PINCELADAS POSTELEVISIVAS. TWIN PEAKS: THE RETURN Y DEMASIADO VIEJO PARA MORIR JOVEN DESDE EL TIEMPO DE LA PINTURA

LAURA CALVO GENS
SERGIO MELIIDE CASAS

1. INTRODUCCIÓN

Determinar el estatuto ontológico de la ficción serial contemporánea es una tarea de sabida complejidad, pues esta se inscribe —como ningún otro producto artístico— en la complicada situación de ser-para-las-masas en una época carente de ellas. Ya no existe un público estándar: como bien explica Lipovetsky (2000), el pequeño grupo ha terminado con toda posibilidad de target objetivo¹. Así, la aproximación a estas formas y formatos tan diversos debe partir de lo múltiple y lo fragmentario, tomando su condición serial como único elemento común para configurar tal dispositivo de interpretación. Esta situación se ha vuelto más compleja en los últimos años, pues debido a la generalización de la Quality TV, las cadenas de televisión y las plataformas de video on demand han apostado por ficciones donde la profundidad psicológica de los personajes, el cuidado de las líneas narrativas y los recursos técnicos «cinematográficos» articulan una nueva poética audiovisual que reformula el estatuto estético definido por Caldwell (1995) bajo el término «televisuality». Es por esto que a la multiplicidad de los productos relacionados con aquello que entendemos por «televisión» hay que sumar un cambio de paradigma en los estudios audiovisuales contemporáneos, que han comenzado a trabajar sobre la producción serial desde, por ejemplo, la teoría y filosofía de la imagen o los Visual Studies.

A este respecto, aunque los *TV Studies* hayan definido una línea de aproximación alrededor de lo denominado *TV Aesthetics*—destacando los trabajos de Newcomb (1974), Williams (1974), Fiske (1987), Caldwell (1995), Metallinos (1996), Butler (2010), Creeberg (2013), Ellis (2017) o Nannicelli (2017)—, la mutabilidad del medio, el ajuste estético de algunas de las últimas muestras seriales en el imaginario visual contemporáneo y la severidad intelectual y filosófica que subscriben son cuestiones que exigen una reactualización constante de

L'ATALANTE 33 enero - julio 2022

las teorías y las metodologías empleadas. Siendo nuestro tema de investigación el tratamiento pictórico del tiempo serial, y no existiendo estudios sistemáticos al respecto que recojan las transgresiones abiertas por nuestros objetos de estudio, cabe aproximarse a ellos desde las perspectivas de otros marcos íntimamente relacionados con este, como la estética, la teoría de las artes y, más concretamente, la filosofía de la pintura. En esta línea, tomaremos como principal apoyo teórico las aportaciones de Gilles Deleuze y, especialmente, Jean-François Lyotard sobre el tiempo, la figura y el acontecimiento, inscribiéndonos en las líneas de reflexión de Bonitzer (1986), Aumont (1989). Brenez (1998), Durafour (2009) y Vancheri (2011), quienes han trabajado sobre la plástica de la imagen cinematográfica a través de motivos como el trompe l'oeil, la tradición paisajística e, incluso, la figura. En cualquier caso, no queremos decir que el tiempo no haya sido un tema central en el estudio de la serialidad contemporánea, pues, de hecho, ha sido una de las inquietudes principales de quienes investigaron sus particularidades.

Desde sus inicios, la duración de la temporada y la fragmentación de cada capítulo favoreció un tratamiento particular del tiempo de la serie con respecto al del cine. Esta cuestión se evidencia de manera paradigmática en Perdidos (Lost, J. J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof, ABC: 2004-2010) y 24 (Joel Surnow, Robert Cochran, Fox: 2001-2010), dos referentes fundamentales que han explorado las posibilidades del tiempo como elemento narrativo y estético, popularizando en el discurso televisivo los saltos temporales a través del flashback y del flashforward, las elipsis, la dimensión acelerada de la secuencia «a contrarreloj» y, por lo tanto, un trepidante ritmo narrativo que afecta directamente a sus imágenes y sonidos². Sin embargo, tal poética de lo cinemático se queda pequeña ante el desarrollo de una auténtica mecánica en la que la fuerza potencial —y en reposo— se mantiene a la espera de ser liberada. Lessing ya había explicado, en su comentada reEN TELEVISIÓN, [...] LA ACELERACIÓN DEL DISCURSO FUE LA PROPUESTA HEGEMÓNICA: EL MOVIMIENTO CONSTANTE, LA MULTIPLICACIÓN DE LAS TRAMAS ARGUMENTALES, LA INMERSIÓN DENTRO DE LA HISTORIA

flexión sobre la poesía y las artes plásticas, que la principal diferencia entre ambas disciplinas radicaba en la cuestión temporal: en el primer caso, el tiempo estaba suspendido y el pintor debía elegir el momento adecuado de la acción, mientras que, en el segundo, el tiempo estaba en constante fluir y era mediante este que el poeta debía dar forma y opacidad a sus imágenes (Lessing, 1990: 106-127)3. Aunque el audiovisual, al igual que la danza o el teatro, aúna tiempo y espacio, es precisamente la dualidad entre quietud y movimiento la que aquí nos interesa. En televisión, los espacios para la creación alternativa fueron —y aún son— mucho más limitados que en el cine, por lo que, todavía con más razón, podemos decir que la aceleración del discurso fue la propuesta hegemónica: el movimiento constante, la multiplicación de las tramas argumentales, la inmersión dentro de la historia. Sin embargo, los productos que aquí nos ocupan llevan a su descalabro la tradicional preferencia, en este ámbito, del movimiento sobre la quietud y de lo «poético-literario» sobre lo pictórico.

A nuestro juicio, no hay una relación de superación de la imagen-tiempo para con la imagen-movimiento, al igual que tampoco la hay de la fotografía para con la pintura, o del cine para con la fotografía. Esta es una de las razones por las que mencionaremos exclusivamente a pintores posteriores a la aparición del cine, pues ellos son plenamente conscientes de tal contemporaneidad. Al respecto de esta coexistencia que, en ocasiones, ha generado umbrales en los cuales es difícil discernir dónde acaba cada una de las disciplinas, nuestra reflexión pretende evitar el manido deba-

te sobre los límites de las dos tipologías de imagen cinematográfica que propone Deleuze. Aunque la imagen-movimiento se haya construido ocasionalmente en relación con determinados instantes privilegiados, lo más importante es su constitución como un corte móvil de la duración que responde al devenir causal (Deleuze, 1984: 26). Frente a esta tipología, la imagen-tiempo deviene de forma no lineal a partir del aflojamiento de los nexos sensoriomotores, condición que procede de la emancipación de las formas narrativas -p. ej., los tiempos muertos y los paisajes geofísicos de Antonioni— o de la fractura de la linealidad espacio-temporal por ejemplo, la indistinción entre sueño y vigilia de Resnais y Rivette- (Deleuze, 1987: 11-26). En este caso, aunque Deleuze equipare tal superación de la narración con «la conquista de un espacio puramente óptico en la pintura, con el impresionismo» (Deleuze, 1987: 13), seguimos asistiendo a un devenir de imágenes que se suceden.

