

Isaac León Frías

DE HABITACIONES ROJAS Y CARRETERAS PERDIDAS

Primera parte



En memoria de David Lynch (1946-2025), hacemos un repaso de su filmografía que abarca su perfil de autor multidisciplinar, así como las estéticas que marcaron su obra, capaz de revelar dimensiones inéditas del mundo y del inconsciente. Luego, se revisan sus derivaciones estilísticas, en especial a partir de la serie *Twin Peaks*. Esta es la primera entrega del texto; la segunda y final aparecerá en el próximo número.

UN AUTOR RENACENTISTA

Rara avis en el cine norteamericano posterior a la crisis de las empresas y los estudios en la década de 1960, David Lynch no hubiese sido concebible en la tradicional política de géneros vigente de modo perentorio hasta esa década, aunque de cuando en cuando aparecían “anomalías”, es decir, películas que escapaban a las reglas dominantes. Es cierto que *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977) es una ópera prima independiente, financiada en su mayor parte por el American Film Institute (AFI), que no es una empresa productora, sino una entidad sin fines de lucro que propende a la enseñanza

profesional, al conocimiento y a la conservación del cine estadounidense, y en el que Lynch había hecho estudios. Pero, luego de esa obra inicial lanzada en diversos festivales y rápidamente convertida en filme de culto, Lynch pasa a las ligas mayores con *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, 1980) y *Duna* (*Dune*, 1984), y se convierte en un nombre reconocido a la luz de su segundo y tercer largos (aunque *Duna* no fuese el éxito comercial, ni mucho menos, que se esperaba). Con los que vienen luego, se convierte en un autor de prestigio y con una audiencia no masiva, pero sí considerable, aunque no todos sus filmes alcanzaron el mismo rendimiento o difusión en su



EL CINE DE DAVID LYNCH

momento. Como ocurrió muy pronto con *Cabeza borradora*, la de Lynch se impuso como una obra de culto; tal vez, una de las más asentadas como tal en las últimas décadas. Todo hace prever que este carácter continuará o, quizá, se potenciará aún más después de su fallecimiento.

Lynch tuvo la capacidad y la suerte de poder articular una filmografía —relativamente breve en el largometraje y cuantiosa en número de cortos— que lo ubica entre los artistas más relevantes y no solo en el ámbito de la Norteamérica de los últimos 50 años. Digo artistas en el sentido más multidisciplinar de la palabra. Lynch ya era dibujante, pintor y fotógrafo, además de cor-

tometrajista, antes de dar el paso al cine de larga duración. Y lo siguió siendo a lo largo de su vida, donde fue, asimismo, escultor, músico, diseñador de muebles y objetos, entre otras actividades, que incluyen trabajos publicitarios y clips para la televisión.

En el artículo introductorio del libro colectivo *Ingmar Bergman, un cine a corazón abierto*, hago mención al carácter renacentista de la obra del realizador de cine y hombre de teatro sueco, destacando sus inquietudes y preocupaciones intelectuales y estéticas, y lo ubico en el círculo de los cineastas *renacentistas*, es decir, de aquellos que conjugan raíces y filiaciones artísticas, culturales o científicas

**LYNCH
YA ERA
DIBUJANTE,
PINTOR,
FOTÓGRAFO
y dirigía
cortometrajes,
antes de dar
el paso al
cine de larga
duración. Y lo
siguió siendo
a lo largo de
su vida.**

variadas, un poco a modo de diversos artistas o intelectuales del Renacimiento. En una nota a pie de página agregaba varios nombres que merecían igualmente esa calificación, escogidos a lo largo de la historia del cine. Sin embargo, no incluí allí a quien con todo derecho podría considerarse quizá el más renacentista de los realizadores norteamericanos contemporáneos, que es justamente David Lynch, quien intentó cubrir, por vocación y curiosidad, diversos campos de expresión, entre los cuales la pintura y la fotografía ocuparon un lugar central, además, ciertamente, del cine (León Frías, 2025a). A su modo, y con todas las salvedades de la comparación, hay algo de un Leonardo da Vinci de estos tiempos en la obra de Lynch, con la casi certeza, dicho sea de paso, de que, de haber vivido entre los siglos xx y xxi, un equivalente coetáneo de Da Vinci habría sido también

