

Carlos Torres Rotondo

CAMINANDO CON EL FUEGO. APUNTES SOBRE DAVID LYNCH¹

Este texto aborda diversos recursos audiovisuales y narrativos de un cine que desafía lógicas convencionales y que apuesta por ir más allá de los modelos clásicos, pero partiendo de estos. El azar, el aprendizaje en el descenso a los abismos, una mirada particular de la Norteamérica periférica, el uso exquisito del sonido y la música, la belleza y el misterio de los sueños y las pesadillas son algunos de los tópicos típicamente lyncheanos.

INTRODUCCIÓN DE 2025

Debo el reinicio de mi cinefilia y mi ingreso a la escritura sobre cine al magisterio de Ricardo Bedoya. Desde niño fui fanático de Hitchcock, Tourneur y los *films noirs* con Humphrey Bogart, pero, a partir de mi adolescencia, el rock y la literatura fantástica y *hardboiled* ocuparon el lugar preferencial de mi consumo cultural. Luego de llevar los cursos Lenguaje de los Medios e Historia del Cine, en los años noventa, se activó una adicción que me llevó a encerrarme largas horas en el Centro de Documentación de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima. Cada vez que lo veía en los pasillos, arrinconaba a Bedoya para pedirle recomendaciones y comunicarle mis

descubrimientos. Grande fue mi sorpresa cuando me invitó a las reuniones de redacción de la revista *La Gran Ilusión*. Mi primera colaboración, un ensayo sobre cine y videoclip, fue bien recibida. En cambio, cuando sugerí un segundo texto, esta vez sobre la obra de David Lynch, la recepción no pudo ser más fría. A nadie parecía entusiasmarle tanto el autor nacido en Montana como a mí.

En 1997, pese a la Palma de Oro por *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990), para la crítica nacional e internacional, Lynch era un autor que no había redondeado una obra. *Cabeza borradora*

¹ Este artículo es una ampliación y actualización de "Caminando con el fuego. Apuntes sobre David Lynch" de Carlos Torres Rotondo, publicado en la revista *La Gran Ilusión*, volumen 8, de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima, durante el segundo semestre de 1997.



(*Eraserhead*, 1977) era una cinta prácticamente clandestina a la que muy pocos habían accedido; *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, 1980) y *Duna* (*Dune*, 1984), dos productos de encargo en los que solo podía atisbarse parcialmente su cosmovisión personal; *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986) se leía a la luz de Hitchcock, casi como si fuera un filme de Brian De Palma; y *Corazón salvaje* era una cinta evidentemente fallida. En cuanto a *Twin Peaks*, nadie le prestaba atención porque era una serie televisiva y la edad adulta del formato (la de *Breaking Bad* y *The Wire*) aún no había arribado; de hecho, yo la vi en un canal de cable llamado Gems Televisión, “el canal de la mujer”, que la interrumpía con largas tandas comerciales cada cinco minutos. No me imagino a mis amigos cinéfilos, que por entonces solo veían películas en pantalla grande y rechazaban el video, haciendo tal sacrificio.

No. Los fanáticos de Lynch eran por entonces únicamente *freaks* como yo, amantes del pop y lo siniestro, compañeros de facultad o amigos como Carlos Carrillo (autor del libro de cuentos de horror grotesco *Para tenerlos bajo llave*) y Richard Nossar (del grupo de *hard rock* Don Juan Ma-

tus), quienes, no sé cómo, llegaron a conseguir una copia en VHS de *Cabeza borradora*. Recuerdo haberla visto en función doble con el melodrama necrófilo *Nekromantik*, que ellos amaron y yo detesté. La ópera prima de Lynch era una película plenamente onírica, vena que recién recuperaría en *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997), *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001) e *Inland Empire* (2006), aún no estrenadas (las dos últimas ni siquiera concebidas) por aquel entonces, y que obligarían a una reevaluación por parte de la crítica de su obra completa.