Sin embargo, hay una tercera posición que no reconcilia la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, sino que desliga el instante cualquiera del todo que construye la continuidad del movimiento. Esta fue la iniciada por Lyotard en su texto sobre el «Acinéma» (1973: 71-94), que estaba inspirado en sus reflexiones sobre la figura y que, a su vez, sirvió de punto de partida a las consideraciones de Deleuze sobre lo «háptico» (Deleuze y Guattari, 1980) y la «sensación» (Deleuze, 2002). Pero lo que aquí nos interesa fue su reformulación varios años después en el texto «Idée d'un film souverain» (Lyotard, 2000: 209-221), donde ampliaba la aplicación del acinéma más allá del cine experimental a la totalidad del cine, señalando que la imagen soberana siempre se manifestaba, directamente, como un instante incapaz de totalizarse como película entera. En esta idea ya se advierte el «tiempo de la pintura» como algo aplicable al medio audiovisual. La misma seriación del instante que acomete Barnett Newman en su obra The Stations of the Cross (1958-1966), como adición de momentos independientes, puede referirse tanto al ejercicio realizado

por cineastas de vanguardia (Hans Richter) como al *Episodio 8* (#3x08: Part 8, David Lynch, Showtime: 2017) de *Twin Peaks: The Return* (David Lynch y Mark Frost, Showtime: 2017). No obstante, el interés de nuestra propuesta radica en el hecho concreto de que la codificación visual de la ficción como pintura, a través de estrategias referenciales o del uso experimental de la imagen pictórica, permite expandir la consideración del instante a la naturaleza *seriada* de las ficciones televisivas⁴.

El estreno de Twin Peaks: The Return supuso la apertura de una nueva brecha dentro de lo televisivo, y es a partir de tal espacio que se perciben mutaciones hacia lo pictórico, reabriendo un debate en el que las preguntas han cambiado tanto como las respuestas. Como ejemplifica Demasiado viejo para morir joven (Too Old To Die Young, Nicolas Winding Refn, Ed Brubaker, Amazon Prime Video: 2019), esta nueva forma de concebir un dispositivo ligado a lo popular como medio para lo heterodoxo no ha quedado solo en el inquietante «regreso» de Dale Cooper (Kyle MacLachlan) y los suyos, sino que depara la consolidación de una nueva poética autoral, así como un nuevo filón estético a perpetuar por las ficciones seriadas venideras. Aquello que en el cine fue conocido como «arte y ensayo» viene a trasladarse en estas nuevas creaciones a un terreno que parecía imposible de conquistar: la televisión tradicional y las plataformas de streaming, el núcleo duro de la cultura líquida e hipermoderna en la que seguimos ahogados. Nuestros objetos de estudio se limitan a las dos obras ya mencionadas, simétricas y antagónicas en su morfología, sintaxis y fonética, igualmente preocupadas por el tiempo pictórico y la potencia mecánica, pues en ellas localizamos la imagen soberana que, en su referencialidad pictórica, se autonomiza como cuadro independiente del todo seriado. A partir de esta autonomía, la totalidad del producto audiovisual en el que se inserta se despliega de forma centrífuga, como algo diferente a la realidad capturada por la cámara: como pintura.

2. LA REFERENCIA COMO MECANISMO DE REVELACIÓN TEMPORAL

«Vete a ver qué es lo que está pasando con la antena parabólica, que la tele no funciona», sentencia Don Ricardo (Emiliano Díez) a su hijo al comienzo del capítulo de Demasiado viejo para morir joven titulado Episodio 2: Los amantes (#1x02: Volume 2: The Lovers, Nicolas Winding Refn, Amazon Prime Video: 2019). En ese lugar que ocupa la conversación, en esa disposición de una mesa familiar, sin objetos ni personajes que interrumpan nuestra mirada, es inevitable recordar la última cena de Cristo. De hecho, ese almuerzo prefigura, de la misma manera, la muerte al día siguiente del pater familias, en un momento que remite de nuevo al código pictórico canonizado por Da Vinci en la pared del convento dominico de Santa Maria delle Grazie. «No es la antena. La antena está jalando bien. No tenemos señal porque...», responde Miguel (Roberto Aguire) tras revisar el problema advertido por su padre. No puede terminar la frase, Don Ricardo ya está mirando otra cosa y no quiere ser interrumpido. Ante sus ojos no se encuentra una pantalla, sino un cuadro: el de su difunta hermana Magdalena. «¿Por qué tienes que ser siempre una vergüenza para mí?», replica el anciano. «Estoy intentando arreglar tu problema», se lamenta el hijo. «¡Bueno, pues hazlo después!». Pero no hay después. Don Ricardo se muere y la televisión se queda estropeada.

La última cena señala un momento concreto de la vida de Cristo, su muerte al día siguiente, pero también un acontecimiento dentro de la historia bíblica. Así, tal entramado no indica solamente la inminencia de la muerte del anciano. sino de la tradicional consideración del estatuto de la ficción serial contemporánea. Si «la tele no funciona» es porque algo se ha roto, quebrado y, como ocurre con Cristo, morirá al día siguiente. O por la noche, como Don Ricardo. La pintura pasa a ser el objeto de adoración familiar, de diálogo, de comunión. De devoción, por parte del hermano de la difunta Magdalena; de imitación, por parte de una Yaritza (Cristina Rodlo) que se revela como nueva «madre»: v también causante de la devoción de Jesús (Augusto Aguilera) por el sujeto que imita a su progenitora. Pero la irrupción de la pintura en el formato serial ya había sido anunciada por el propio Lynch al introducir la referencia pictórica en Twin Peaks: The Return mediante la presentación de los lienzos de Francis Bacon, Edward Hopper o René Magritte. Aquí, la relación entre ambos formatos determina la sustitución de uno por el otro. No hay coexistencia. En Demasiado viejo para morir joven, la «tele» se ha estropeado: miremos el cuadro. Sin embargo, el caso de David Lynch es más particular, pues su aparato se había averiado muchos años antes. Tras los créditos iniciales de Twin Peaks: fuego camina conmigo (Twin Peaks: Fire Walk With Me, David Lynch, 1992), el espectador asiste a la explosión de aquel aparato con

Izquierda: Episodio 2: Los Amantes de Demasiado viejo para morir joven. Derecha: La última cena (1498), de Leonardo da Vinci





el que se inicia la película. Por esto no hay, en los posteriores productos «lynchianos», antagonismo entre contrarios en lucha, sino simbiosis postcinematográfica, postelevisiva y postpictórica.

