

Esta continuación del texto introductorio publicado en el número anterior prolonga la mirada del universo de David Lynch, destacando el carácter alucinatorio que, de manera progresiva, se incrementa desde *Terciopelo azul* y prosigue hasta *Inland Empire* y *Twin Peaks: The Return*, con la salvedad de *Una historia sencilla*, esa obra atípica que es casi un tributo al clasicismo fílmico.



Dale Cooper (Kyle MacLachlan) avanza por la Habitación Roja en *Twin Peaks: The Return*, la serie en la que David Lynch llevó su exploración de los espacios oníricos hacia territorios cada vez más crípticos, donde lo cotidiano se disuelve en lo espectral y lo familiar se convierte en un enigma fascinante en su irresolución.

Isaac León Frías

DE HABITACIONES ROJAS Y CARRETERAS PERDIDAS

EL CINE DE DAVID LYNCH

Segunda parte

HACIA LAS PROFUNDIDADES DEL INCONSCIENTE

Los pasos siguientes le permitieron a Lynch casi reiniciar su carrera e ingresar de manera apropiada —y creativamente muy productiva— a sus territorios particulares, los pequeños pueblos en los que se tejen historias siniestras. En *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986), también producida por De Laurentiis, pero con total libertad para las elecciones y la ejecución del director —lo que no había ocurrido en *Duna* (*Dune*, 1984)—, la acción se sitúa en un pueblo imaginario, Lumberton, que se encuentra en una zona de explotación maderera como el también imaginario pueblo de *Twin Peaks*. Desde el inicio de *Terciopelo azul*, se instala una atmósfera malsana a plena luz solar. Después de unas imágenes de apacible aire provinciano, una aparente isquemia cerebral —que sabremos es del padre del protagonista— y una oreja cortada semioculta en el jardín nos colocan en la tesitura que presidirá el relato: la maldad que se infiltra de manera sinuosa entre algunos de los pobladores de esa pequeña comunidad. La acción tiene como personaje central al joven Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan, luego convertido en uno de los actores lynchianos por excelencia), quien, de regreso a su pueblo de origen, se ve envuelto en una intriga entre amorosa y criminal que lo atrapa hasta transformarlo en un ser distinto al inicialmente bondadoso Jeffrey. Un paso crucial en esa perversa transformación es la notable escena voyerista, de las más icónicas del cine de su autor, en la que, con una per-