director de cine. Repito que en Lynch hay “algo de” lo que fue Da Vinci en su tiempo, sin considerarlo ni mucho menos como ese equivalente hipotético que he mencionado, aun cuando hubo asimismo una parte “ingenieril” en su actividad. Pero vale ampliamente la figura del artista renacentista en el sentido figurado en que se emplea, y con total justicia¹.

UN UNIVERSO ALUCINATORIO

¹ Al respecto, Quim Casas sostiene lo siguiente: “Lynch ha planteado la concepción de un universo propio a través de distintas disciplinas. Considerarlo solo un director de cine resulta netamente insuficiente, ya que es también lo más parecido a un artista renacentista ... Las artes clásicas del renacentista (pintura, escultura, literatura) son apropiadas en Lynch por otros medios expresivos (música rock, cómic, diseño, Internet, *collage*, fotografía, sonido, arquitecturas efímeras) que se van contaminando mutuamente en torno a diversas ideas (texturas, tiempo pretérito, desdoblamiento, memoria, anomalías ocultas, metamorfosis de la carne, el mito de Hollywood, el paisaje industrial, la reinvención del suspense) hasta alcanzar un todo armónico” (Casas, 2007, p. 18).

Sería muy reduccionista endilgarle a la obra fílmica de Lynch una categoría estética a manera de etiqueta, lo que es bastante común cuando se trata de caracterizar a un autor. Esas categorías son casi siempre aproximativas y hay que desconfiar de ellas por más que como críticos y analistas recurramos a usarlas por razones de facilidad, claridad y también pereza mental. Los críticos nos movemos con mapas conceptuales que deberían ser siempre guías de trabajo y no más que eso.

A Lynch se le atribuye el carácter de autor surrealista y eso es, para decir lo menos, francamente discutible. Primero, se debe a que el surrealismo fue un movimiento datado e incluso se discute mucho acerca de las afinidades que pudo haber entre sus representantes. Lo que sí ha habido son influencias, derivaciones y extensiones posteriores en diversos campos del arte, incluido el cine. De un modo más flexible,



1977 CABEZA BORRADORA

Su ópera prima. Una pesadilla en blanco y negro que explora el miedo a la paternidad y la alienación urbana.



1980 EL HOMBRE ELEFANTE

Basada en la vida de Joseph Merrick. Obtuvo 8 nominaciones al Óscar y consolidó a Lynch como un director respetado por la industria.



1984 DUNA

Adaptación épica de la novela de Frank Herbert. A pesar de las críticas mixtas, con el tiempo se volvió una obra de culto.



1986 TERCIOPELO AZUL

Una de sus películas más influyentes: mezcla misterio, erotismo y violencia bajo la fachada de una pequeña ciudad perfecta.



1990 CORAZÓN SALVAJE

Road movie salvaje y apasionada. Ganó la Palma de Oro en Cannes.

se puede hablar de atributos surrealistas (no surrealistas, por lo que tienen de alusión al *ismo* o movimiento artístico) o de adscripción a ciertas fuentes de un onirismo fílmico de raíces surrealistas, como se evidencia en la misma obra posterior de quien se supone representa canónicamente al surrealismo en su etapa de auge, el español Luis Buñuel. La obra mexicana buñueliana, de manera más elástica y “encubierta”, y la francesa, de modo aparentemente programático y ostensible, dan cuenta de un Buñuel que ya no es un surrealista al pie de la letra, si alguna vez lo fue. El onirismo se ha manifestado a través del tiempo, incluso en el cine de estudios norteamericano². Es decir, la