Esta imagen de la precuela de Twin Peaks (David Lynch y Mark Frost, ABC: 1990-1991) se recupera de manera indirecta en el primer episodio de Twin Peaks: The Return (#3x01: Part 1, David Lynch, Showtime: 2017). En algún lugar oscuro de Nueva York, un personaje desconocido para el espectador se sienta ante una caja de cristal vacía, a la espera de una posible aparición. Es ahí cuando -y donde- la representación de la caja, que había sido el contorno y el límite que había aislado numerosas figuras en la imaginería baconiana, permite aunar los términos propios de la pintura de Bacon, recordar la explosión de la televisión y resucitar ambos medios desde su especificidad temporal. La referencia, que no el referente, adscrita a su propia tradición y, por lo tanto, significante con sus propios significados, se sitúa en el contraplano de los personajes que la observan como cuadro. Es en esos planos estáticos de la caja donde se presenta la clave interpretativa de la serie: si la referencia es pictórica, el modo de lectura de la ficción serial aparecerá por sinonimia, de forma análoga a la interpretación de la pintura. Esos personajes, como los attendants de la pintura de Bacon (Deleuze, 2002: 23), son también los espectadores de Twin Peaks: The Return, aquellos que se revuelven ante el grado cero de la narración y el lento discurrir del tiempo ficcional. La serie puede ser pintura porque se disuelven los límites que habrían de enfrentarlas, como ocurre con la caja de cristal, que no es límite, sino cristal que se rompe.

LA SERIE PUEDE SER PINTURA PORQUE SE DISUELVEN LOS LÍMITES QUE HABRÍAN DE ENFRENTARLAS, COMO OCURRE CON LA CAJA DE CRISTAL, QUE NO ES LÍMITE, SINO CRISTAL QUE SE ROMPE

No obstante, la cuestión pictórica no remite de forma exclusiva a la obra de Bacon, sino también a Edward Hopper y René Magritte. Figurante o figurada, por momentos figura⁵, la presencia de ambos pintores se manifiesta en la composición imaginaria de Twin Peaks: The Return, llevando su propio sentido al horizonte de lo pintado. Así, el recurso referencial no tiene por único objetivo tensionar la relación que se construye entre las imágenes, con el fin de poner en crisis su propio significado, sino también trastocar la consideración temporal del conjunto. La alusión a Magritte no sería, por tanto, un simple homenaje, pues da cuenta de una cierta superposición de realidades. De la misma manera, la introducción de Hopper tampoco sería irrelevante, ya que ejerce como germen matricial de su inquietante Episodio 8, ambientado en una suerte de reverso espeluznante del universo configurado por el pintor donde el espacio pictórico se conjuga con el tiempo cinematográfico.

Este Episodio 8 es el mejor ejemplo para poder explicar el devenir pictórico-temporal que señalamos. Si lo pensamos en un sentido estrictamente narrativo, es decir, como partícula temporal que sitúa su tiempo con respecto a una línea narrativa, concluiríamos que, por su forma, se configura como un flashback desmesurado (Martin, 2018: 48-50). Esto es así en tanto que el retorno no se sitúa en los límites narrativos del storytelling, sino en las criptas de un tiempo pasado inadvertido por la audiencia: aquellos años cuarenta donde una bomba explota en blanco y negro. El director aúna suficientes recursos para que el espectador adquiera consciencia del estatuto temporal del capítulo en cuestión, como el uso del letrado o la imagen en blanco y negro, que pretende también recordar un tiempo en el que las imágenes aún no se habían coloreado. Sin embargo, estas señales parecen no ser suficientes para la (re)creación atmosférica del tiempo histórico en cuestión. En ese lugar, en ese espacio, vuelve a presentarse la referencia a la pintura perenne de Edward Hopper, «un narrador, no un pintor de naturalezas



Izquierda: fotograma del Episodio 8 de Twin Peaks: The Return. Derecha: Office at Night (1940), de Edward Hopper

muertas» que ahondó mejor que nadie en el sueño americano (Wenders, 2016: 47).

La narración de un paisaje acotado, de un tiempo específico de la historia que persiste iconográficamente, se nos muestra desde la revelación del lienzo hopperiano: sus espacios pictóricos —los teatros, los porches, las oficinas, las gasolineras—vienen a componer el universo ficcional y temporal del episodio en cuestión y es ahí donde la irrupción del lienzo en pantalla permite una disrupción temporal poco común, pues es el reconocimiento iconológico del lienzo lo que permite que podamos iniciar la interpretación estructural del flashback. De repente, el tiempo aparece como histórico en tanto que el espectador ejecuta un análisis identificativo del atrezzo de la serie. Sin embargo, el director sabe que tal relación referencial no solo trae a la luz la presentación de un tiempo histórico, sino también el corolario de la permanencia del tiempo desde la pintura que lo atestigua.

Para que esta máquina funcione es necesario un tipo de relación distinta en el seno de las imágenes: la consideración del plano como *cuadro*. El lienzo no aparece en *Twin Peaks: The Return* como un elemento componente de la imagen, sino que es la totalidad imagen. El *atrezzo*, los detalles del cuadro y los actores son los personajes de las historias de Hopper. Ahí está la diferencia: mientras los personajes de Winding Refn miran al cuadro,

Lynch tiene claro que son el cuadro pues, en efecto, este último habría de dedicarse toda su vida a la pintura. Esta es, además de su actividad principal y menos conocida, la «base» de su quehacer⁶. Más allá de su afiliación directa a un modo determinado de componer, tal dedicación permite que el autor, en tanto que creador de imágenes, promueva un conjunto de referencias pictóricas desde una determinada sensibilidad estética y un posicionamiento dentro del discurso que su obra defiende. El tiempo ha de surgir, resurgir o manifestarse a través de señales que le indiquen al espectador que tiene forma, donde la «referencia pictórica» se articula como señal a través de la cual el tiempo pueda presentarse.

Llegados a este punto, es pertinente pensar tal fisura a través de un ejemplo cercano en el tiempo al estreno de *Twin Peaks: The Return*. En la primera temporada de *Westworld* (Jonathan Nolan, Lisa Joy, HBO: 2016-), Dolores (Evan Rachel Wood) descubre, en un impactante ejercicio de reconocimiento para el espectador, que el Hombre de Negro (Ed Harris) es William (Jimmi Simpson): el personaje que en un tiempo pasado la había adorado, ahora la detesta. Esta revelación sucede en la combinación del montaje y del guion, en tanto en cuanto elementos que hacen visibles las distintas líneas temporales que el espectador no había detectado y que, de repente, se manifiestan por apa-

rente intermediación prestidigitadora. El tiempo se ha revelado y, en última instancia, el twist que evidencia la estructura temporal o dispositivo de la ficción permite reconstruir tanto la identidad de los personajes como la identidad temporal de la propia serie (Salvadó-Corretger y Benavente, 2021: 275). Que Dolores adquiera consciencia de esta situación no solo implica, por tanto, la proposición narrativa de una situación límite para los modos psicológicos de los personajes, sino que, además, el espectador adquiera consciencia sobre la existencia de varias líneas temporales a lo largo del visionado que ahora —y solo ahora, cuando se ha producido la revelación— tiene que reconstruir.