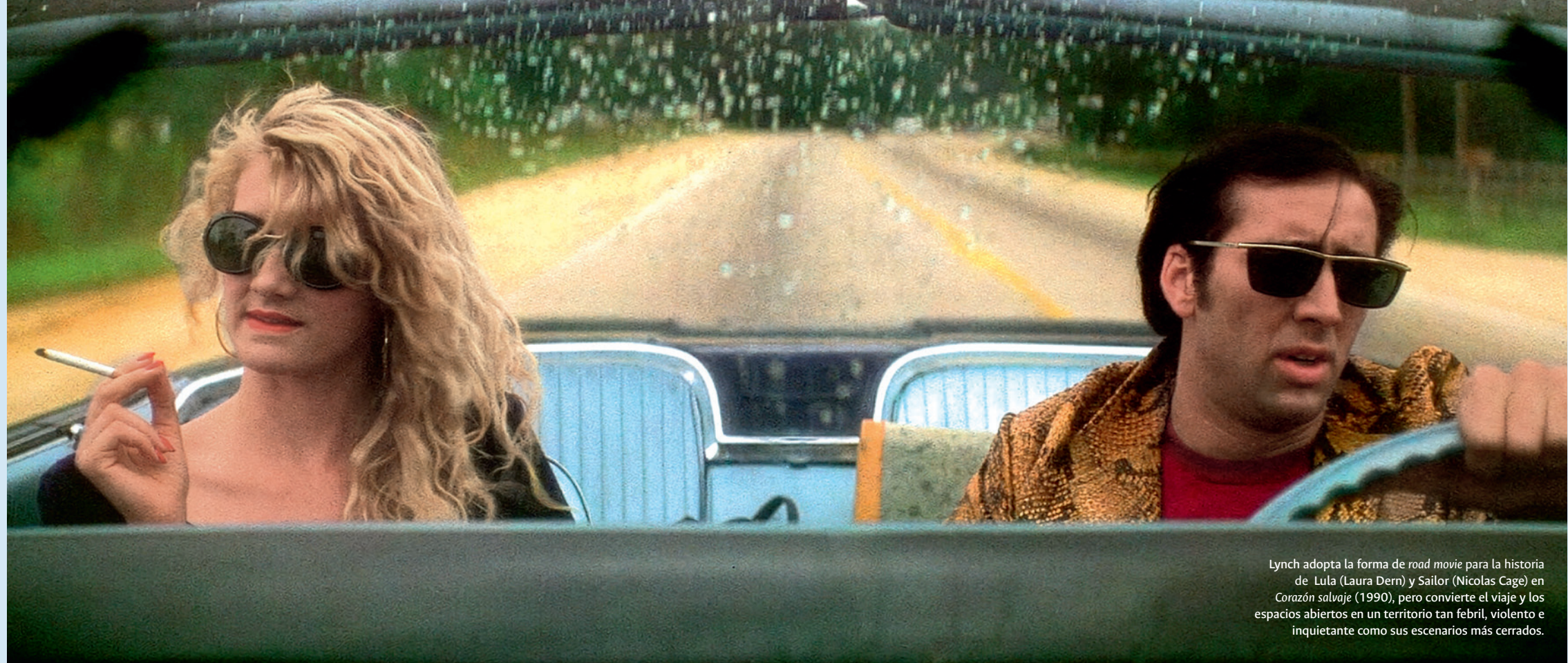


Foto: Cinematic Collection

Lynch adopta la forma de *road movie* para la historia de Lula (Laura Dern) y Sailor (Nicolas Cage) en *Corazón salvaje* (1990), pero convierte el viaje y los espacios abiertos en un territorio tan febril, violento e inquietante como sus escenarios más cerrados.

turbadora mascarilla de oxígeno y con la respiración acezante, Frank Booth (Dennis Hopper) posee sexualmente a la cantante Dorothy Vallens (Isabella Rossellini).

A diferencia de *Terciopelo azul*, que está entre los relatos espacialmente concentrados de Lynch —como *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977), *Twin Peaks* 1 y 2 (1990, 1990/91) e *Inland Empire* (2006)—, en *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990) el flujo narrativo se bifurca en escenarios diversos no ubicados en el mismo entorno, así como también en caminos o autopistas. Lo mismo sucede en *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997), *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001) o *Twin Peaks: The Return* (2017).

Se ha dicho que *Corazón salvaje* es una *road movie*, pero lo es solo de manera parcial, aunque valoriza los espacios al aire libre y extraurbanos como pocas veces sucede en Lynch. Lo que sí hace esta cinta es extremar, si se quiere, el lado perverso que sacudía a su predecesora. El inicio, que prefigura al que da comienzo en la serie *Twin Peaks*, muestra el descubrimiento de un cadáver y a una joven rubia que camina desorientada en busca de unas pertenencias al costado de una carretera por la que circula la pareja protagonista —conformada por Sailor (Nicolas Cage) y Lula (Laura Dern)—, quienes pronto devendrán en amantes criminales en fuga constante, en medio de un intenso calor estival¹. *Corazón salvaje* aumenta, también, el

componente sangriento, brutal y grotesco de *Terciopelo azul*, y añade un componente paródico o de humor negro menos relevante en su predecesora. El perro que lleva en sus fauces un brazo cortado constituye un ejemplo revelador.

Carretera perdida es, otra vez en la obra de Lynch, una suerte de cruce del Rubicón si entendemos que, en su momento, lo fueron *Cabeza borradora* y, más tarde, *Terciopelo azul*. En esta, Lynch radicaliza su propuesta estético-narrativa —la que continuará en *El camino de los sueños* y, de modo ascendente, en *Inland Empire*—, quebrando la sujeción del relato al plano del realismo ex-

terior en el que están situados *Terciopelo azul* y *Corazón salvaje*. La brújula geográfica y temporal se quiebra, al igual que la primacía protagónica del o de los personajes principales y la conducción narrativa desde la posición de Jeffrey en *Terciopelo azul* o de la pareja formada por Sailor y Lula en *Corazón salvaje*. Las fronteras entre lo supuestamente real y lo imaginario se vuelven muy porosas y precarias. Incluso el *neonoir*, más detectable en *Terciopelo azul* y *Corazón salvaje*, aquí se reduce a la operación de pistas falsas o equívocas en el predominio nocturno, los crímenes misteriosos, la supuesta *femme fatale*, los gánsteres y otros signos de la mitología del cine negro. Los cam-