² El componente onírico ha estado presente en las películas de Hollywood desde la etapa silente, por ejemplo, en *El séptimo cielo* (7th Heaven. Frank Borzage, 1927). En los años treinta, cuarenta y más, ofrece algunos títulos notables en la línea de las historias de amor más allá de la muerte, como la cinta mencionada de Borzage. Unos pocos ejemplos son

construcción de un universo ilusorio, en el caso preciso de Lynch, la podríamos llamar, con mayor exactitud, alucinatoria. Esta es, en grados variables, la de *Cabeza borradora*, *Twin Peaks: fuego camina*

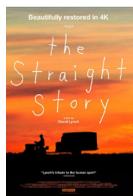
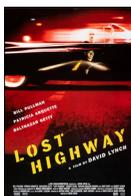
Sueño de amor eterno (Peter Ibbetson. Henry Hathaway, 1935), *El retrato de Jennie* (Portrait of Jennie. William Dieterle, 1948), *La dama y el fantasma* (The Ghost and Mrs. Muir. Joseph L. Mankiewicz, 1947) o *Pandora* (Pandora and the Flying Dutchman. Albert Lewin, 1951). Por otra parte, en los musicales de Vincente Minnelli hay una dimensión onírica, como la hay en muchas otras comedias musicales. Para decirlo de manera sencilla y clara, se puede entender lo surreal como un atributo asociado a lo onírico en un sentido amplio (lo que corresponde al sueño o a lo desconectado de la realidad) o, incluso, a lo que se puede desprender de la propia “realidad exterior”, es decir, lo que no pertenece a la órbita de lo onírico, de lo imaginado o fantaseado (la obra de Buñuel, Hitchcock, Franju, Delvaux y tantos otros lo demuestran) y sin la connotación de surrealista, entendido como lo propio de una estética proveniente de la corriente de ese nombre. Lo alucinatorio puede estar tanto en la “realidad exterior” (las imágenes pueden sugerirlo o potenciarlo) como en el entorno onírico o surreal y puede tener diversas manifestaciones. En Lynch, lo alucinatorio pertenece a la órbita de lo perturbador o desquiciado.

El horror no está en lo fantástico, sino en lo cotidiano que se descompone.

conmigo (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992), *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997), *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001), *Inland Empire* (2006) y, también, aunque pudiese parecerlo en menor medida, el de *Tercipelo azul* (*Blue Velvet*, 1986) y *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990), además de las tres temporadas de la serie televisiva *Twin Peaks* (de 1990, 1990/91 y 2017).

Ese universo alucinatorio se alimenta en la obra de Lynch de referentes que proceden

FILMOGRAFÍA



1992 TWIN PEAKS: FUEGO CAMINA CONMIGO

La precuela de la serie *Twin Peaks*. Explora los últimos días de Laura Palmer con los componentes melodramáticos, fantasmales e inquietantes que caracterizaban la serie.

1997 CARRETERA PERDIDA

Thriller psicológico fragmentado, marcado por identidades difusas y atmósfera inquietante.

1999 UNA HISTORIA SENCILLA

Una película atípica en su obra: un relato conmovedor basado en hechos reales. Sorprendió por su tono cálido y directo.

2001 EL CAMINO DE LOS SUEÑOS

Considerada una de las mejores películas del siglo XXI. Un rompecabezas narrativo sobre sueños, identidad y Hollywood.

2006 INLAND EMPIRE

Su obra más experimental. Rodada en digital, es un viaje caótico por realidades superpuestas y estados mentales alterados.

en parte del cine, como igualmente, y quizá en una medida mayor, de la pintura (hay quienes sostienen que Lynch era sobre todo un artista plástico), donde se reconocen, entre otros, algunos trazos o figuraciones del británico Francis Bacon, del austriaco Oskar Kokocshka o del norteamericano Edward Hopper, una referencia muy socorrida en las últimas décadas por sus posibles conexiones con diversos autores y películas, desde Hitchcock hasta Aki Kaurismäki o Roy Andersson, desde *Los asesinos* (*The Killers*, Robert Siodmak, 1946) hasta *Lejos del cielo* (*Far from Heaven*, Todd Haynes, 2002), por mencionar unos pocos ejemplos conocidos.