Frente a esto, lo que Twin Peaks: The Return propone es, en primer término, una valoración y asunción del tiempo por parte del espectador que subvierte las narrativas tradicionales del espacio serial, pues la revelación temporal trae a la luz un orden distinto. El efectismo impetuoso del universo Westworld contrasta con el giro plástico de Twin Peaks: The Return, ya que su temporalidad se revela a través de la formulación pictórica de la imagen, a través de un reconocimiento que exige la lectura referencial. Esta revolución temporal viene anexada a la calidad plástica de la ficción. La referencia pictórica es el indicio interpretativo que permite al espectador intuir que este tipo de ficción tiene más que ver con la pintura a la que alude que con la televisión. Al fin y al cabo, la sensación temporal naciente del visionado es distinta a la del conjunto hegemónico de ficciones contemporáneas. Tanto en Twin Peaks: The Return como en Demasiado viejo para morir joven el tempo lento, el plano distendido, la abrumadora sensación de estancamiento narrativo y la inacción de los personajes se sitúa en las antípodas de los mecanismos temporales de ficciones como Westworld, pero sin dejar de desvelar una inquietud de fondo adscrita a la naturaleza de la serialidad: la posibilidad de explorar el tiempo como materia narrativa ineludible en la más inmediata contemporaneidad televisiva.

3. LA CUESTIÓN DEL MARCO: DEL LÍMITE AL UMBRAL

En Twin Peaks: The Return la referencia baconiana evidencia la compleja relación entre ficción serial contemporánea y pintura, por el mero hecho de que esta se hace tangible. Pero resulta más interesante pensar que, en este juego, la referencia traza una relación particular entre el tiempo de la ficción y el tiempo de la pintura. Como ya hemos comentado, cuando la caja de cristal se rompe, el linde entre pintura y serialidad televisiva desaparece. Esto es debido a que existe una fórmula visual que aísla a los dos medios, como en la pintura de Bacon se aíslan las figuras en las cajas, pero que, sin embargo, permite relacionarlos con sus audiencias: estos están abocados a esa «extrema soledad de las Figuras, extremo encierro de los cuerpos que excluyen cualquier espectador: la Figura no viene a serlo sino por ese movimiento en que se encierra» (Deleuze, 2002: 25). Como en la iconografía baconiana, el límite se constituye como necesidad en la ficción, se traza o dibuja un índice visual que lo haga reconocible, un marco que, después del encierro de las figuras, se desintegrará a través de los recursos visuales de la escena. La referencia permite establecer una relación conceptual entre forma pictórica y formato serial, al tiempo que trae a la luz las relaciones de contigüidad entre ellos y sus espacios exteriores. Cuando en Twin Peaks: The Return se rompe el cristal de la caja, se configura, en el conjunto narrativo de la serie, el salto de una codificación hacia su contraria: de lo centrípeto, que lleva a los personajes al estado contemplativo, hacia lo centrífugo, que diluye las distancias entre ambos. En otras palabras, sucede abruptamente una fractura en los modos de percibir que el espectador ha adoptado, distintamente, para la pintura y la televisión. La escena indica que existe un estado propiamente pictórico, es decir, contemplativo, que modifica la manera de ver la ficción; pero, al mismo tiempo, el marco aquí una caja— se convierte en pantalla:

El marco constituye una zona de desorientación del espacio: al de la naturaleza y al de nuestra experiencia activa que marca sus límites exteriores, le opone el espacio orientado hacia adentro, el espacio contemplativo, abierto solamente sobre el interior del cuadro. Los límites de la pantalla no son [...] el marco de la imagen, sino una mirilla que solo deja al descubierto una parte de la realidad. El marco polariza el espacio hacia dentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es centrípeto, la pantalla centrífuga (Bazin, 1990: 213).

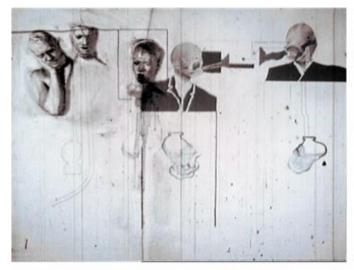
Si seguimos la propuesta de Bazin, en Twin Peaks: The Return esa naturaleza se ve vertiginosamente transformada en la devoradora relación que lo televisivo entabla con sus espacios contiguos, y en esa relación «todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo [...] como indefinidamente prolongado en el universo» (Bazin, 1990: 213). En la serie de David Lynch y Mark Frost no hay un marco al que las fuerzas se ajusten: la ficción se expande en todas las direcciones para abordar su más allá y devorarlo en un movimiento centrífugo, como así lo hace el espacio interior de la caja con sus attendants, como esa fuerza maligna que rompe el cristal para asesinar a los personajes que esperan. Esa es la vocación de la pantalla: llegar a todos los lugares posibles en lugar de ensimismar al espectador en el espacio interior del marco, destinado exclusivamente al cuadro. Esa disolución en el conjunto audiovisual del régimen pictórico, de aquello estático e inanimado del adentro de la caja de cristal, indica que todo en esta tercera entrega —incluido el *afuera* del plano— pueda volverse pintura sin marco.

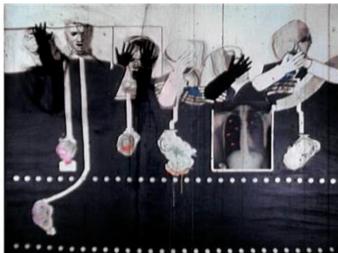
A este efecto, el ejercicio propositivo de Winding Refn y Brubaker se formula en un término diferente: mientras que los personajes de Twin Peaks: The Return son devorados por la materia pictórica, los personajes de Demasiado viejo para morir joven no pueden acceder, pese a su quietud, a ese mismo espacio. Martin (Miles Teller), Janey (Nell Tiger Free), Viggo (John Hawkes), Don Ricardo, no son más que espectadores de un mundo extrañado, que miran con deseo aquello en lo que nunca podrán convertirse: el cuadro, el espacio libidinal inalcanzable. En su mundo, como en el nuestro, Jesús no puede alcanzar a su madre, pues está al otro lado del lienzo, separada por el marco. Twin Peaks, sin embargo, no es nuestro mundo; o, asumiendo que el de Demasiado viejo para morir joven tampoco, no es como nuestro mundo. Ya no hay marco ni cortina, sino umbral. Así lo demuestra Sarah Palmer (Grace Zabriskie) al quitarse la cara y acceder al universo de Magritte, evidenciando que la Black Lodge, Twin Peaks y Nueva York forman parte del mismo espacio: el de la pintura.