bios imprevistos de rumbo de la intriga a partir de la crisis inicial de una pareja conducen a un terreno en que el sentido se hace pantanoso y difícilmente escrutable. Además, en *Carretera perdida*, se asoma de un modo más insidioso que nunca la dimensión terrorífica de la obra de Lynch y no solo en el ominoso personaje del hombre misterioso, pues desde la primera secuencia el halo del terror envuelve las imágenes. Esa atmósfera terrorífica está un poco más matizada en *El camino de los sueños*, pero vuelve a hacerse perentoria en *Inland Empire*.

La película *El camino de los sueños* estaba concebida inicialmente como el piloto de una serie te-

EN CARRETERA PERDIDA SE ASOMA, de un modo más insidioso que nunca, la dimensión terrorífica en la obra de Lynch.

1. La andadura de los amantes criminales o malditos constituye toda una tradición en el cine americano que incluye títulos tan valiosos como *Solo se vive una vez* (*You Only Live Once*, Fritz Lang, 1937), *Los amantes de la noche* / *Sendas torcidas* (*They Live By Night*, Nicholas Ray, 1948), *La hembra se impone* / *Vivir para matar* (*Gun Crazy*, Joseph H. Lewis, 1950), *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967), *La huida* (*The Getaway*, Sam Peckinpah, 1972) o *Malas tierras* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973).

levisiva para la cadena ABC que no pudo concretarse. La idea del episodio inicial devino en la base del que se convierte en uno de los títulos más apreciados en la obra de Lynch. Lo que se inicia como el ilusionado intento de la joven Betty (Naomi Watts) de incorporarse como actriz a la industria fílmica en Los Ángeles, se transforma en el encuentro con Rita (Laura Harring), a quien en la escena inicial hemos visto sufrir un rapto y luego un choque en el auto que se la llevaba, lo que le provoca un cuadro amnésico. Una investigación a cargo de detectives privados se va alternando con la atracción que se crea entre la rubia Betty y la morena Rita, y que se concreta en una de las mejores escenas de seducción mutua y encuentro amoroso entre dos mujeres. Desde allí, las posibles certezas narrativas se van quebrando y, como en *Carretera perdida*, todo se vuelve ambiguo e impreciso. O casi todo, porque no es ambiguo ese Hollywood que se pone a la vista, aunque, ciertamente, tampoco es gruesa ni estereotipada la visión del submundo tortuoso de la industria, que también se repite en *Inland Empire*.

Una de las mejores escenas de la filmografía de Lynch, y que muchos seguramente escogeríamos entre las mejores de la historia del cine, es la de las dos jóvenes en el Club Silencio, un extraño teatro en el que, primero, un presunto intérprete de un bizarro *stand-up* repite en español la frase “no hay banda” y, luego, una cantante, que entona una canción muy sentimental también en español, se desploma en el escenario, con el cortinaje de color rojo por detrás, pero su voz, ya no emitida por ella, sigue entonando la canción. Todo eso sucede a través de imágenes azuladas y con los rostros primero intranquilos y luego llo-

rosos y desconcertados de Betty y Rita (aquí con el cabello rubio) en un inquietante juego de campo y contracampo que llega a su mayor potencia en los primeros planos. Estos se corresponden con los momentos culminantes de la canción y con la súbita caída de la intérprete. El universo alucinatorio de Lynch se muestra con el juego de espejos y dualidades concentrado en esta notable escena.

A propósito del llanto, Michel Chion (2003) acierta al escribir:

De Cabeza borradora a *Twin Peaks: Fire Walk with Me*, en todas las películas de Lynch se llora copiosamente, de una manera hasta entonces solo permitida en la ópera. A Lynch parece fascinarle todo en el fenómeno de las lágrimas ... se ve cómo se deforma y se afea todo el rostro y se anquilosa todo el cuerpo. (pp. 166-167)

Véanse, por ejemplo, los llantos de Laura Dern —en *Terciopelo azul*, *Corazón salvaje* e *Inland Empire*— como una demostración de que ningún otro realizador hace llorar a sus personajes dolientes de la manera en que lo hace Lynch. Se pone en evidencia, asimismo, ese fondo melodramático y sentimental que suele anidar en las historias narradas por Lynch, cualesquiera que sean, con las aristas truculentas que forman parte de ellas. *El camino de los sueños* transita de la ilusión a la zozobra y de la sofisticación al abismo.

