

*Agustín Baella Arsentales*

# DETRÁS DEL TELÓN EL MOTIVO VISUAL DE LA CORTINA EN EL CINE DE DAVID LYNCH

## *Primera parte*

Las cortinas en las películas del director originario de Montana son más que decorados; tienen un sentido simbólico asociado con la ocultación, la revelación, la ilusión, la transición entre dimensiones aparentemente opuestas y las paradojas espacio-temporales. Este ensayo se sumerge en su riqueza representativa y quimérica. La segunda parte podrá leerse en nuestro siguiente número.

---

**A**sociadas principalmente al ámbito doméstico, como la epidermis del hogar, las cortinas ofrecen protección e intimidad. Actúan como un medio para controlar la visión al decidir qué se muestra y qué se oculta. Aíslan y dividen. Pueden ser una entrada, pero también un lugar límite. Establecen dos espacios: lo que vemos al frente y lo que ocurre detrás. Pero también son capaces de mantener espacios ocultos en su interior: sostienen una forma ondulada que se niega a alisarse y, por tanto, a mostrarse en su totalidad.

Al estar en espacios liminales, se les adjudica un potencial simbólico que influye en su uso para diversos contextos, que van desde ceremonias religiosas a espectáculos circenses. También tienen un componente teatral y escenográfico importante. Así, materializan dualidades entre lo público y lo privado, lo visible y lo invisible, el saber y el desconocimiento, la luz y la oscuridad, etcétera. “Las cortinas ocultan a la vez que revelan. No solo marcan un umbral, sino que lo constituyen: son una salida al exterior” (Fisher, 2016, p. 53). El simple hecho de recorrerla da paso de una condición a otra distinta, como un portal hacia otra dimensión. En el caso concreto de David Lynch, explica su gusto por las cortinas de la siguiente manera:

A mí me encantan las cortinas. En serio. Me gustan porque son bonitas en sí mismas, pero también porque ocultan algo. Hay algo más allá de la cortina y uno no sabe si es bueno o malo. ¿Espacios restringidos? ¡No hay nada como un hermoso espacio restringido! Sin arquitectura todo es espacio abierto, pero gracias a la arquitectura es posible crear espacios, y uno puede hacer

que un espacio sea hermoso o que sea tan horrendo que solo desees salir de allí cuanto antes. (Lynch, 2018, p. 406)

## MOTIVO VISUAL Y ORIGEN PICTÓRICO

El motivo visual es un patrón iconográfico que le permite a su autor buscar una singularidad y reinterpretarla a su modo, por lo que hay un diálogo constante con el pasado de las imágenes para así reforzar su polisemia. En su etimología, *motivo* procede del verbo *mover*; por lo tanto, se sustenta en su dinámica y adquiere fuerza en su repetición. De acuerdo con Balló (2000), “los motivos visuales atraviesan fronteras y son utilizados y criticados ... por autores que dan de ellos una nueva versión, original, en contacto con su propia tradición iconográfica” (p. 15).

Podemos reconocer el motivo visual de las cortinas en distintas manifestaciones artísticas. Si nos enfocamos en los pintores que han influido directamente en la obra de David Lynch, podemos encontrar a Edward Hopper, cuyos cuadros exponen una estética del aislamiento. Vemos interiores —muchos de ellos gracias a cortinas recorridas— que son espacios de soledad existencial, incluso en entornos domésticos<sup>1</sup>. Sus obras hablan de las mismas angustias existenciales, del mismo desapego de la vida estadounidense moderna; pero, donde Hopper deja a sus figuras en silencio e inmovilidad, Lynch deja que el silencio se encone, mute y, finalmente, se transforme en algo brutal, inquietante, ate-

<sup>1</sup> Podemos pensar también en el cuarto de Henry Spencer en *Eraserhead* o en el departamento de Dorothy Vallens en *Blue Velvet*.