Esas fueron las circunstancias en las que escribí el ensayo sobre David Lynch que ahora reedita *Ventana Indiscreta*. Yo era un alumno que tenía que demostrar algo muy difícil. El cinéfilo puro suele recelar del cine que bebe de otras artes, como es el caso de la pintura, y prefiere largamente lo narrativo a las vanguardias (rezago de la defensa de los cineastas clásicos de Hollywood por parte de *Cahiers du Cinéma*). Lynch siempre, incluso cuando hacía encargos, colaba algo propio que desafiaba la lógica; sus escenas contienen un plus de extrañeza, involucren un abismo que comunica un universo con otro. Es un desafío intentarle explicar lo inexplicable a tus profesores, pero lo intenté. Al releer el texto que escribí hace casi treinta años, me reafirmo en mis intuiciones y tanteos, y creo que incluso puede ayudar a iluminar puntos oscuros de su obra posterior. Esta versión está solo ligeramente corregida. Básicamente he afinado el estilo. No se centra ni en su debut ni en sus dos películas de encargo, sino en lo que yo llamaría su “edad media”, un

UN PROGRESIVO INTENTO POR ABANDONAR la lógica narrativa tradicional, basada en la causalidad, para contar las historias como se presentan en las pesadillas.

periodo que va de *Terciopelo azul* hasta *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (*Twin peaks: Fire Walk with Me*, 1992), fase de su obra en la que tiene un pie en el relato tradicional y otro en la lógica del sueño. Antes de entrar a la carretera perdida, caminemos con el fuego.

UN PLANO IMAGINARIO

David Lynch tiende a colocar a sus personajes en el centro del encuadre, suspendidos, lejos de los puntos áureos; aplasta en el fondo (con el gran angular) a grupos de seres desolados y grotescos que parecen haber salido de una pintura de Edward Hopper o Francis Bacon; usa luces intermitentes que en un instante pasan de iluminar el plano a obscurecerlo en un *fade* abrupto; la música, como caída de otras esferas, suena a un volumen más alto de lo normal. Este plano no exis-



te, es la mezcla de muchos planos, es una suma que me llevará al análisis de una estética que a veces puede resultar inasible.

En *Terciopelo azul*, *Corazón salvaje* y *Twin Peaks* (la serie y la película), el autor se dedica a edificar un microcosmos personal a partir de la reconstrucción de códigos propios de la cultura norteamericana de los años cincuenta. Antes ya había explorado las posibilidades narrativas de la lógica de la pesadilla (*Cabeza borradora*), de la entereza moral que se oculta tras lo grotesco (*El hombre elefante*), o del mesianismo en un universo aparte (*Duna*). Desde *Terciopelo azul*, las cosas son más precisas: personajes que podrían haber escapado

de una *sitcom* ambientada en los cincuenta que habitan en suburbios de los noventa; el descenso a los infiernos (reelaboración del mito de Orfeo) como esquema narrativo; el progresivo abandono de una lógica narrativa tradicional basada en la causalidad e intento de contar historias tal como se presentan en las pesadillas; simbiosis de géneros como el policial, el *thriller*, el filme de horror, las *road movies*, el melodrama pasado por el filtro de la *soap opera*, las *sitcom* televisivas; y una nueva lectura, a veces cercana al pastiche, de obra de autores tan disímiles como Hitchcock, Capra o Buñuel. La contradicción está pues instalada, de la admiración el espectador puede pasar a la indignación,

de la comprensión al desconcierto. Estamos parados en la frontera del mundo de un autor fronterizo.