Pero no todo corresponde al universo alucinatorio. Algunas de sus cintas —*El hombre elefante* y *Duna*— están menos implicadas en la dimensión narcoléptica que menciona Quim Casas (2007, p. 27). Y *Una historia sencilla* (*The Straight Story*, 1999) carece totalmente de ella. Aunque la filmografía de Lynch no se instaló en la aparente variedad genérica que parecía asomarse en *El hombre elefante* y *Duna* —obras que pudieron hacer pensar en un registro más ecléctico en la continuación de su carrera—, no se contrajo luego a aquello. Más bien, sí se orientó a una línea expresiva en la que se combinan componentes propios del relato criminal, el melodrama, el horror en su vertiente del gótico americano y el humor negro³. Se evidencia en *Ter-*

³ La tradición del *American gothic* tiene sus raíces en el siglo XIX, en autores como Edgar Allan Poe o Nathaniel Hawthorne, y se desarrolló en el siglo XX con figuras como William Faulkner o Flannery O'Connor. En sus obras, lo sombrío se une a lo grotesco, lo



EN ACCIÓN. Un joven David Lynch en el set de su segundo largometraje, *El hombre elefante*, durante el rodaje.

ciopelo azul y *Corazón salvaje*, dentro de una construcción de relato en continuidad temporal; en *Carretera perdida*, *El camino de los sueños* e *Inland Empire*, con una temporalidad quebrada o incierta, donde los componentes oníricos o paraoníricos campean a su gusto, a veces tras las apariencias de lo cotidiano y normal.

En las dos primeras series de *Twin Peaks*, herederas tanto de la antigua y célebre serie televisiva *La caldera del diablo* (*Peyton Place*, produc-

ción de la cadena ABC emitida entre 1964 y 1969) como de producciones de bajo presupuesto de horror o criminalidad en ámbitos de pequeñas comunidades, la dimensión onírica está más acotada, pero la presencia de lo surreal se inserta, como lo hace igualmente en *Terciopelo azul* o *Corazón salvaje*, en escenas o situaciones de aparente realismo común y ordinario. En cambio, en la serie *Twin Peaks: el retorno* y en los largos *Twin Peaks: fuego camina conmigo* y, un tanto menos, en *Twin Peaks: las piezas perdidas* (*Twin Peaks: The Missing Pieces*, 2014), situadas estas dos últimas fuera del esquema serial de las producciones de

estrafalario o lo pintoresco, en escenarios que suelen ser áreas rurales o pequeños pueblos.



aje realizado en 1979. El filme le dio su primera nominación al premio Óscar como director.

largo aliento para la televisión, se hace más patente ese lado onírico.

Precisemos: las adherencias genéricas de esos filmes no les proporcionan la condición de representantes de esos géneros, pues, en cierto sentido, son pastiches, artefactos o, mejor, amalgamas de componentes variados. No del modo en que otras veces se mezclan bajo la óptica del humor, de la provocación o de la acción dinámica, como en el caso de Quentin Tarantino, por ejemplo. Hay, sí, pliegues de humor, pero de humor oscuro y siniestro. “Lo siniestro resulta inevitablemente relacionado con lo que nos resulta familiar”, anota Andrés

Hispano (1998, p. 26). Tal vez, las asociaciones con lo que se conoce como *neo-noir* pueden ser reconocibles de un modo más notorio, sin que inunden el íntegro de esos relatos ni los conviertan *ipso facto* en representantes inmediatos de estos (León Frías, 2025b)⁴.