## BUTACA UNIVERSITARIA

*The Alphabet* es un buen punto de partida para entrar al cine de Lynch, un surrealista que no se considera uno y que explora pesadillas confusas.

**GIANCARLO FERNÁNDEZ**  
Alumni UPC



En *Cabeza borradora*, lo interesante del deseo de Spencer por borrar esa existencia reside en el intercambio: una pesadilla por otra.

**NILTON ARANA**  
Facultad de Comunicación



rrador e imposible de escapar (O’Connell, 2025, p. 7).

También se encuentra Francis Bacon, con quien comparte una inquietante afinidad. Ambos presentan mundos pesadillescos, de realidades alteradas, con personajes grotescos, aprisionados en sus entornos, que suelen ser habitaciones oscuras<sup>2</sup>. Las pinturas de Bacon distorsionan y estiran la forma humana, a menudo colocando sus

<sup>2</sup> El cuadro *Seated Figure* (1961) prefigura lo que sería la habitación roja y el personaje sentado al agente especial Dale Cooper.



**EL HOMBRE ELEFANTE (1980).** Frederick Treves (Anthony Hopkins) junto a la sombra de John Merrick (John Hurt), el hombre que padeció de una deformidad física severa y que fue marginado y maltratado por la sociedad.

figuras contra fondos oscuros y opresivos. Del mismo modo, las películas de Lynch con frecuencia presentan la carne como inestable, como si el cuerpo en sí fuera una estructura poco fiable (O'Connell, 2025, p. 7).

La formación pictórica que tuvo Lynch moldeó su estética cinematográfica y lo ayudó a orientar su enfoque en la composición, en el detalle de la textura y la estructura narrativa, lo que le permitió crear una experiencia audiovisual distinta. En *Six Men Getting Sick* (1967), vemos cómo la boca abierta es un motivo inicialmente pictórico que aparece desde su obra temprana. En este *film painting*, observamos cómo de ella brota violentamente un líquido espeso, un torrente de vómito incesante al son de una sirena que no se apaga. Son las primeras manifesta-

ciones de lo abyecto que se hacen presente para volverse una constante.

Un recurso técnico similar se utiliza en su siguiente corto, *The Alphabet* (1969), donde se presenta el aprendizaje de las letras del alfabeto como una plaga simbólica que acecha y contamina a una niña. Como seguirá viéndose en su filmografía, Lynch aborda el cine como lo hace con una pintura, usando imágenes y sonidos como pinceladas que transmiten significados sensoriales en ese impulso creador por expresarse con abstracciones.

De esta manera, despliega las letras de un abecedario cinematográfico consistente en sus temáticas visuales y sonoras.

Un primer aviso del motivo visual de la cortina lo encontramos en su cortometraje *The Grandmother* (1970), donde vemos los resultados de la exploración visceral de una de las dinámicas recurrentes en su cine: la del hogar familiar como un espacio de conflicto y extrañeza.

En este contexto, un niño de rostro pálido, cabello negro, vestido con traje oscuro, que se aventura hacia lo desconocido —prospecto de lo que más adelante sería Kyle MacLachlan en *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986) o

## # DATOS # CURIOSOS

A, B, C... Lynch creó *The Alphabet* (1969) inspirado en una pesadilla real que tuvo su esposa, quien repetía fragmentos del abecedario mientras dormía.

*Twin Peaks* (1990-1991, 2017), quien a su vez refleja al mismo Lynch—, se ve hostilizado por sus padres. En una fantasía animada, que supone un escape de la realidad para él, decapita a su padre y aplasta a su madre en lo que parece ser un acto liberador. Estas ejecuciones son llevadas a cabo en un escenario teatral con cortinas que separan el mundo real del imaginario, un escenario que se convertirá en el lugar capital en posteriores películas del director.