Izquierda: fotograma del Episodio I de Twin Peaks: The Return. Derecha: fotograma del Episodio 6: La suma sacerdotisa de Demasia-do viejo para morir joven













Six Figures Getting Sick (1966), de David Lynch

Tanto la postura de Lynch y Frost, como la de Winding Refn y Brubaker, fraguan su conflicto sobre una diferente consideración, no ya del audiovisual, sino del quehacer pictórico. Cabe señalar que Winding Refn prioriza las diferencias de formato sobre sus semejanzas, descartando la posibilidad de «hacer pintura» en la pantalla. Él es cineasta y por mucho que sus personajes quieran ser el cuadro, penetrar en la Madre, no podrán, pues el cuadro está quieto y su oficio está en el movimiento, aunque sea imperceptible. Al respecto, concuerda con las propuestas de Benjamin:

Comparemos el lienzo (pantalla) sobre el que se desarrolla la película con el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podemos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos ha cambiado. No es posible fijarlo (Benjamin, 1989: 51).

Frente a esta perspectiva está Lynch, para quien la pintura es movimiento que cambia y muta tanto como el plano, y es por ello que confía en el pintar también sobre la pantalla. Si en Twin Peaks: The Return no hay marcos es porque estamos viendo la pantalla, potencia centrífuga que nos sumerge en un mundo en el que no existe la pintura porque es pintura. Lo que estas

dos propuestas recuperan no es solo la reflexión sobre la pintura como formato artístico, sino el debate sobre sus horizontes, sus atributos y sus especificidades.

4. EL TIEMPO DEL INSTANTE

A mediados de los años sesenta, David Lynch se formó como pintor en la Pennsylvania Academy of Fine Arts. Allí trabajaría con unas pinturas de dinamización cinética «real» o moving paintings que podríamos ejemplificar con Six Figures Getting Sick (1966): un altorrelieve pintado pensado para la proyección de una animación que convertía la superficie en pantalla y la pintura en movimiento. Más tarde, esta sensibilidad al respecto del movimiento de la pintura se completaría con su praxis cinematográfica, pues, como señala Mactaggart (2010: 12) «el cine permitió a Lynch añadir movimiento y sonido a la naturaleza muda y estática de sus pinturas, así como la oportunidad de extenderse más allá de su marco»⁷.

Esta imposibilidad de discernimiento entre materia pictórica y audiovisual se presenta en el *Episodio 8*. La función de este capítulo —además de continuar el gusto por la digresión canonizado con el icónico *La mosca* (#3x10: Fly, Rian Johnson, AMC: 2010) de *Breaking Bad* (Vince Gilligan, AMC: 2008-2013)—⁸ es relatar el origen del mal en el contexto norteamericano a través los experimentos con bombas nucleares realizados en 1945 en

White Sands, Nuevo México. Este acontecimiento aúna el horizonte social en el que se enmarca la serie, cuyos sucesos serían consecuencia directa de este momento histórico, y las preocupaciones plásticas del autor. En este caso, la dislocación temporal y la emergencia de lo abstracto son el auténtico punto de fuga que retuerce la percepción del espectador. Cuando la bomba estalla, antes de que la figuración hopperiana pueble la pantalla, el espectador asiste a casi tres minutos de suspensión narrativa durante los que el fuego y el humo toman la forma de un dripping, favoreciendo que Hopper y Pollock se den la mano como parte de una misma unidad temporal, como parte de un mismo cuadro que pone en común los diferentes tiempos de la pintura figurativa y de la pintura abstracta.

Corrigiendo la ingenua dicotomía propuesta por Lessing, Lyotard explica que hay muchos tiempos en la pintura: el tiempo de producción, lo que se tarda en crear el cuadro; el tiempo de consumo, lo que se tarda en mirar el cuadro; el tiempo de circulación, lo que tarda el cuadro en «ser mirado» desde que «es producido»; y el tiempo que le es propio al cuadro y que nosotros hemos denominado «el tiempo de la pintura» (Lyotard, 1988: 89-90). Este último, en el caso concreto del expresionismo abstracto, tal y como lo cifra Newman (2003: 580-582), tiene la peculiaridad de no ser, pues al ser ya ha sido. Es decir, su tiempo es el del acontecimiento mismo. A este respecto, Lyotard precisa: si

Izquierda: fotograma del Episodio 8 de Twin Peaks: The Return. Derecha: Autumn Rythm (Number 30) (1950), de Jackson Pollock







The Stations of the Cross (1958-1966), de Barnett Newman

«the sublime is now» no debe traducirse por «lo sublime es ahora», sino como «ahora, tal es lo sublime», es porque «sentir el instante es instantáneo» (Lyotard, 1998: 87, 98) (Lyotard, 1988: 91)9. No hay elementos que identificar, solo hay figura. No hay tiempo de lectura, pues no hay nada que leer, tan solo instante que experimentar. Es ahí donde se enmarca la explosión del *Episodio 8*. La pantalla se hace pintura, pero, a diferencia de lo que ocurría con los cuadros de Newman y sus compañeros de generación, no suspende el tiempo mediante un corte temporal, sino que la seriación de ese corte conecta la mancha figural con la figuración hopperiana.

Una obra que nos permite entender sus similitudes y diferencias con la abstracción de Newman es la serie *The Stations of the Cross* (1958-1966), conformada por catorce pinturas que remiten a las estaciones del vía crucis de Cristo. Como es habitual en este pintor, ninguno de los catorce cuadros alude a ningún elemento que conecte con el tiempo narrativo de la Pasión. Los catorce, siguiendo su poética, son instantes que suspenden la lógica temporal del devenir. Durante la explosión de *Twin Peaks: The Return*, cada fotogra-

ma semeja ser un instante, y al tratarse de manchas no hay un movimiento descompuesto en fragmentos. Sin embargo, la serie de instantes se extiende más allá de la mancha v alcanza a la gasolinera de Hopper: se prolonga hasta lo figurativo. Su diferencia con las Stations de Newman, obra que comparte su dimensión serial, es que el capítulo no es una suma de cuadros separables, sino un único lienzo sobre el que Lynch pinta manchas, pero también sujetos, pues la aparición de la referencia ha determinado que todo perte-

nezca al mismo espacio. El relámpago se inscribe en 1945, donde Lynch y Frost lo sitúan narrativamente, y es en el seno de esa paradoja donde el instante que suspende el tiempo se introduce en el devenir cronológico de la humanidad.