En *Inland Empire*, Lynch asume abiertamente la experimentación, como si volviera a sus orígenes, con la diferencia de que en el 2007 hay una nueva tecnología en ciernes y que cuenta ya con una obra sólida que lo respalda. Registrada con una cámara digital con for-

mato Mini-DV / DVCAM, con un guion abierto y con un margen de improvisación mayor que otras veces, *Inland Empire* es la más performativa de sus películas. Opera como una caja de sorpresas en el interior de un gran estudio de Hollywood y en exteriores cercanos, donde todo lo que ocurre y vemos deja una sensación ya no de ambigüedad o incertidumbre, sino de clara indeterminación y extrañeza radical. Como señala Thierry Jousse (2010), *Inland Empire* es

la película con más pliegues, opacidad y libertad desde *Cabeza borradora*. *Inland Empire* prosigue por otros caminos la reflexión acerca de Hollywood como fábrica de sueños o, más bien, de pesadillas. La gran diferencia entre ambas películas reside, ante todo, en la revolución del método. Mientras



Foto: IMDb

En una de las escenas más inquietantes de la filmografía de David Lynch, Betty (Naomi Watts) y Rita (Laura Harring) asisten al Club Silencio, donde las pocas certezas que ofrecía *El camino de los sueños* comienzan a desvanecerse.

CRÉDITO CLAVE



Foto: Wikimedia Commons

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA. Si hablamos del Lynch más tardío, un nombre fundamental entre sus colaboradores es el de Peter Deming, quien definió el *look* nocturno y *neonoir* de filmes esenciales como *Carretera perdida* y *El camino de los sueños*.

Mulholland Dr. optaba por el glamour y la seducción a través de una filmación bastante clásica, *Inland Empire* rompe los códigos de la puesta en escena con el uso de una pequeña cámara digital... El sistema digital en su versión voluntariamente pobre sumerge al cineasta en ciertas regiones oscuras que había visitado antes, pero ahora le brinda ir más lejos en el terror y la introspección. (p. 90)

El empleo de una cámara digital poco tecnificada con la que no se obtienen imágenes más o menos indiferenciadas de las que proceden de la cámara fílmica, como podemos ver desde hace varios años, le ofrece a *Inland Empire* texturas, matices de colores y rugosidades que proveen superficies visuales particulares y contribu-



[Izquierda] David Lynch conversa con Laura Dern —una de sus colaboradoras más importantes— durante el rodaje de *Inland Empire*. [Abajo] Richard Farnsworth recorre los caminos de Iowa en *Una historia sencilla*.



Foto: Moviestore Collection

Foto: IMDB

yen a un efecto de sensorialidad y materialidad distinto al de las películas previas de Lynch (salvo algunos cortos). Ello no afecta en absoluto el aire de perplejidad que contamina, de un modo u otro, todo lo que se va mostrando, sino que, más bien, lo enrarece y lo hace aún más perturbador.

De manera parecida a *El camino de los sueños*, *Inland Empire* muestra en un comienzo a Nikki Grace (Laura Dern) en pos de conseguir un rol para una película que supone ser la nueva versión de una anterior que se interrumpió por el fallecimiento de un actor. Muy pronto, lo que parece una historia en marcha se enmaraña y se sitúa en el incierto lugar de los desvaríos o alucinaciones de la actriz que Laura Dern interpreta en un verdadero *tour de*

VER TAMBIÉN



Foto: IMDB

RABBITS (DAVID LYNCH, 2002)

Inland Empire, en su representación de un delirio multiversal, muestra fragmentos de *Rabbits*, una ominosa parodia de sitcom producida por Lynch poco después de *El camino de los sueños*. La serie se encuentra en YouTube.

force emocional y en una plétora de primeros planos antes menos abundantes en la obra de Lynch. Pero ese enmarañamiento no pierde en ningún tramo la sensación de apertura constante a lo inesperado o temido. Más bien, parece asimilarse a las acordes de una composición jazzística que se alarga o contrae de acuerdo con los tonos particulares de cada una de las escenas y del engranaje que se va armando a lo largo del desarrollo de una historia tan abierta e imprevisible como la que aquí se desarrolla.