⁴ En mi artículo “Las patentes de la ficción: el universo de Tarantino” (incluido en el libro de próxima aparición *Tarantino: la ficción bastarda*, editado por José Carlos Cabrejo), menciono el vínculo del director de *Pulp Fiction* con esa un tanto irregular constelación del *neo-noir* que desde fines de los sesenta se va perfilando en el cine americano. No es similar, desde luego, al que incorpora Lynch en sus películas. En Tarantino los componentes criminales tienen tonalidades más energéticas y lúdicas, por venales o trágicos que puedan ser sus filmes; en Lynch, las

¿Sabías QUE...?

Cabeza borradora tardó casi 5 años en rodarse. David Lynch filmaba de noche y en los descansos de sus trabajos para poder terminarla.

Entonces, la pertenencia de *Terciopelo azul* y *Corazón salvaje*, y en menor medida aún de *Carretera perdida*, *El camino de los sueños*, las series *Twin Peaks* y el largo *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, a la vertiente del *neo-noir* es relativa o aproximativa. Sí, en las dos primeras está algo más acusada, pues en ellas el onirismo posee cualidades menos ostensibles en comparación con los largometrajes posteriores. Sin embargo, igualmente se advierte ahí otro motivo que suele mencionarse como dominante en una porción significativa de sus películas: la representación de un espacio pueblerino donde la imagen de tranquilidad y normalidad se ve perturbada por crímenes extraños, y donde, finalmente, no hay títere con cabeza porque todos, de una u otra manera, muestran lados siniestros, aunque sin

tonalidades son sombrías y lóbregas. Ambos autores comparten lo que José Havel (2011) denomina el neobarroco *noir*: “Sobre una estética de exuberancia formal e intenso poder expresivo” (p. 305). Otro motivo de interés es establecer puentes posibles entre el cine de Tarantino y el de Lynch.

la dimensión de aquellos que los tienen en grado sumo, como Frank Booth (Dennis Hopper) o Ben (Dean Stockwell), de *Terciopelo azul*, y también Bobby Peru (Willem Defoe) o Marietta Fortune (Diane Ladd) de *Corazón salvaje* o el Hombre Misterioso (Robert Blake) de *Carretera perdida*. En las series *Twin Peaks*, hay un trazado mucho más extenso en duración, situaciones y personajes de esa geografía lugareña donde la vida normal se ve perturbada y las pulsiones internas de los seres que habitan esa comunidad cercana a Seattle, en el estado de Washington, y próxima a la frontera con Canadá, afloran de maneras *non sanctas*⁵.

Una excepción de la tónica prevalente en la obra de Lynch está en *Una historia sencilla* que, debido a los antecedentes del realizador, no parecía afín a su universo. No obstante, se trata de una película notable a partir de lo que literalmente enuncia el título en español, que no corresponde al original⁶. Una historia lineal y llana (una suerte de *road movie* atípico) en la que el protagonista, que ha sufrido un colapso cardíaco, se desplaza desde su pueblo a otro en un largo recorrido de 500 kilómetros, utilizando como medio de locomoción su

⁵ No es una pequeña comunidad el Londres de *El hombre elefante*, pero también se respira allí esa ruptura de la normalidad con la irrupción, que no quiere ser transgresora ni desafiante, del personaje de John Merrick.

⁶ El título original *The Straight Story* puede traducirse de modo literal como 'la historia directa' o 'recta', aunque igualmente tiene la acepción de 'verdadero' (en España se estrenó como *Una historia verdadera*). Pero es también el apellido del protagonista, que se llama Alvin Straight, lo que hace que el título juegue con esos significados superpuestos.

pequeño vehículo cortacésped; a paso de tortuga, avanza durante varios días para visitar al hermano al que no ve por años y que ha sufrido, igual que él, un ataque al corazón. Ninguna conexión de estilo o narración con sus otras películas, salvo muy tangencialmente con *El hombre elefante*. Esta es también una historia narrada en continuidad realista, aunque con un tono dramático distinto y aristas sentimentales, y un mayor número de personajes que no tiene *Una historia sencilla*, además de matices particulares en el carácter de la intriga y del tratamiento fílmico y una mayor ambición argumental. Lo que sí cabe señalar ahora es que estas dos películas son las únicas que se inscriben dentro de una tradición narrativa —digamos que *El hombre elefante* de manera más acotada—, que pertenece al tronco del clasicismo fílmico. Hay quienes han tipificado al resto de la obra de Lynch con el impreciso adjetivo de posmoderno. Eso no se puede aplicar a *El hombre elefante*, a no ser que se fuerce mucho la argumentación, como a veces se ha hecho, y menos, claro está, a *Una historia sencilla*.