Mientras Lynch y Frost insertan lo abstracto en el marco espaciotemporal de lo concreto, los personajes de Winding Refn y Brubaker siguen mirando al cuadro. Siguen quietos. Siguen intentando ser pinturas abstractas cuando, en su figuratividad, no pueden ser manchas. En una reciente entrevista, el director danés lo apuntó de forma explícita: «Dejé de tener interés en el realismo cuando comprendí que nunca sería capaz de capturar lo real de forma suficientemente fiel. Desde entonces me he sentido cada vez más cercano a la abstracción. Y tengo intención de acercarme a ella aún más» (Salvà. 2019). Efectivamente, Winding Refn está ya muy alejado del naturalismo, poética que cultivó con emoción y rigurosidad en sus primeros años cinematográficos a través de películas como Pusher: un paseo por el abismo (Pusher, 1996), Con las manos ensangrentadas (Pusher II) (Pusher II, 2005), Soy el ángel de la muerte (Pusher III) (Pusher III, 2006) o

Fuera de sí (Bleeder, 1999); pero, como reconoce, sigue lejos de una totalidad abstracta. De hecho, es seguro que como artista está condenado a perseguir lo imposible, y que, como sus personajes, nunca podrá alcanzarlo.

Si Twin Peaks: The Return ha de leerse como lo positivo, la pantalla hecha cuadro, Demasiado viejo para morir joven es lo negativo: la imposibilidad de esta para convertirse en lienzo. La inserción de las formas figurales del Episodio 8 contrasta con la voluntad de Winding Refn por hipostasiar lo figurativo. La profusión de cuadros que aparece en Demasiado viejo para morir joven da cuenta de que estos solo pueden existir en el espacio en el que se presentan. Por tanto, la decisión que aquí se toma es la contraria a la de Lynch y Frost: los cuadros están en la pantalla, pero no son la pantalla. De hecho, todas las decisiones y comentarios de sus respectivos creadores llevan a conflicto. Ambas ficciones se estrenaron en el festival de Cannes, con dos años de diferencia, pero Winding Refn y Brubaker se negaron a estrenar -como había hecho su predecesora— los dos primeros capítulos, eligiendo, en su lugar, el cuarto y el quinto. Twin Peaks volvió a la televisión donde se había originado, pero pasando de la ABC a Showtime; mientras que Demasiado viejo para morir joven se adscribió a Amazon Prime, plataforma de video on demand. David Lynch ha mostrado en numerosas ocasiones su rechazo del dispositivo móvil como visor de cine, mientras que Nicolas Winding Refn es un reconocido admirador de sus posibilidades (Salvà, 2019). Y, sin embargo, ambas obras son muy semejantes. Es sabido que el director danés admira profundamente el cine de Lynch, por lo que la influencia del regreso de Twin Peaks resulta más que evidente; pero su camino le ha llevado por un derrotero diferente, poniéndose a su lado en arrojo y agudeza. Su similitud, ya explicitada al comienzo de este texto, está en el giro plástico de su propuesta, en la superación de una «forma de hacer» televisiva que, incluso en sus mejores SI TWIN PEAKS: THE RETURN HA DE LEERSE COMO LO POSITIVO, LA PANTALLA HECHA CUADRO, DEMASIADO VIEJO PARA MORIR JOVEN ES LO NEGATIVO: LA IMPOSIBILIDAD DE ESTA PARA CONVERTIRSE EN LIENZO

manifestaciones, priorizaba la narración: aquello que Lessing llamaba «poético» y que aquí está indudablemente atravesado de lo «pictórico».

Esta última cuestión es a la que nosotros hemos denominado anteriormente como poética de lo «cinemático», refiriéndonos a aquella rama de la mecánica —y anterior a la misma— que estudia el movimiento a través del tiempo sin pensar la fuerza que lo genera. Sin lugar a duda, el movimiento de la narración de series como Los Soprano (The Sopranos, David Chase, HBO: 1999-2007) o The Wire (Bajo escucha) (The Wire, David Simon, HBO: 2002-2008) no está exento de fuerzas plásticas o de motores libidinales, pero, siendo esto correcto, es indudable reconocer que durante su visionado nuestra atención siempre estuvo puesta en el «desplazamiento». En la trama, en los personajes, en los conflictos. Con Twin Peaks: The Return y Demasiado viejo para morir joven, los sujetos son transformados en objetos, dejando así de ser el eje articulador de la trama: Martin, supuesto protagonista, muere sin que lleguemos a saber mucho sobre él, y ni siquiera lo hace en el último capítulo; Dougie es un sujeto sin atributos propios, construido a partir de huellas casi difuminadas del verdadero personaje, Dale Cooper; Philip Jeffries (David Bowie) es, literalmente, convertido en máquina. La fuerza se encuentra contenida en la quietud, en la tensión plástica de una superficie inexpugnable que se revela como tal cuando, tamizando el movimiento, nos acordamos de los demás factores en juego. Esta cuestión, indudablemente explorada por el cine, está comenzando a ser un motivo central en la ficción serial.

5. CONCLUSIONES

Sin negar la multiplicidad de criterios para abordar una tarea de semejante complejidad, como es el análisis de la temporalidad en la ficción serial contemporánea, el presente texto ha pretendido inscribir estas dos obras en el continuum de la reflexión teórica y filosófica sobre el tiempo de la pintura. Si esto ha sido así es porque ambas propuestas nos alejan de las ya tradicionales formas de la Quality TV y nos conducen a horizontes que requieren de la aplicación de metodologías interdisciplinares, de las que este texto no pretende ser más que un ejemplo.

Nuestras conclusiones evidencian la existencia de dos momentos clave para la historia de la ficción serial, acontecidos con dos años de diferencia. El primero es la aparición de Twin Peaks: The Return, donde la referencia pictórica transgredió su tradicional función accesoria para convertirse en un elemento inherente a la ficción, transformando el plano en lienzo y acabando con los límites entre pintura e imagen-movimiento; tarea, por otra parte, ya iniciada por Lynch en el campo de la pintura. Para analizar este fenómeno nos hemos amparado en las reflexiones de Lyotard y Deleuze sobre el tiempo, la figura y lo sublime, además de utilizar las obras de algunos pintores como Hopper, Magritte, Bacon, Pollock o Newman como punto de partida. Son estos quienes nos han permitido abordar la introducción de las formas abstractas, valedoras del instante, en el devenir temporal que culmina el octavo episodio de la serie. El segundo es el estreno de Demasiado viejo para morir joven, donde Winding Refn y Brubaker toman el relevo en la reflexión sobre el tiempo y la pintura, posicionándose en las antípodas de Lynch y Frost. La constante que determina nuestra interpretación de esta segunda ficción es el diálogo imposible entre ambas formas, pintura y televisión, articulado a través de la ralentización —pero nunca detención— de los personajes, así como de su extraña interacción con los lienzos que aparecen.

Mientras el primer momento fractura el formato literario, inaugurando una contra-serialidad basada en otras quietudes, otras repeticiones y otras plasticidades para las imágenes, el segundo momento recoge el testigo con escepticismo. Suponemos que el movimiento dialéctico que inician estos dos productos tendrá continuidad en el futuro, y esperamos que con estas pinceladas postelevisivas podamos contribuir a un debate que todavía está por comenzar.