Más que en ninguna otra de las películas de su autor, y de manera envolvente en *Carretera perdida* y *El camino de los sueños*, *Inland Empire* se

organiza alrededor de la superposición de universos simultáneos o paralelos, lo que se asocia al motivo de los multiversos, tratado en el número 31 de *Ventana Indiscreta*.

EL OTRO LYNCH

Una historia sencilla (*The Straight Story*, 1999) es un punto aparte. No tiene casi relación con las otras o la tiene de un modo muy tangencial, y descubre una faceta distinta de quien había sido un tanto estereotipado como creador de mundos siniestros. El ambiente es campestre y lo es más que nunca en esta obra de Lynch, pues es una película espacialmente más expansiva y, a la vez, más lírica y contemplativa. También tiene mucho de un *road movie* atípico y

antiépico, muy diferente a lo que *Corazón salvaje* tiene de *road movie*. O a las incursiones en carreteras o caminos oscuros en *Carretera perdida* y *Twin Peaks: The Return*. Debe ser, en tal sentido, uno de los *road movies* más apacibles de todos los tiempos. Pero tiene, asimismo, mucho de neowestern por el escenario rural que no deja de serlo cuando hay escenas de interiores (al inicio y casi al final, o en las paradas que Alvin Straight va haciendo en su viaje); por la catadura del personaje principal y de su hermano, interpretado por Harry Dean Stanton; y por el mismo e insólito medio de transporte, un reemplazo simbólico del tradicional caballo o de la carreta². Un neowestern en etapa de ju-

2. Las podadoras de césped tienen resonancias metafóricas muy distintas en otras películas de Lynch.

EN EL CIERRE DE LA SERIE, LYNCH QUIEBRA con toda posible previsión de los acontecimientos finales, instala una sensación de inconclusión y dinamita la lógica de la historia.

bilación, podríamos llamarlo, sin tensiones ni agruras. Una historia sencilla pone en evidencia una filiación que no parecía corresponder a la obra de Lynch: una clara vinculación con el clasicismo cinematográfico que nos hace evocar un tanto a *Un mundo perfecto* (*A Perfect World*, 1993), de Clint Eastwood, otra heredera de esa filiación.

Tanto es así que, a la luz de su acertada participación actuarial en la escena final de *Los Fabelman* (*The Fabelmans*. Steven Spielberg, 2022), se hacen aún más perceptibles, si se quiere, las raíces fordianas “sembradas” en *Una historia sencilla*. Como si el personaje de Alvin Straight (Richard Farnsworth) fuese un poco la reencarnación del juez Pittman (Charles Winninger) de *Resplandece el sol* (*The Sun Shines Bright*, John Ford, 1953) y de Frank Skeffington (Spencer Tracy) de *El último viva* (*The Last Hurrah*, John Ford, 1958) en una hipotética continuación de ambos tras el cierre de esas dos películas. En lo que sí *Una historia sencilla* no tiene nada de fordiana es en la contención de casi cualquier atisbo



Laura Palmer (Sheryl Lee), envuelta en plástico, yace a orillas del río en *Twin Peaks*. La aparición de su cadáver anuncia el misterio que se esconde bajo la aparente calma del pequeño pueblo.

de emoción. Alvin es como un vaquero retirado que vive, cerca del término de su vida, la etapa del recuerdo, la meditación y la contemplación, sin que affloren en él, ni tampoco en otros, sentimientos de pesar o de melancolía. Casi un personaje zen en la obra de Lynch.

Esa escena final de *Los Fabelman*, además de ser probablemente el mejor retrato ficcional que se haya hecho del legendario John

Ford, es casi la despedida simbólica de la actividad en el cine del autor de *Eraserhead*, pese a que hiciera luego algunos cortos finales.