UN DESCENSO A LOS ABISMOS

Desde hace un tiempo, Lynch se regodea contando la misma historia. A partir de un esquema canónico y de retorcidas variaciones, nos estamos acostumbrando a ver a un héroe que descubre que bajo lo cotidiano subyace un infierno, al cual tiene que descender para combatir con su doble, rescatar a la mujer ambigua y comprobar que el mundo está cercado por fuerzas irracionales. Así, en *Terciopelo azul*, Jeffrey (Kyle MacLachlan) escucha a Frank Booth diciéndole “somos

iguales” y siente que el mal se prolonga más allá de las fronteras del encuadre. O Sailor, quien intenta rescatar a Lula de las garras de la Bruja Mala del Oeste, para lo que tiene que viajar a un apartado

Big Tuna, corazón de las tinieblas de Norteamérica. O Dale Cooper en la serie *Twin Peaks*, agente del FBI exageradamente *clean*, que en una misión a ese pueblo de la frontera con Canadá descubre que hay un misterio, que solo se revela en los lapsus y actitudes erráticas de sus personajes, y que hay una instancia suprarreal que mueve los hilos y se manifiesta a través del sueño. El descenso a la autodestrucción de Laura Palmer en *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (1992) no podría ser más explícito. Te-

nemos entonces un recorrido a los abismos, un camino, porque todos los filmes de Lynch implican un desplazamiento, aunque ocurran en el mismo lugar. Y ese camino es siempre de aprendizaje: Jeffrey aprende a convivir con su lado oscuro, Sailor a amar a Lula, Laura Palmer a morir (o a devenir ángel, que sería lo mismo).

EN LAS FRONTERAS DE LA RAZÓN

Si entendemos como lógica tradicional de un relato aquella en donde un hecho es explicado por otro anterior (principio de causalidad), vemos que a veces en Lynch se sacrifica la inteligibilidad (verbigracia, las escenas de Cooper en el Pabellón Rojo, en el último capítulo de *Twin Peaks*, sus sueños en *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, la aparición de las brujas en *Corazón salvaje*) para insertar una sensación de carencia de fundamento, de haber entrado en una pesadilla en donde lo inesperado puede aparecer. Lo inteligible depende del hallazgo de una posibilidad de relación, y en Lynch vemos una tendencia a cortar vínculos de manera progresiva; el caso extremo, hasta ahora, es *Twin Peaks: fuego camina conmigo*.

La noción anticausalista por esencia es el azar, tiempo en el que se pierde pie y no queda más que el vértigo. En las fronteras de lo que puede ser explicado por la razón y dicho por el lenguaje, se encuentran la revelación y el misterio (que, al ser explicado, deja de ser). Y sabemos que toda narración es una revelación en el sentido bíblico: una buena historia siempre explica una parte de nuestras vidas. Por eso, Lynch ha reivindicado la presencia del surrealismo en

DATOS CURIOSOS

UN NUEVO MÉTODO. Nicholas Cage ha contado que trabajar con Lynch en *Corazón salvaje* lo ayudó a ser un actor más espontáneo a causa de la constante reescritura de sus diálogos.



LADO OSCURO. Frank Booth (Dennis Hopper) y Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) de *Terciopelo azul*. Uno es el reflejo del otro. Son opuestos y, a la vez, uno solo.

sus filmes o, como se dice en la revista *Sight and Sound*, ha invocado a André Breton como mentor y ha usado los axiomas bretonianos sobre lo banal maravilloso y el azar objetivo (Warner, 1997). El azar es entonces usado como método creativo —Frank Silva aparece en una toma de casualidad, por lo tanto, Lynch le construye un personaje importante para la serie *Twin Peaks*— o como parte integrante del universo diegético (Jeffrey encuentra una oreja por azar, por lo tanto, se desarrolla la narración). Pero a veces el azar lleva también al absurdo: Dale Cooper tira pelotas de tenis a una botella de leche como método para encontrar al asesino. Al pensar en estas inserciones de escenas sin aparente sentido, recordamos esa multitud de películas escondidas en *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929). La referencia era inevitable: recordemos, sino, esa mano siendo devorada por un perro en *Corazón salvaje*.

No radicalizaré esta interpretación: aquí también Lynch se encuentra en la frontera. *Terciopelo azul*, *Corazón salvaje* y *Twin Peaks* están enmarcados en ciertas tradiciones genéricas del cine americano, modelos de eficacia y claridad narrativa. Principios como los de motivación, arbitrariedad e incluso verosimilitud deben, pues, ser tomados con precaución por la frontera en que este corpus de su obra se ubica.