NOTAS

- 1 Según explica Lipovetsky (2000), el Capital persuade a cada individuo de forma personalizada. Así, el estándar definido por Marcuse (1972) bajo la categoría de «hombre unidimensional» pasa a ser un concepto desactualizado: ya no se busca convencer a los «individuos rígidos», sino que es en el pequeño grupo donde se configura el narcisismo contemporáneo.
- 2 Los elementos y nociones a través de los cuales, en la actualidad, pueden analizarse y categorizarse el tiempo y la temporalidad de las ficciones seriales son múltiples y variables. De esta manera, no todas las divisiones vinculadas a la temporalidad de la ficción coinciden al proponer Perdidos y 24 como productos que tratan el tiempo de forma homónima. Atendiendo a las posibilidades de explorar la psicología de los personajes de las ficciones norteamericanas, Carrión propone una categorización de las ficciones en función de su «velocidad interna». Así, «en un extremo tendríamos los productos de acción en que las situaciones límite y los giros argumentales se suceden a ritmo de vértigo, como 24 o Prison Break; en el centro, cambiando constantemente de velocidad, estarían Dexter o Perdidos; y en el otro extremo, la relativa lentitud de las mejores teleseries de la historia, como A dos metros bajo tierra, Los Soprano o The Wire» (Carrión, 2011: 185-186). Aunque, como decimos, las categorías divergen, reseñamos la publicación de Ames (2012) como uno de los más recientes y completos compendios que conjugan de un modo directo la cuestión del tiempo y la temporalidad en la televisión de los últimos años.

185

- 3 Como es sabido, la propuesta de Lessing venía a cuestionar la máxima horaciana *Ut pictura poesis*, según la cual la poesía y la pintura serían artes análogas. No obstante, lo que nos interesa en este artículo es la multiplicación de tiempos que propone Lyotard a partir del modelo de Lessing.
- 4 Las reflexiones sobre las similitudes y las diferencias entre las propuestas de Lyotard y Deleuze podrían ocupar todo el artículo, pero hemos resumido sus propuestas al principio para que estas no desvíen al lector del contenido que aquí nos atañe: la inflexión en la ficción serial que suponen los ejemplos que abordamos. Al respecto de algunas de las cuestiones que sugerimos, remitimos al mencionado texto de Durafour (2009) y al volumen colectivo editado por Jones y Woodward (2017).
- 5 Cuando utilizamos el término «figura», no aludimos a la imagen en tanto que icono, ya que este pertenece al discurso. Nuestra intención es señalar que estos tres pintores —Bacon, Hopper, Magritte— han sabido transgredir la imagen para hacer intuir al espectador una cierta matriz a través de unas manchas que son más que iconos. Para afirmar esto no solo tomamos de guía a Deleuze (2002), sino especialmente a Lyotard (1971).
- 6 El director afirma en la canónica entrevista editada por Rodley que la pintura es su actividad principal, que «hay aspectos de la pintura que son ciertos para todo en la vida» (Rodley, 2017: 43). Del mismo modo, trabajos como el de Mactaggart (2010) intentan dar cabida a tal dimensión interdisciplinar de su obra. Por otra parte, ensayos como *David Lynch: The Art Life* (Jon Nguyen, Rick Barnes y Olivia Neegaard-Holm, 2017), el reciente documental sobre la vida y obra del director, también dan cuenta de ello.
- 7 Del original en inglés: «film allowed Lynch to add movement and sound to the muteness and static nature of his paintings as well as an opportunity to extend beyond their frame».
- 8 Martin (2018) reseña la multitud de posiciones críticas que los espectadores han adoptado al referirse a este tipo de ensayos narrativos. Así, señala la actitud romántica de un Lynch y un Frost que, en contrapo-

- sición a las exigencias del formato televisivo actual, no subscriben la adecuación del *flashback* a una justificación narrativa. En este sentido, recuerda propuestas como *La mosca*, donde la distensión narrativa que el episodio aporta a la ficción es más que evidente en tanto en cuanto digresión de la línea principal del *storytelling*.
- La especificidad que Lyotard vio en el texto y en las obras de Newman es la autonomía del cuadro frente al tiempo narrativo del discurso, una cuestión que el filósofo francés ya había trabajado en Discurso, Figura. De hecho, si aquí extrapolamos a Pollock el marco teórico aplicable a Newman es, precisamente, porque seguimos las intuiciones de Lyotard sobre la materialidad de la figura-forma, edificada contra las propuestas existencialistas de críticos como Rosenberg (1959) o Tomassoni (1968), quienes entendieron la obra de Pollock como resultado de un proceso performativo y, por lo tanto, como parte de un devenir que no es instante. Por supuesto, el interés que encontramos en la praxis lynchiana es la transgresión total de estos binarismos: la pantalla es un cuadro que se mueve, temporalizando el instante en su secuenciación. La novedad no es la fractura temporal del momento acinemático (Lyotard, 1973), sino su repetición y, por supuesto, su diferencia (Deleuze, 1968).

REFERENCIAS

Ames, M. (ed.) (2012). Time in Television Narrative: Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming. Jackson: University of Mississippi Press. Aumont, J. (1989). L'Œil interminable: cinema et peinture. París: Librairie Séguier.

Bazin, A. (1990). ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp.

Benjamin, W. (1989). Discursos interrumpidos I. Madrid: Taurus. Bonitzer, P. (1986). Peinture et cinéma: décadrages. París: Cahiers du cinéma. Editions de l'Etoile.

Brenez, N. (1998). De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma. París: DeBoeck Université.

Butler, J. G. (2010). *Television Style*. Nueva York: Routledge.

186

- Caldwell, J. T. (1995). *Televisuality*. *Style*, *Crisis*, and Authority in American Television. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- Carrión, J. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae. Creeberg, G. (2013). *Small Screen Aesthetics*. From TV to the *Internet*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Deleuze, G. (1968). Différence et Répétition. París: PUF.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine* 1. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2002). La lógica de la sensación. Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980). Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie. París: Minuit.
- Durafour, J.-M. (2009). *Jean-François Lyotard: questions au cinéma*. París: PUF.
- Ellis, J. (2017). Visible Fictions. Cinema, Television, Video. Londres: Routledge.
- Fiske, J. (1987). Television Culture. Londres: Methuen.
- Jones, G., Woodward, A. (eds.) (2017). *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*. Edimburgo: Edinburgh University Press
- Lessing, G. (1990). Laocoonte. Madrid: Tecnos.
- Lipovetsky, G. (2000). La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona: Anagrama.
- Lyotard, J.-F. (1971). Discours, figure. París: Klincksieck.
- Lyotard, J.-F. (1973). Des dispositifs pulsionnels. París: Galilée.
- Lyotard, J.-F. (1998). Lo Inhumano: charlas sobre el tiempo. Buenos Aires: Manantial.
- Lyotard, J.-F. (2000). Misère de la philosophie. París: Galilée.
- Mactaggart, A. (2010). The Film Paintings of David Lynch: Challenging Film Theory. Bristol: Intellect.
- Marcuse, H. (1972). El hombre unidimensional. Barcelona: Seix Barral.
- Martin, A. (2018). El reto de la narrativa. *Caimán cuadernos de cine*, 70, 48-54.
- Metallinos, N. (1996). *Television Aesthetic: Perceptual, Cog*nitive, and Compositional Basis. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Nannicelli, T. (2017). Appreciating the Art of Television: A *Philosophical Perspective*. Nueva York: Routledge.