No es posible calibrar la obra de Lynch sin considerar la función del sonido, de manera amplia, y de las voces, ruidos y música. Michel Chion (2001), músico y analista cinematográfico, ha escrito lo siguiente:

Se puede decir que Lynch ha renovado el cine mediante el

sonido: si bien su reparto de escenas visual es clásico y transparente —aunque con una especie de retorcimiento ... su troquelado sonoro es de entrada personal. El sonido tiene una función concreta, que es la de propulsarnos en la película, catapultarnos a su interior, rodeados por su duración. (p. 70)

DATOS # # CURIOSOS

A PESAR DE SER SU PELÍCULA MÁS LINEAL (o quizá por eso) según el propio Lynch, *Una historia sencilla* (1999) fue el más experimental de sus filmes.

En el orden de lo sonoro, la música de Angelo Badalamenti se convirtió, desde *Terciopelo azul*, en una parte fundamental de un universo fílmico que ya en *Cabeza borradora* había prestado una especial atención al rol desempeñado por los efectos acústicos y las intervenciones musicales. Las atmósferas de Lynch no se podrían sostener del todo sin los acordes musicales de Badalamenti⁷. Eso, desde luego, alcanza una potencia mayor en los largometrajes, en los que Lynch incorpora, asimismo, piezas no concebidas directamente para los filmes, provenientes de intérpretes o bandas diversas. Como es el caso de las canciones de Elvis Presley (*Love Me Tender*), Bobby Vinton (*Blue Velvet*) o Roy Orbison (*In Dreams*), que alcanzan un grado intenso de imantación emocional. En cambio, en las series *Twin Peaks*, los acordes

⁷ En palabras de Michel Chion (1997), "el toque jazzístico que hoy forma parte de la atmósfera [de los filmes de Lynch] bien puede haber sido aportado por el compositor que se convirtió en su colaborador habitual, y haber contribuido a fijar el Lynch *touch* más de lo que Lynch hubiera conseguido por sí mismo. Incluso el autor más personal es producto también de la aportación de otros" (p. 305).

de Badalamenti se repiten debido a la construcción serial, sin perder el efecto atmosférico y los matices emocionales diversos que logran en los largometrajes.

LOS PRIMEROS PASOS DE UNA OBRA POLIÉDRICA

La extensión del texto no me permite detenerme en la caudalosa producción de cortos de Lynch. En ese campo inició su andadura, acompañó su carrera y la cerró en sus últimos años. Cortos, videos y clips forman la parcela más abultada de su trabajo audiovisual, incluso antes de su ingreso al AFI había filmado un experimento en 16 mm (*Six Men Getting Sick*, 1967) y un corto de cuatro minutos (*The Alphabet*, 1969), una mezcla de acción real y animación, que le sirvió de carta de presentación al AFI. También con acción real y animación, en blanco y negro y color, filma un mediometraje en 1970, *The Grandmother*, que es un anticipo del que será su

primer largometraje y de su posterior producción de cortos en cine y video de carácter siempre experimental.

Para situarnos ya en el terreno de los filmes de larga duración, digamos que *Cabeza borradora* —originalmente su trabajo de fin de curso en la AFI y que se amplió considerablemente en su extensión— es, de entrada, una pieza *underground* que sitúa la acción en una dimensión temporal incierta y cargada de sugerencias oníricas en el interior de un espacio cerrado muy acotado. Se percibe inspirada en la tradición de las vanguardias más radicales (fílmicas y plásticas) y no sigue un patrón narrativo canónico, pese a tener un personaje central de constante presencia (Jack Nance), lo que no suele ser común en las experiencias vanguardistas⁸.