UNA NORTEAMÉRICA ANCLADA EN LOS CINCUENTA

A partir de *Terciopelo azul*, todas las películas de Lynch ocurren en el mismo sitio: suburbios o pueblos apartados en alguna oscura provincia de la Norteamérica actual y que, por su lejanía, se encuentran anclados en unos años cincuenta pródigos de escuelas preparatorias, los bacancitos con casacas de cuero y motos, y las

EN LAS FRONTERAS DE LO QUE PUEDE SER EXPLICADO POR LA RAZÓN y dicho por el lenguaje, se encuentran la revelación y el misterio (que, al ser explicado, deja de ser)

chicas más populares de la escuela. ¿No son Big Tuna, “algún lugar entre Carolina del Norte y Carolina del Sur” (*Corazón salvaje*), Twin Peaks o Lumberton (el pueblo de



DUNA (1984). Kyle MacLachlan como Paul Atreides. Fue la primera colaboración de muchas con David Lynch.

Terciopelo azul), sino metáforas de una Norteamérica en donde bajo la democracia y la prosperidad se esconde el crimen? Además, en los cincuenta se fraguan los grandes mitos e íconos estadounidenses, surge la primera camada de roqueros con toda su parafernalia y, en cierto modo, se consolida una imagen e identidad nacional basada en la cultura de masas.

En el cine de Lynch se encuentran intensificados estos signos culturales cincuenteros. Así podemos ver a Ben (Dean Stockwell) versionando *In Dreams* de Roy Orbison —título nada casual— o a Sailor Ripley, con una casaca de cuero de serpiente tremendamente fetichista, imitando a Elvis con su *Love Me Tender*. O pensemos en todos esos adolescentes tan parecidos a Fonzie que recorren *Twin Peaks*.

EL DEMIURGO CIEGO: HISTORIAS CONTADAS POR UN INVASOR

Los personajes de Lynch a veces parecen una prolongación de sus intereses morbosos. Mucho se ha criticado su tendencia a la estereotipación: buenos y malos, puros y contaminados, chicas buenas y chicas malas. Seres movidos por piezas de ajedrez en un tablero que es un universo personal. Lynch parece una instancia invasora en un sitio invadido por suprarrealidades. Hay un demiurgo que tira de nuestros hilos. ¿No es el Pabellón Rojo en *Twin Peaks* una instancia suprarreal que se manifiesta a través del sueño y las visiones, y que domina la vida de los habitantes del pueblo, sino la metáfora de una construcción dramática en donde los personajes actúan como poseídos por cierta enfermedad lyncheana? El

ejemplo más claro es el de Leland Palmer, el padre de Laura, que la viola y mata porque es poseído por un demonio, Bob. Sí, los héroes de Lynch son siempre soñadores, videntes que, al intuir otra realidad, solucionan el conflicto.

También, vemos la invasión de la vida privada, de la seguridad. La seducción de Lula por Bobby Peru es más un intento de violación, por lo tanto, de invasión, y las reacciones de Lula (como en toda heroína de Lynch) son a la vez de aquiescencia y de rechazo. Por eso, el sexo en Lynch está impregnado de tánatos, de un oleaje negro y destructivo. El sexo es la respuesta a la muerte: las células se reproducen con el contacto. Pero en estos filmes el acto sexual es tratado en cuanto a relaciones de poder. El juego de poder y el sexo combinados dan el sadomasoquismo, figura preferida por el autor. Y de

ahí al incesto hay un solo paso (Laura Palmer violada por su padre O Audrey en un juego sexual en un burdel con su padre). O Dorothy Valens (Isabella Rosellini) en *Terciopelo azul*, observada y violentada, y que ama serlo. O veamos, por último, esa invasión a la privacidad de Laura Palmer (una de las mejores escenas de un filme abortado) en *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, en donde de un plano a otro pasa de chica Hello Kitty que vive en un mundo de tules a cocainómana autodestructiva.