### **EN EL CIELO, TODO ESTÁ BIEN**

En el primer largometraje de David Lynch, *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977), vemos las cortinas como un elemento de la puesta en escena de uno de los lugares que más simbologías e interpretaciones se tiene de la película. Se trata del escenario teatral que está dentro del radiador, que es como un mundo alternativo, y que se encuentra en la habitación de Henry Spencer, un hombre sumido en sus miedos que descubre cómo trascenderlos. Así, las cortinas enmarcan un espacio de sueños, de deseos que surgen del inconsciente del protagonista, un sitio donde las leyes racionales que sostienen el mundo familiar que conocemos no tienen cabida.

Como si se tratase de una válvula de escape de la realidad, el desconcertado Henry deja que su psique asuma una voz más protagónica. De este modo, lo conduce hacia las barras de acero verticales del radiador silbante que tiene en su dormitorio para penetrarla y llegar a su propia fábrica de sueños. Ahí encontramos un escenario donde, además de las cortinas, aparecen otros

elementos, como unas bombillas de luz dispuestas alrededor de la tarima para intensificar el claroscuro general de la escena mientras suena una música de salón.

Es ahí donde también aparece el personaje femenino conocido como la Dama en el Radiador, con su vestuario y peinado anacrónicos —más representativos de los años 50, una época en la que Lynch fue feliz—, y sus mejillas grotescamente hinchadas. La primera vez que la vemos se mueve al ritmo de una alegre melodía tocada en un órgano y, mientras baila, aplasta una especie de fetos alargados que caen al suelo desde algún lugar. Cuando un fluido espeso y lechoso, que sugiere el líquido seminal, chorrea debajo del pie con el que los aplasta, sus hombros encorvados y su rostro sonriente delatan una emoción de niña traviesa, es decir, parece disfrutar hacerlo. Así, se podría interpretar que ella es parte de la fantasía de escape de Henry, una representación de su inconsciente que quiere eliminar su propia descendencia: cuando los aplasta, elimina la posibilidad de germinar, de dar vida, por lo cual, con su dulzura, está relacionada o bien con el aborto o bien con algún tipo de infanticidio. Ella es, después de todo, su ángel liberador.

Las cortinas, en este caso, separan la realidad del espacio psíquico del protagonista, de su subconsciente, y, a la vez, cumplen una función protectora para ocultar este escenario privado, su interior, de los demás. Como se ve en otra secuencia ocurrida en el mismo escenario, la cabeza de Henry se desprende de sus hombros, lanzada por el empuje de una figura fálica que emerge desde adentro de su

## **LAS CORTINAS SIRVEN DE MARCO PARA UN ESPACIO de sueños, de deseos que surgen del inconsciente del protagonista.**

---

cuerpo. Se trata de la pequeña cabeza chillona del bebé monstruoso. Henry, atrapado en la paternidad, siente que su identidad ha sido suplantada por su descendencia. Por eso, es en este escenario donde se libera de sus obligaciones paternas y puede eliminar metafóricamente al hijo, que se constituye como un obstáculo para la felicidad sexual del padre, al aplastar esas figuras con forma de espermatozoides.

De manera simbólica, Henry también podría ser su propia descendencia: el bebé monstruoso, cuyo llanto no se detiene, representa la angustia reprimida de Henry al no encontrar un refugio emocional en un entorno industrial abyecto. Él proyecta la herida abierta de sus necesidades insatisfechas en su hijo, por lo que debe ser borrado para aliviar su dolor y convertirse en un nuevo ser.

Luego de una serie de eventos, finalmente la fantasía es realizada en el mundo ordinario y ya no solo en el de los



**INDREAMS.** El hipnótico *lipsync* de Ben (Dean Stockwell) al servicio de los placeres perversos de Frank Booth (Dennis Hopper) en una de las escenas más memorables e inquietantes de *Tercipelo azul*.

sueños: Henry ha matado a su hijo. Y vemos el costo de llegar a ese lugar blanco, puro —“In heaven, everything is fine”,

como canta la Dama en el Radiador—, libre del paraje industrial acompañado de ese sonido ominoso que escuchamos a lo largo de la película. Como en *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), la película favorita de Lynch, donde Dorothy, su protagonista, anhela llegar a un lugar donde sus sueños se hagan realidad (*somewhere over the rainbow*), Henry ha

llegado al otro lado del arcoíris con la muerte del niño y obtiene una recompensa celestial con la luz blanca cegadora que indica