⁸ Por lo común, en buena parte de las experiencias vanguardistas que rompen con la arquitectura del relato legible, se diluye —o no existe— el protagonismo individual o el estatuto

BUTACA UNIVERSITARIA

Corazón salvaje se sigue sintiendo fresca. Tiene momentos de serie B, por la violencia y el sexo, pero con una estética perfectamente cuidada.

JOSÉ LLONTOP
Facultad de Comunicación
ULIMA

★★★★★

Cabeza borradora es una obra notable que, además de enigmática, anticipa también muchas de las obsesiones y temas recurrentes de Lynch.

MARCELO PAREDES
alumni Comunicación
ULIMA

★★★★★



CORAZÓN SALVAJE (1990). Laura Dern y Nicolas Cage en una escena de esta película delirante basada en la novela homónima de Barry Gifford, que se alzó con la Palma de Oro en el Festival de Cannes en el año de su estreno.



DUNA (1984). Después de que se cayera el ambicioso intento del director Alejandro Jodorowsky por adaptar la obra de Frank Herbert, David Lynch dirigió su versión de *Duna*. A pesar de contar con estrellas como Patrick Stewart y Sting, la película fue un fracaso del que Lynch siempre renegó.

El segundo largo no siguió la orientación del primero y, más bien, cambió por completo el diseño del guion y la puesta en escena, en una cinta de reconstrucción de época que acoge una variante de biopic inspirada en un británico del siglo XIX, John Merrick, diagnosticado en su época, de forma errónea, con elefantiasis, y aquejado de una extrema deformación de la cabeza y el rostro. Es una

psicológico de los personajes. Thierry Jousse (2010) sintetiza algunas impresiones sobre *Cabeza borradora* de la siguiente manera: "Blanco y negro carbonoso, banda sonora no realista, criaturas extrañas e híbridas —en primer lugar, el bebé, que tiene más de animal gimoteante que de recién nacido—, secuencias de animación, efectos especiales artesanales, afición a las metamorfosis, atmósfera opresiva" (p. 15).

sólida producción angloamericana, promovida nada menos que por el comediante Mel Brooks (que no figura en los créditos) y basada en una historia con referentes reales, que no había sido escrita por Lynch, aunque este participó en la reescritura del guion. Con un trabajo narrativo y visual en blanco y negro muy prolijo, Lynch inicia la acción casi como si fuese un relato de terror. A poco de empezar con el descubrimiento de un Merrick casi oculto por las semipenumbras de la jaula de un circo y ausente a la vista durante quince minutos, se instala el clima malsano de un relato de género, aunque con un grado de refinamiento visual distinto al de las producciones de la Hammer y otras

compañías británicas especializadas en el filón terrorífico.

Luego, la película toma el curso del melodrama señorial con la aberración que supone la textura craneal y facial de Merrick y que sugiere la monstruosidad que sobrevuela en el relato. La presencia de lo monstruoso no se pierde, sino que se bifurca de manera distinta, un poco como en la célebre *Fenómenos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932): se establece una oposición entre la monstruosidad física de Merrick en contraste con su buen corazón y con la maldad o la mezquindad de aquellos que lo rechazan o lo miran con desdén. Y esa constante monstruosidad sacude una película que, a

Se establece una oposición entre la apariencia monstruosa de Merrick, en contraste con su buen corazón, y la maldad de aquellos que lo miran con desdén.

su modo, es una inversión de una historia de horror. Más adelante, Lynch investirá de una monstruosidad parecida, pero ya con un signo siniestro, al barón Harkonnen, de *Duna*, con un rostro lleno de pústulas o al Bobby Perú, de *Corazón salvaje*, con una horrible dentadura metálica, así como también lo hará en figuras y semblantes sin deformaciones, como la Marietta Fortune de *Corazón salvaje* o al Frank Booth de *Terciopelo azul*, aunque la mascarilla de

oxígeno le otorga un semblante de horror; al Hombre Misterioso, de *Carretera perdida* o la galería de abyectos que pueblan *Twin Peaks*.