LOS RECURSOS DE LA MANIPULACIÓN

El cine vive actualmente una etapa de optimismo: gracias a las nuevas tecnologías digitales se cree en los poderes ilimitados de la imagen. Lynch apuesta, en cambio, por los recursos de manipulación del sonido, que ya no es el pariente pobre (Krohn, 1997). El director acostumbra rodar con la música de la escena a todo volumen en el set, y luego postsincronizar los diálogos. Todo en beneficio de la creación de atmósferas. En el filme, después escuchamos sonidos de estructuras que se minan, disonancias que acompañan las acciones más cotidianas, que dan la impresión de que estamos frente al acercamiento de lo imprevisible. Todos los sonidos están a un volumen más alto de lo normal, como ocurre en ciertas experiencias alucinógenas. Así, los *soundtracks* de sus películas combinan la música filo *new age* de Badalamenti, el rock de los cincuenta y canciones cantadas por aparentes sirenas de voz aterciopelada.

La música es un recurso primordial, así como el color.

Terciopelo azul está filmada con filtros azules, *Corazón salvaje* muestra filtros rojos y en *Twin Peaks* predominan los amarillos. El uso del color ayuda tanto a la creación de atmósferas como a darle una sensación singular a la película. No olvidemos la melodía esencial de *Terciopelo azul*, por ejemplo.

EL HUMOR SIRVE PARA COMBATIR EL HASTÍO

En la escena más terrible, Lynch suelta un chiste negro. Pareciera reírse de sí mismo, de sentirse cómodo en un mundo perverso. No nos encontramos frente al humor posmoderno de Lipovetsky (1986, p. 140) excitante, expresivo, cordial y que muestra una realidad insustancial y radiante, atrapada en una lógica generalizada de la inconsistencia, en donde el ego, la consciencia de sí mismo se ha convertido en humor y ya no los vicios ajenos o las acciones descabelladas.

En Lynch se opera lo contrario. Dejemos que Luc Besson justifique su inoperancia narrativa, su no poder tomar en serio sus historias, porque son banales, con estas ideas posmodernas. La tradición del humor negro en los países anglosajones se remonta a siglos atrás y entre sus cultores se cuentan escritores como Jonathan Swift o Ambrose Bierce. Y creemos que es ahí donde se encuentran las raíces culturales del humor de Lynch. En este se trata de intensidades, y una broma como el ruego de Frank Booth: "Hazlo por Van Gogh", que se refiere a un marido al que le han cortado una oreja, es un intento de relajar cruelmente una situación particularmente tensa.

#¿Sabías QUE...?

En una escena de *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (1992), Lynch le pidió a Sheryl Lee que inhalase el humo de cinco cigarrros. La actriz se desmayó.

APUNTE SOBRE EL RITMO

Michel Chion ha dicho que a Lynch hay que aprender a escucharlo con los ojos. El autor trabaja mucho con el ritmo de la imagen, por medio del montaje, y alcanza secuencias muy parecidas a las del final de *2001: odisea del espacio* de Kubrick. Su montaje no es como el de Eisenstein, por corte. Es más aficionado a las disolvencias, en donde una imagen deviene otra, se transforma; en otras palabras, muta. Montaje es tiempo seccionado. Y el cine es imagen en movimiento, y también tiempo. De ahí desprendemos que el cine es un flujo en el tiempo: he ahí su relación con la música. Por ese motivo podemos hablar del ritmo de una película. La desmesura de los planos finales de *Twin Peaks: fuego camina conmigo* es un ritmo en el que el montaje hace fluir imágenes como ladrillos caídos del cielo. Por eso nuestras precauciones en cuanto a lo verosímil en Lynch. El carácter de sus filmes, entre lo onírico y lo genérico, no

BUTACA UNIVERSITARIA

En *Fuego camina conmigo*, Lynch narra como esa fuerza desconocida que me habla mientras duermo, pero más lindo. No hay manera de estar preparada y agradezco no estarlo.

ALESSANDRA CARRIÓN
Alumni UPC

★★★★★

Duna pudo ser un clásico simplemente genial, con un estilo como ningún otro filme y una gran banda sonora, pero con todo y un recorte de la historia deja mucho que desear.