## El verdadero espectáculo está tras las cortinas, que separan el mundo ordinario del fantástico.

el final feliz. A su manera, también ha descubierto lo que hay detrás de la cortina al cortar las vendas del bebé —que se relacionaban con la actividad protectora del padre— y, por fin, se libera de esa carga. Solo tuvo que hacer un sacrificio de sangre —o, mejor dicho, de pus— para poder llegar hasta ahí.

En *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, 1980), vemos

por primera vez una cortina<sup>3</sup> en la feria donde se pasea Frederick Treves, el doctor benefactor de John Merrick, el hombre elefante. Es la cortina que separa el mundo ordinario de los *freaks*. A pesar de la advertencia (*no entry*) sobre la entrada, Treves traspasa el umbral para entrar en un mundo de exhibiciones de fenómenos victorianos, donde las anomalías se muestran por placer y lucro. Como en *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), vemos a un feriante, Caligari, que atrae a los curiosos para que ingresen a su reino de pesadilla y presen-

<sup>3</sup> La cortina también la veremos, como menciona Chion (2001), “pintada delante de la barraca en la que se exhibe al hombre elefante; la misma capucha que lleva, como si fuera una cortina de teatro” (p. 242).



te a su principal atracción: el sonámbulo Cesare. El verdadero espectáculo está justamente detrás de esas cortinas que separan al mundo ordinario del fantástico. Entrar significa no solo penetrar las capas externas de la feria, sino más bien internarse en su misterio. En este mismo camino, Lynch nos muestra su fascinación por la relación entre la realidad y la fantasía, y se asegura de que sus personajes manifiesten expresiones viscerales e intensas.

Cuando Treves exhibe a Merrick ante un grupo de médicos, nos muestra su silueta proyectada por la luz sobre una cortina. A diferencia del público de la feria que lo ve con ojos de pánico y asco, los médicos lo miran con rostros de atención silenciosa y absorta. Bajo la superficie de una compostura civilizada, los médicos obser-

van a Merrick con la misma curiosidad sobre alguien que es diferente a ellos, pero también hay una motivación altruista: encuentran en Merrick no a un animal sin alma, sino a un ser humano. De esta manera se va construyendo la imagen, por mientras vaga e imprecisa, que va dando una idea desconcertante de su deformidad a partir del contorno de su cuerpo amorfo. La cortina de la feria que antes lo ocultaba totalmente, esta vez cede en su transparencia y lo va presentando de a pocos.

Al igual que el protagonista de *Cabeza borradora*, Merrick ha experimentado el infierno en la tierra a base de rechazos y de burlas; a diferencia de Henry, el hombre elefante encuentra un paraíso en su nueva habitación en el hospital de Londres, lugar donde se queda bajo el amparo médico. Su nuevo cuarto es lo más cercano que ha tenido a un hogar, y donde también encontramos unas cortinas blancas. Estas enmarcan una morada segura, tranquila, donde recibe visitas y es, poco a poco, aceptado en una nueva sociedad. Lo alejan del mundo marginal y lo protegen de la mirada salvaje del mundo exterior. De esta manera, Merrick pasa de la cortina exhibicionista del circo a la cortina protectora del hogar: de un lugar de humillación a uno de aceptación.