En un sorpresivo salto a la gran producción, Lynch asume la realización de *Duna*, un proyecto que le insume tres años de trabajo (desde 1981), basado en la novela homónima de Frank Herbert y con guion del propio Lynch⁹. La novela *Duna*, escrita en 1965,

⁹ Como se sabe, la producción de grandes recursos retomó la misma historia con dos películas, hasta la fecha, a cargo del canadiense Denis Villeneuve, más calificado que Lynch para enfrentar un material narrativo de esas proporciones. Ya se han exhibido *Duna* (2021) y *Duna: parte dos* (2024), y se anuncia *Duna: parte tres* para el 2026. Por otra parte, antes que Lynch, Alejandro Jodorowsky había escrito una adaptación que no pudo llevar a cabo y que, según quienes han leído el material escrito por el chileno, era superior como guion al de Lynch. Y no solo hubo guion, sino también una preproducción en la que Jodorowsky quería conseguir la participación de Orson Welles, Salvador Dalí, Mick Jagger y Pink Floyd, entre otros. Véase el documental *Jodorowsky's Dune* (2013) de Frank Pavich. Como para resarcir esa frustración, hacia el 2008 Lynch alentó como productor un nuevo proyecto para ser dirigido por Jodorowsky, *King Shot* para el cual el autor de *Santa Sangre* (1989) esperaba contar con Nick Nolte, Asia Argento, Marilyn Manson y Mickey Rourke, entre otros. Uno de los tantos proyectos de Jodorowsky que no llegó a buen puerto.

había obtenido un gran éxito de lectoría, y fue seguida por varias continuaciones que la convirtieron en una de las sagas de la literatura de *science fiction* contemporánea más famosas. Lynch hizo una adaptación de la novela de 1965, planeada para una duración de varias horas (hubiera podido ser quizá una serie televisiva que se adelantara a *Twin Peaks*), que fueron reducidas más de una vez para quedar finalmente en los insatisfactorios, para Lynch, 137 minutos definitivos. Con la producción del italiano Dino De Laurentiis, *Duna* no logró encontrar una puesta en escena que resultara adecuada y es claro, a la vista del conjunto de la obra de Lynch, que estamos ante una obra que no le hace favor al director. Es un relato desequilibrado para alguien que no supo o no pudo moverse bien en los terrenos de la ciencia ficción y la aventura. Eso no significa que no se encuentren logros, como pueden ser algunas atmósferas visuales o personajes como el malvado Harkonnen o su heredero Feyd-Rautha Harkonnen (Sting) o el propio protagonista Paul Atreides (el debutante Kyle McLachlan).

REFERENCIAS

- Casas, Q. (2007). *David Lynch*. Cátedra.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Paidós.
- Chion, M. (2001). *David Lynch*. Paidós.
- Jousse, T. (2010). *David Lynch*. Cahiers du Cinéma.
- Havel, J. (2011). La vida es cine: el neo(barroco) noir de Quentin Tarantino. En J. Palacios (Ed.), *Neo noir. Cine negro americano moderno* (pp. 291-308). T&B Editores.
- Hispano, A. (1998). *David Lynch. Claroscuro americano*. Glénat.
- León Frías, I. (2025a). El cine de Bergman: imágenes a corazón abierto. En I. León Frías (Ed.), *Ingmar Bergman, un cine a corazón abierto* [en prensa]. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- León Frías, I. (2025b). Las patentes de la ficción: El universo de Tarantino. En J. C. Cabrejo (Ed.), *Tarantino: la ficción bastarda* [en prensa]. Universidad de Lima, Fondo Editorial.