PABLO TOVAR
Alumni Comunicación
ULIMA

★★★★★

es, hasta el momento, ni abiertamente destructor de las convenciones ni narrativo en el sentido tradicional. Por esta causa, a veces pueden parecer (o ser) películas no cuajadas del todo. Por estar en esa frontera, en muchos momentos rozan el absurdo.

ÚLTIMA IMAGEN: RODEOS SIN LLEGAR A UNA CONCLUSIÓN

En nuestra opinión, hasta el momento, las dos películas mayores de David Lynch son *Cabeza borradora* y, dentro de su edad media, *Terciopelo azul*. Su obra más totalizadora, su microcosmos más

amplio es *Twin Peaks*, que abarca la serie televisiva de veintinueve episodios, la película *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, y el libro de Jennifer Lynch *El diario secreto de Laura Palmer*. La serie tiene altibajos. La primera temporada es mucho mejor que la segunda y los capítulos dirigidos por David Lynch superan largamente a los otros. Sin embargo, hay que decir que incluso sus cintas fallidas tienen destellos de genialidad: véase por ejemplo todas las escenas en Giedi Prime, el planeta de los Harkonnen en *Duna*.

Este ha sido un análisis parcial. Tal vez lo esencial para entender a este director se encuentre en algunos detalles desperdigados en sitios precisos de su corta filmografía: en un brevísimo cortometraje hecho para conmemorar el centenario de los Lumière, aparece uno de sus planos más instructivos². Unos policías, que parecen poseídos, allanan una casa en un suburbio, la cual tiene un jardín y una cerca. Dentro hay un hombre que parece incinerarse debido al acecho de una pesadilla. La cerca no es una barrera para que el horror invada lo cotidiano. Más allá de la cerca hay una autopista, un camino por donde fugar y poder comenzar un aprendizaje. Así, entre la pregunta y el vacío de respuestas, terminamos este texto, suspendidos, esperando la llegada de *Carretera perdida*.

COLOFÓN DE 2025

De la revista *La Gran Ilusión*, el primero en ver *Carretera perdida* fue el finado Federico de Cárdenas, cuya excitación por un momento superó su

² Incluido en la película *Lumière y compañía (Lumière et compagnie)*. Varios directores, 1995).

natural carácter flemático: Lynch por fin había encauzado su irracionalidad. En su edad media, apenas estábamos viendo un ciclón que pugnaba por desatarse. Este fue el inicio de su último periodo, el de la madurez. Películas redondas como las ya citadas *El camino de los sueños* e *Inland Empire* obligarían a considerarlo como un autor que amplió los límites de lo expresable en el cine. Estas tres cintas están unidas por el tema de la disociación de la personalidad (reelaboración del tema del doble y del mito de Orfeo ya presente en sus filmes anteriores), la ambientación de Los Ángeles, la reflexión metacinematográfica, la utilización de elementos del *film noir* y una inmersión cada vez mayor en la lógica del sueño como forma de trenzar la narrativa. Cada película presenta un grado mayor de complejización con respecto a la anterior. Tanto *Carretera perdida* como *El camino de los sueños* responden a la forma de la cinta de Moebius: están separadas en dos partes bien diferenciadas, en donde la segunda sección reordena los elementos de la primera. En *Inland Empire*, en cambio, la espiral lleva a varias líneas sin que se siga una estructura predeterminada. Se trata, sin contar las dos primeras películas de Buñuel, de lo más cercano que existe en el cine —un arte que, para su realización, necesita ser premeditado— a la escritura automática surrealista: a diferencia de sus cintas anteriores, Lynch no utilizó un guion y no la filmó en 35 mm, sino en video para así poder improvisar con mayor libertad económica. Para utilizar una metáfora presente en su libro sobre meditación trascendental —que

recomiendo calurosamente a toda persona interesada seriamente en el tema—, es como si se hubiera sumergido en las aguas del copión de su inconsciente y hubiera regresado cada mañana de rodaje con un pez dorado en sus manos.