TWIN PEAKS Y SUS DERIVACIONES: LA TRAGEDIA DE LAURA PALMER

Los primeros treinta capítulos de *Twin Peaks* —correspondientes a las dos temporadas de la serie que David Lynch y Mark Frost escribieron y luego produjeron entre 1990 y 1991— significaron un

punto de inflexión en la historia de las series televisivas asociadas a melodramas o a *soap operas*, pues introdujeron personajes, situaciones y ambientes de carácter más o menos perturbador e inquietante que no eran propios de esa tradición. Sin embargo, no deja de ser

una serie con bases melodramáticas, con una amplia galería de personajes bien delineados, cortes en situaciones expectantes, con acciones y situaciones paralelas, subtramas y con una continuidad en el lugar aglutinante del pueblo de *Twin Peaks* (con apenas

unas pocas salidas más allá de sus linderos) y del tiempo narrativo (que se mantiene hasta el último capítulo desde la escena primaria del descubrimiento del cadáver de Laura Palmer), que cubre 32 días seguidos, casi uno por capítulo. Constantemente, detrás de la superficie de una historia de ambiciones, celos y venganzas, se asoman aristas perversas. En general, predomina la dimensión del realismo exterior con capítulos en los que irrumpen algunos insertos alucinatorios. Especialmente el capítulo final, dirigido por Lynch (quien solo dirigió seis de los treinta), es en el que parece dar rienda suelta a su propensión fantástica. Así, el cierre de la serie rompe con toda posible previsión de los acontecimientos finales, instala una sensación de inconclusión y dinamita lo que parecía ser el vector lógico de la historia, mantenido, pese a todo, hasta el penúltimo capítulo. En la segunda temporada, una vez descubierto el causante directo de la muerte de Laura Palmer, eje que moviliza el íntegro de la primera temporada, se acentúan los componentes de magia y ocultismo con mayor intensidad.

En el segmento final —es decir, en el capítulo treinta—, se impone la habitación roja lyncheana con los apartados separados por grandes cortinas coloradas, los pisos con líneas zigzagüeantes y la presencia de un extraño enano con traje, camisa y corbata color carmesí³. Con la particularidad de que esta vez se origina en un entorno campestre, en rigor, solo una falsa pista en una historia adobada de referencias esotéri-

3. El *red room* hace referencia a esas escenas con cortinajes de color rojo que, sin ser propiamente habitaciones o salones, se repiten en las películas de Lynch, especialmente en *Terciopelo azul*, *Carretera perdida*, *El camino de los sueños* o *Twin Peaks: fuego camina conmigo*. También es de color rojo el cortinaje que no se hace evidente por el blanco y negro en *Cabeza borradora*. No debe olvidarse que la escala de matices que va del blanco nívoo al negro extremo en la imagen en blanco y negro no impide que un ojo entrenado pueda detectar una coloración encubierta, especialmente en los colores básicos o primarios: rojo, azul y amarillo.

cas que, como otras pistas de la historia, operan a modo de los *whodunits* de Alfred Hitchcock; es decir, indicios falsos o equívocos. Finalmente, coartadas narrativas que incitan la curiosidad, pero que se diluyen sin un destino alcanzable. Algunos de ellos se retoman en la tercera temporada y, aquí sí —aunque no todos— alcanzan cierres comprensibles dentro de la lógica propia de un relato que finalmente no es realista.

Hay que precisar que la autoría de Lynch no es total en el caso de las dos primeras temporadas, pues son varios los directores que se alternaron en la cobertura de los capítulos y solo seis episodios, ya lo adelantamos, estuvieron a su cargo. En ellos, claro, se encuentran señales inequívocas de la mano directa del director. Naturalmente, todo el concepto y la planificación del proyecto se le atribuyen (junto al coguionista y coproductor ejecutivo Mark Frost), y no cabe duda de que en él se reproduce de manera palmaria el universo de Lynch.

La serie *Twin Peaks* tuvo dos extensiones para el cine: *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992) y *Twin Peaks: las piezas perdidas* (*Twin Peaks: The Missing Pieces*, 2014). La primera fue una suerte de precuela y apéndice de la serie, y la segunda fue un agregado de escenas variadas, algunas ya vistas y otras no, incorporadas en las dos primeras series o en *Fuego camina conmigo*. Ambos son filmes complementarios que incorporan unos cuantos personajes antes ausentes. Sin embargo, en comparación, *Las piezas perdidas* tiene menor entidad de con-

junto y es más dispersa, aunque las escenas, consideradas por separado, mantienen la calidad habitual del realizador. De cualquier manera, es un filme mosaico y, en cierto modo, un tráiler alargado de escenas lyncheanas. En cambio, *Twin Peaks: fuego camina conmigo* es otro logro mayor y, frente a las dos primeras temporadas de la serie, tiene la particularidad de borrar la construcción capitular, concentrar motivos y personajes con mayor relieve y dotar a la película de un clima en combustión permanente.