Merrick construye con su única mano útil la maqueta de una catedral que puede ver desde la ventana con cortinas blancas de su habitación. Es un símbolo de que está construyendo una nueva vida, además de su ascenso espiritual. La catedral sobre un fondo blanco (de las cortinas), puro, idea celestial de

querer llegar al cielo, como el protagonista de *Cabeza borradora* (*In heaven, everything is fine*). En la escena final, ha terminado la catedral, entonces decide dormir como las personas suelen hacerlo, de manera horizontal, ya que por su condición no podía, aunque eso sea mortal para él. La cámara conecta el rostro de Merrick recostado en la cama con el retrato de su madre que tiene al lado y la catedral para después ascender y traspasar las cortinas de la ventana y fundirse en un cielo negro y estrellado. Ahí lo recibe la consoladora voz maternal para ilustrar el eterno ciclo de vida y muerte: "Nunca. Nunca nada morirá. La corriente fluye, el viento sopla, la nube flota, el corazón late".

## UN MUNDO EXTRAÑO

Desde la primera imagen, en los créditos iniciales de *Terciopele azul* (1986), Lynch nos deja entrever que algo se nos oculta detrás de lo que parece ser una cortina de terciopelo azul con sombras negras. Sus oscuros colores auguran algo siniestro, pero también melancólico, lo que la música enfatiza para lograr aumentar la expectación. Se mueve muy ligeramente, insinuando un contenido palpitante, que quiere salir, pero, a la vez, sin ser visto. Sin necesidad de correr el telón, las cortinas se mimetizan con el azul del cielo del pequeño pueblo de Lumberton, de aparente tranquilidad y donde las cosas parecen ir bien, pero que también esconde una fuerza oscura que se agita debajo de su ensoñadora fachada.

Jeffrey Beaumont, el joven protagonista, es el encargado de conectar los mundos de

# 3 CORTINAS CLAVE



## UNO

**El mago de Oz.** El perrito de Dorothy descorre una cortina verde y revela a un hombre común que manipula los botones, palancas y micrófonos que dan vida al mago de Oz.



## DOS

**Todo sobre mi madre.** La Agrado sale a escena y ofrece un monólogo memorable sobre la apariencia y la autenticidad que pone de cabeza nuestras convenciones.



## TRES

**Persona.** Una gran cortina blanca translúcida separa la cama de Elisabet del resto del cuarto. La cortina se mueve suavemente y deja ver fragmentos de su cuerpo y rostro.

luz y oscuridad para descubrir que ambos reinos conforman el núcleo elemental de su ser —¿y por qué no el del mismo cine de Lynch?—. A partir del hallazgo de una oreja humana cercenada, el mundo presentado al inicio, de aparente virtuosismo, empieza a torcerse hacia el reino de las sombras, como una entrada que lo conduce al inframundo. Involucrado en una misteriosa investigación policial, conoce a Dorothy Vallens, una de las habitantes de este siniestro reino. Ella es, como indica Olson (2008), una hermosa muñeca rota, una fachada de *glamour* opaco que ocultaba matices de desesperación, impotencia y locura (p. 208). En este juego de misterios y ocultaciones, ella también esconde su dolor debajo de una cortina, en este caso confeccionada como una bata de terciopelo azul. Lynch

excava bajo la superficie de las apariencias para explorar realidades más profundas.

El departamento de Dorothy es, para Jeffrey, un espacio de experiencia sexual y aprendizaje, pero también plantea, a partir de su puesta en escena hermética, la experiencia de la fantasía cinematográfica en sí misma: la del voyerismo. Y queda ejemplificada cuando el protagonista se esconde en el armario y puede ver lo que ocurre sin ser visto. De este modo, los misterios del cine están presentes entre las cortinas rojas que sellan la ventana de Dorothy de la luz exterior. Según menciona Nieland (2012), para Lynch, las cortinas enmarcan el ritual mismo del cine, las dimensiones reveladoras y fetichistas del placer cinematográfico que constituyen la cinefilia (p. 39). Y es como dice el mismo Lynch (2016): “No sé por qué,

pero entrar en un cine y que se apaguen las luces es mágico. Se hace el silencio y luego se abre el telón<sup>4</sup>. Rojo, tal vez. Y entras en otro mundo” (p. 25).