Vi estas tres películas en el cine durante una larga temporada en la que viví en España (2001-2007). En esos años volví a escribir sobre Lynch: utilicé de base este ensayo para una monografía que presenté en un curso de mi doctorado de Humanidades en la Universidad Carlos III de Madrid. Para esa ocasión, me encerré en la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía e investigué sobre sus fuentes pictóricas. Lamentablemente, ese trabajo se ha perdido para siempre. Luego de dejar mi posgrado, me dediqué completamente a la escritura de mi libro *Demoler. El rock en el Perú. 1965-1975*, que publiqué a mi regreso al Perú.

Entre *Carretera perdida* y *El camino de los sueños*, el cineasta realizó *Una historia sencilla* (*The Straight Story*, 1999), que desconcertó a sus seguidores. En esta producción de Disney, a diferencia de sus demás obras, no hay un lado siniestro que subyace bajo la superficie. Por el contrario, su carga humanista remite a la temprana *El hombre elefante* y convenció a muchos críticos, hasta aquel momento enemigos de este soñador libertario, de que había alcanzado un nivel creativo en el que podía filmar prácticamente lo que quisiera. Lynch, con su peculiar sentido del humor, la llamaría su cinta más experimental.

En el nuevo milenio, además, Lynch empezó a filmar una gran cantidad de cortome-

trajes, algunas series web y a lanzar discos con música compuesta por él mismo. Su impulso al *dream pop* (subgénero de la neopsicodelia), gracias a su colaboración con Angelo Badalamenti y Julee Cruise a partir de *Terciopelo azul*, aún no ha sido valorado como se merece. Hace falta todavía un estudio que lo contemple como el artista del Renacimiento que realmente era. Verlo únicamente como cineasta y analizarlo solo desde la cinefilia, obviando los aspectos plásticos y musicales de su legado, es reducir el alcance de su obra.

La tercera temporada de *Twin Peaks* (2017), compuesta por dieciocho episodios, todos dirigidos por Lynch, es el gran cierre de su filmografía, la *summa* narrativa de su obra. No recuerdo, desde *El prisionero* (1967-1968) y su surrealista final, una serie televisiva que haya violentado de tal modo las convenciones de un medio tan codificado como la televisión. La vi en Netflix, pero me preparé para ello: compré en el pasaje 18 de Polvos Azules las dos primeras temporadas, las vi ininterrumpidamente un fin de semana largo y descargué de internet *El diario secreto de Laura Palmer*. Para entonces, la manera en la que se podía acceder a las películas de Lynch era muy distinta a la de los años 90. Los adolescentes *freaks* de entonces éramos cuarentones y el cineasta de culto ya no era un renegado; por el contrario, hasta los críticos más convencionales habían bendecido *El camino de los sueños* como una de las mejores películas del siglo XXI.

Ahora que Lynch ha muerto y que su obra está cerrada para siempre, nos queda el consue-

Hay que decir que incluso sus cintas fallidas tienen destellos de genialidad.

lo de que *consagración* no es sinónimo de ‘explicación’ y menos aún de ‘incorporación al gusto estandarizado’. Sus cintas se siguen resistiendo al análisis más exhaustivo. La academia no lo agotará: ninguna metodología podrá ceñir del todo sus fauces sobre sus imágenes poéticas. Las sombras que surgen de sus planos más misteriosos y herméticos seguirán cerniéndose sobre nuestros sueños y estimulando nuestra imaginación. Descansa en paz, viejo compañero alucinado.

REFERENCIAS

- Krohn, B. (1997, enero). Entretien avec David Lynch. *Cahiers du Cinéma*, (509), 26-29. <https://www.cahiersducinema.com/fr-fr/boutique/magazines/n509-janvier-1997>
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama.
- Warner, M. (2020, 2 de abril). *Voodoo road: Marina Warner on David Lynch's Lost Highway*. British Film Institute (BFI). <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/voodoo-road-marina-warner-david-lynchs-lost-highway>