Laura Palmer adquiere aquí una presencia que no tenía en los ocho primeros capítulos de *Twin Peaks*, salvo por su cadavérica imagen y, claro, por cubrir un rol central *in absentia*. Aquí seguimos a Laura, después de los primeros diez minutos de la

DATOS CURIOSOS

FINAL CUT. David Lynch editó, él mismo, gran parte de *Inland Empire* en Final Cut Pro. Trabajó en su casa, de manera casi artesanal y lejos del sistema tradicional de postproducción hollywoodense.

HISTORIA SENCILLA (Y REAL). Una historia sencilla está inspirada en la historia real de Alvin Straight, quien realizó, en una podadora de césped, un insólito viaje de 390 kilómetros para reconciliarse con su hermano.

película, en una actuación realmente notable de Sheryl Lee, con un arco de primeros planos que auscultan las expresiones y la angustia del personaje con una persistencia tal vez solo igualada por los primeros planos de Laura Dern en *Inland Empire*. Todo ello dentro de una atmósfera de sensualidad provocadora y mórbida que supera en duración y reverberaciones trémulas a otras similares en la obra de Lynch. El decorado final de la serie anterior, la habitación roja, cierra también aquí, aunque con menor tiempo y en una escena de resonancias religiosas, la tragedia de Laura Palmer.

En la tercera temporada, *Twin Peaks: The Return*⁴ —en la que Lynch oficia de director en el íntegro de los dieciocho episodios que la conforman—, vuelve el escenario del pequeño pueblo, pero se abre también a otros lugares (New York, Las Vegas, Los Ángeles, el desierto de Mojave, Dakota del Sur...) y se ambienta la acción después de veinticinco años. Para ello, retoma a algunos de sus intérpretes e incorpora a otros. De todos ellos, Dale Cooper (Kyle MacLachlan), aunque ya en un rol central en las series precedentes, alcanza aquí un mayor grado de protagonismo debido a la reducción de las subtramas desplegadas en los capítulos de 1990 y 1991, y al desdoblamiento de su personaje. Asimismo, lo que antes estaba presente y solo ocasionalmente alcanzaba una relevancia mayor, aquí tiene mayor pertinencia: concretamente, el trasunto fantástico y maligno con la incorporación de un trasmundo oscuro y también del doble oscuro (el *doppelgänger*) de Cooper.



En *Twin Peaks: The Return* Laura Palmer besa al agente Cooper en el cuarto rojo, justo antes de susurrarle al oído algo que la serie nunca nos revelará. El gesto retoma una escena fundamental de la serie original y refuerza la sensación de que pasado, presente y futuro se pliegan unos sobre otros.

El universo de Lynch se despliega de un modo casi libérrimo en esta tercera temporada si lo comparamos con las dos primeras, lo que puede dificultar un tanto el seguimiento de los capítulos; en cambio, agrega una cuota mayor de misterio y extrañeza a los acontecimientos. A Lynch no le ha importado en este caso la lógica narrativa de una serie televisiva; constantemente deja pistas sin resolver y vacíos sin que los personajes, las escenas y las atmósferas pierdan su capacidad de sugestión. Una vez más, los motivos del desdoblamiento (véase la recurrencia de espejos como una señal elocuente)⁵ constituyen una de las claves que se despliegan en un relato tal vez menos equilibrado que el de las dos primeras

temporadas, pero, finalmente, un poco equivalente, en términos seriales, a la desproporción que representa *Inland Empire* en el conjunto de los largometrajes de Lynch.

En todo caso, en ambas culminaciones, que Lynch no concibió como terminaciones de su carrera, el autor se mueve a sus anchas, casi como quien está iniciando o reiniciando su trayectoria y no pone punto final a nada. La apertura a los misterios generados en la puesta en imágenes de su universo creativo es, asimismo, una apertura a la experimentación y al trabajo con materiales narrativos y soportes distintos. Esta apertura hubiera podido ser, en efecto, el

REFERENCIAS

- Chion, M. (2003). *David Lynch*. Paidós.
Jousse, T. (2010). *David Lynch*. Cahiers du Cinéma.

4. O, también, *Twin Peaks: A Limited Event Series* (2017).

5. Una aproximación provechosa sería la del cotejo de la obra de Lynch con la de Hitchcock alrededor de los motivos de las dualidades, desdoblamientos y transferencias.