El fetiche de las cortinas rojas, recurrente en el diseño de Lynch, también aparece en *The Slow Club* donde canta la Dama Azul, como se la conoce a Dorothy, más que por su maquillaje o la luz que la baña sobre el escenario, por su alma herida que pertenece oculta hacia los demás. Este lugar nos recuerda, asimismo, al escenario teatral de fantasía<sup>5</sup> que se encuentra en el radiador en *Cabeza borradora* o también a la habitación roja que veremos en *Twin Peaks*.

Jeffrey desciende hasta el último círculo del infierno dantesco después de conocer a Frank Booth, el psicópata y jefe de una pandilla criminal. Es arrastrado por él al *Pussy Heaven*, una suerte de burdel con unas robustas y maduras señoras que, por su pasividad y disponibilidad, sugieren ser las prostitutas del local. Ellas, a la vez, resguardan al hijo secuestrado de Dorothy, encerrado en una de las habitaciones. Como parte de la ornamentación *kitsch*, se encuentran unas cortinas de color lima. Este lugar de explotación y salvajismo es matizado por la canción *In Dreams*, de Roy Orbison, que es usada como *playback* para la actuación de Ben, otro miembro más del clan delictivo, y que podría interpretarse como el proxeneta de las señoras

<sup>4</sup> En el texto original en inglés en lugar de la palabra telón se refiere a *curtains* ('cortinas').

<sup>5</sup> En sus respectivos escenarios, tanto la Dama en el Radiador como la Dama Azul cantan melodías en tonos crepusculares de melancólica belleza y que parecen pertenecer a mundos oníricos paralelos.



**BELLEZA DE TERCIOPELO.** Isabella Rossellini canta *Blue Velvet* delante de las cortinas rojas del Slow Club. Detrás de ella aparece el compositor Angelo Badalamenti, quien interpreta a un pianista.

silenciosas. Para su *performance*, se sitúa entre las cortinas, con Frank al lado, al borde de las lágrimas, conmovido por la melodía de Orbison.

En la secuencia del *lipsync* de Ben, la ilusión de cantar<sup>6</sup> ejemplifica los mecanismos de la ilusión cinematográfica en una puesta en escena enmarcada por las cortinas. Lynch nos hace ver las relaciones entre la superficie de la imagen y sus profundidades invisibles. Desmonta, a través de la pantomima de Ben y la lámpara eléctrica improvisada como micrófono, el juego de luces y sombras del cine, y las relaciones de sincronización entre sonido e imagen en movimiento cuando este deja de cantar, pero la canción continúa hasta interrumpirse de manera abrupta.

<sup>6</sup> Anticipo de lo que más adelante veremos en el Club Silencio en *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001).

Lo último que vemos en la película —en una secuencia que recorre, de manera inversa, las escenas iniciales de la cinta— es el cielo azul que se difumina y da paso a la imagen de una cortina ondulante de terciopelo azul que se mueve pausada-

mente, como si la oscuridad tras ella volviera a descansar, pero sin dejar de latir. Los créditos finales de la película son presentados sobre este fondo. Como en el teatro, el telón se abre al comienzo de un acto y se cierra al final.

## REFERENCIAS

- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Anagrama.
- Chion, M. (2001). *David Lynch*. Paidós.
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay.
- Lynch, D., & McKenna, K. (2018). *Espacio para soñar*. Reservoir Books.
- Lynch, D. (2016). *Atrapa el pez dorado*. Reservoir Books.
- Nieland, J. (2012). *David Lynch*. University of Illinois Press.
- O'Connell, M. J. (2025, 21 de febrero). *Liminal lynchian spaces: Colour, interior & fashion as visual narrative in the oeuvre of David Lynch* [Presentación de escrito]. Week 7 Studio Lecture for Fashion Studies Subjets FST101 - Design Concepts and Studio I, Seneca Polytechnic, Toronto, Ontario, Canadá. <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.14921002>
- Olson, G. (2008). *David Lynch. Beautiful dark*. Scarecrow Press.