- Newcomb, H. (1974). TV. The Most Popular Art. Nueva York: Anchor Books.
- Newman, B. (2003). The Sublime is Now. En C. Harrison y P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas* (pp. 572-574). Oxford: Blackwell Publishers.
- Rodley, C. (ed.) (2017). *David Lynch por David Lynch*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Rosenberg, H. (1959). The Tradition of the New. Nueva York: Horizon Press.
- Salvà, N. (2019, 15 de junio). Entrevista a Nicolas Winding Refn por el estreno en Amazon Prime de *Demasiado viejo para morir joven. El Periódico*. Recuperado de https://www.elperiodico.com/es/series/20190615/entrevista-nicolas-winding-refn-estre no-amazon-prime-demasiado-joven-para-morir-joven-7506353.
- Salvadó-Corretger, G., Benavente, F. (2021). Time to Dream, Time to Remember: Patterns of Time and Metaphysics in *Westworld*. *Television & New Media*, 22(3), 262-280. https://doi.org/10.1177/1527476419894947.
- Tomassoni. I. (1968). Pollock. Sadea: Florencia.
- Vancheri, L. (2011). Les pensées figurales de l'image. París: Armand Colin.
- Wenders, W. (2016). Los píxels de Cézanne y otras impresiones sobre mis afinidades artísticas. Buenos Aires: Caja Negra.
- Williams, R. (1974). Televisión. Technology and Cultural Form. Londres: Fontana.

PINCELADAS POSTELEVISIVAS. TWIN PEAKS: THE RETURN Y DEMASIADO VIEJO PARA MORIR JOVEN DESDE EL TIEMPO DE LA PINTURA

Resumen

Como ya había ocurrido en los años noventa, el inesperado regreso de David Lynch y Mark Frost al quehacer televisivo supuso el cuestionamiento de las formas plásticas y narrativas imperantes en la ficción serial contemporánea. Entendiendo *Demasiado viejo para morir joven* (Too Old To Die Young, Amazon Prime Video: 2019), de Nicolas Winding Refn y Ed Brubaker, como sucesora de algunos de los aspectos de *Twin Peaks: The Return* (David Lynch y Mark Frost, Showtime: 2017), trazaremos una comparación entre ambas que se apoye en las reflexiones de Gilles Deleuze y, especialmente, Jean-François Lyotard sobre el «tiempo de la pintura». Nuestro objetivo es repensar las formas de la serialidad aproximándonos al tratamiento plástico y temporal de estos dos ejemplos, heterodoxos en su manera de concebir la continuidad argumental o la duración del plano, y muy alejados del estándar —aún hegemónico— fijado por la *Quality TV*.

Palabras clave

Pintura; Ficción serial contemporánea; Tiempo; Twin Peaks: The Return; Demasiado viejo para morir joven; David Lynch; Nicolas Winding Refn; Jean-François Lyotard.

Autor/a

Laura Calvo Gens es doctoranda en la Universidade de Santiago de Compostela. Graduada en Historia del Arte y con Màster en Estudis de Cinema i Audiovisual Contemporanis (Universitat Pompeu Fabra), sus investigaciones abordan las relaciones entre ficción serial contemporánea y otras artes. Recientemente se le ha concedido el III Premio CGAC de Investigación y Ensayo sobre Arte Contemporáneo. Contacto: laura.calvo.gens@rai.usc.es.

Sergio Meijide Casas es doctorando en Historia del Arte en la Universidade de Santiago de Compostela, donde imparte docencia con un contrato predoctoral. Además del Grado en Historia del Arte, ha estudiado Filosofía en la Universidad Nacional de Educación a Distancia y es Máster en Estudios Comparados por la Universitat Pompeu Fabra. Su especialidad es la Estética francesa contemporánea. Contacto: sergio.meijide.casas@usc.es.

Referencia de este artículo

Calvo Gens, L., Meijide Casas, S. (2022). Pinceladas postelevisivas. Twin Peaks: The Return y Demasiado viejo para morir joven desde el tiempo de la pintura. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 33, 173-188.

POST-TELEVISUAL BRUSHSTROKES: TWIN PEAKS: THE RETURN AND TOO OLD TO DIE YOUNG FROM THE PERSPECTIVE OF "PICTORIAL TIME"

Abstract

Just as they did in the 1990s, David Lynch and Mark Frost made an unexpected return to the small screen in recent years that called into question the prevailing artistic and narrative forms of contemporary serial fiction. Understanding Nicolas Winding Refn and Ed Brubaker's Too Old To Die Young (Amazon Prime Video: 2019) as a successor in certain respects to Twin Peaks: The Return (David Lynch & Mark Frost, Showtime: 2017), this article offers a comparative analysis based on the theories of Gilles Deleuze and, especially, Jean-François Lyotard, related to "pictorial time", with the aim of reappraising these forms of seriality, exploring the treatment of art and time in two series with unorthodox ways of conceiving plot continuity and shot duration, very far from the (still hegemonic) standards established by "quality TV".

Key words

Painting; Contemporary Serial Fiction; Time; Twin Peaks: The Return; Too Old To Die Young; David Lynch; Nicolas Winding Refn; Jean-François Lyotard.

Author

Laura Calvo Gens is a PhD student at Universidade de Santiago de Compostela. She holds a degree in Art History and a Master's in Contemporary Film and Audiovisual Studies (Universitat Pompeu Fabra), and her main research interest is the relationship between contemporary serial fiction and other arts. She was recently awarded the Third CGAC Research and Essay on Contemporary Art Prize. Contact: laura.calvo.gens@rai.usc.es.

Sergio Meijide Casas is a PhD student in Art History and teaching fellow at Universidade de Santiago de Compostela. In addition to his Art History degree, he has studied Philosophy at the Universidad Nacional de Educación a Distancia and holds a Master's degree in Comparative Studies from Universitat Pompeu Fabra. His main research interest is contemporary French aesthetics. Contact: sergio. meijide.casas@usc.es.

Article reference

Calvo Gens, L., Meijide Casas, S. (2022). Post-televisual Brushstrokes: Twin Peaks: The Return and Too Old to Die Young from the Perspective of "Pictorial Time". L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 33, 173-188.

recibido/received: 11/02/2021 | aceptado/accepted: 05/05/2021

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com