els orificis (els radiadors, els forats per endollar, els carregadors dels cotxes) poden emetre substàncies tòxiques o poden xuclar els personatges. L'habitació vermella pot revelar-se en qualsevol lloc. Tot és possible, sense oblidar aquells detalls més costumistes.

L'inspector de l'FBI Gordon Cole (interpretat pel mateix David Lynch) retroba un antic agent després que aquest hagi canviat de sexe i li explica: «Quan vas deixar de ser Denis i vas convertir-te en Denise vaig dir als teus companys que arreglessin els seus cors o que es morissin». Els antics joves de *Twin Peaks* encara es miren amb desig al bar com si estiguessin a temps de viure un amor que no va ser. La foto de graduació de Laura Palmer fa que un policia s'emocioni perquè li desperta molts re-



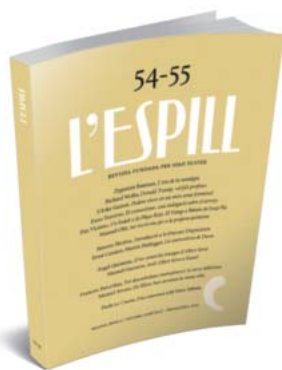
David Duchovny és Denise, abans Denis, a *Twin Peaks*, 2017.

cords. Hem vist fugaçment el pare i la mare de Laura Palmer. També hi veiem Laura Dern, girant el cap en un bar en ser saludada com a Diane pel malhumorat inspector Albert. I Harry Dean Stanton (el germà retrobat al final de *The Straight Story*) devastat davant d'una mare que abraça el seu fill mort després de ser atropellat per un indesitjable en un pas de vianants. O Naomi Watts, en un paper consistent, enfrontant-se a uns mafiosos de poca volada que fan xantatge al seu marit, Dougie, ocupat pel cos (i no sabem si l'esperit, que sembla que no és lloc de Cooper, extraordinari Kyle MacLachlan). Esperem que retorni Audrey (Sherilyn Fenn).

Incloent-hi part dels actors, retrobant-hi personatges de les dues primeres temporades, el nou *Twin Peaks* sembla un compendi de l'univers de Lynch, que ha dirigit tots els 18 capítols d'a-

questa tercera temporada, i a la vegada el desborda. Què importa si, com diuen els seus detractors, no s'entén res? Allò que veiem és una admirable fluir de «temps, imatge i so», les matèries amb les quals Lynch diu que es fa el cinema i ell fa la televisió. Cada seqüència se sustenta en ella mateixa, amb la seva atmosfera absorbent i els seus enigmes, sense necessitat que una altra l'expliqui. Fa 25 anys, com apuntàvem al principi, David Lynch (i Mark Frost, co-creador de la sèrie) van revolucionar la ficció televisiva. L'empremta de *Twin Peaks* s'ha fet visible en moltes sèries que no han arribat mai a superar-la ni a atrevir-se a fer un pas més enllà. Calia que ho fes David Lynch mateix amb la seva llibertat creativa que el fa capaç de convertir una sèrie televisiva en una experimentació artística. Mestre, als seus peus. ■

L'Espill 54/55



Zygmunt Bauman, L'era de la nostàlgia • Richard Wolin, Donald Trump, «el fals profeta» • Ulrike Guérot, Podem viure en un món sense fronteres? • Enzo Traverso, El comunisme, indagació sobre el terreny • Pau Viciano, Un kulak a la Plaça Roja. *El Viatge a Rússia* de Josep Pla • Manuel Ollé, Set horitzons per a la propera quinzena • Faust Ripoll, Qui pot decidir? Intel·lectuals contra la democràcia (directa) • Manuel López Segura, Per una renovació de la història de l'arquitectura moderna • Ernst Cassirer, Martin Heidegger, La controvèrsia de Davos (Introducció de Simona Skrabec) • Àngel Quintana, D'on venen les imatges d'Albert Serra • Manuel Guerrero, Amb Albert Serra a Kassel **LLIBRES I BIBLIOTEQUES** Francesc Parcerisas, Tot desembalant (mentalment) la meua biblioteca • Manuel Arranz, Els llibres han arruïnat la meua vida **DOCUMENTS** Victor Serge, La revolució russa (Introducció de Pau Viciano) **CONVERSA AMB** Paola Lo Cascio, Una conversa amb Enric Juliana