



Una extraña criatura, entre polilla y rana, se introduce lentamente en la boca de una niña dormida en *Twin Peaks: The Return* (2017), imagen del cuerpo infantil como espacio de irrupción de lo desconocido.



PSÍQUE

África Sandonís

ENTRE LA HERIDA PSÍQUICA Y LA DERIVA IDENTITARIA

LO SINIESTRO EN EL
CINE DE DAVID LYNCH



El bebé mutante de *Cabeza borradora* encarna el cruce entre la infancia y lo perturbador que tanto interesa a Lynch.

Foto: IMDB

Este ensayo es un recorrido por los modos en que el cine de David Lynch convierte lo cotidiano en una experiencia inquietante a partir de lo siniestro y lo abyecto. Gracias a atmósferas sensoriales, imágenes perturbadoras y un imaginario marcado por lo onírico, sus películas revelan heridas psíquicas y procesos de fractura identitaria que emergen desde el inconsciente. El acercamiento a estas formas de inquietud y extrañeza se propone a partir del diálogo con ideas de la teoría psicoanalítica y de una reflexión sobre la influencia de Lynch en el cine de horror contemporáneo.

LO SINIESTRO COMO GRIETA DE LO COTIDIANO

El cine de David Lynch despliega una de las exploraciones más radicales y singulares del terror contemporáneo. Su obra se adentra en territorios en los que el miedo no proviene de lo evidente o lo monstruoso, sino de la disolución de certezas, de la fractura de la realidad y de la pérdida del sentido. Desde la perspectiva del

cine de género, su obra exige una lectura que cruza lo filosófico y lo simbólico, porque cada imagen puede ser tanto un síntoma como una señal, y lo narrativo cede paso a lo atmosférico, lo sensorial y lo inconsciente.

Cabría pensar que la forma en que Lynch se adentra en el terreno de lo terrorífico responde a una necesidad de exorcizar experiencias

personales, especialmente de su infancia, por la manera en que representa esta etapa en varias de sus películas. Sin embargo, el propio Lynch ha declarado haber tenido una niñez feliz, luminosa y casi idílica, marcada por la calma suburbana y la estabilidad familiar (Rodley, 2017). Por lo tanto, no se trata de la representación de una herida biográfica, sino de la sensibilidad particular del rea-

lizador americano hacia las grietas que subyacen en lo cotidiano, así como su fascinación por lo que esconde la superficie.

INFANCIA, CUERPO Y DEFORMACIÓN

La fuerza de su imaginario cinematográfico es ambigua. Los símbolos ligados a lo infantil (aquellos que evocan lo tierno y lo inofensivo) son a menudo sometidos a procesos de distorsión. Lo que debería inspirar seguridad y nostalgia es transformado en foco de extrañeza y amenaza, como un reservorio donde habita lo siniestro.

Esta reconfiguración subversiva aparece ya desde sus primeros cortometrajes. En *The Alphabet* (1969), una niña vive una pesadilla en espiral en torno al aprendizaje forzado: letras que se derriban, voces que se superponen o signos que son vomitados. En *La abuela* (*The Grandmother*, 1970), un niño maltratado por sus padres hace crecer una abuela desde la tierra como figura de protección surrealista. Aquí, la infancia se convierte en un territorio sembrado de zozobra, corporalidad desbordada y soledad afectiva. Esta visión se prolonga en *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992), en el que la adolescencia (territorio igualmente vulnerable) de Laura Palmer transita un espacio en el que lo cotidiano se contamina con lo infernal. En *Inland Empire* (2006), la infancia aparece como residuo fantasmal, un tiempo deformado por la angustia, que no permite anclajes.

Uno de los ejemplos más perturbadores de esta concepción de lo infantil se encuentra en *Twin Peaks: The Return* (2017). En una escena desprovista de toda lógica causal, una niña dormida es inva-

CONCEPTO CLAVE



Foto: IMDB

HORROR SUBURBANO. Es un subgénero del terror que sitúa lo siniestro en barrios residenciales aparentemente perfectos, en los que la tranquilidad, la familia nuclear y la pulcritud urbana esconden violencia, perversión y represión; aunque Lynch no fue literalmente el primero en hacerlo, sí fue pionero en cristalizar su dimensión moderna y simbólica con *Terciopelo azul*, al revelar que bajo el césped verde y las cercas blancas late un mundo de deseo oscuro.

dida por un insecto alado (parte cucaracha, parte anfibio) que se introduce lentamente en su boca. No hay explicación ni diálogo, pero la imagen irradia una potencia simbólica abrumadora: el cuerpo infantil como entrada pasiva al mal, la pureza colonizada por lo desconocido, lo horroroso que invade lo más íntimo.

En *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977), este enfoque toma forma de manera radical y cruda. El hijo de Henry es un bebé mutante, de cuerpo indefinido, piel viscosa y gemidos animales. No es simplemente una criatura deforme, sino una presencia que desbarata toda noción de lo viviente, del cuerpo, de la filiación. Su existencia resulta insostenible porque no encaja en ninguna categoría reconocible;

no hay palabras para nombrarlo. Su llanto constante interrumpe cualquier posibilidad de descanso. No es casual que el lugar que habita esté plagado de materia orgánica, fluidos y texturas húmedas. El propio entorno comparte la condición de lo informe.

LO ABYECTO Y LA DERIVA IDENTITARIA

Para Lynch, los albores de la vida no solo son una etapa en la que la personalidad y sus límites no están establecidos del todo. Por encima de esto, es el origen simbólico de la construcción del yo desdibujada e inestable. En este espacio primario, se anticipa el colapso identitario que muchos de sus personajes experimentan en la edad adulta, como una amenaza latente que los arrastra



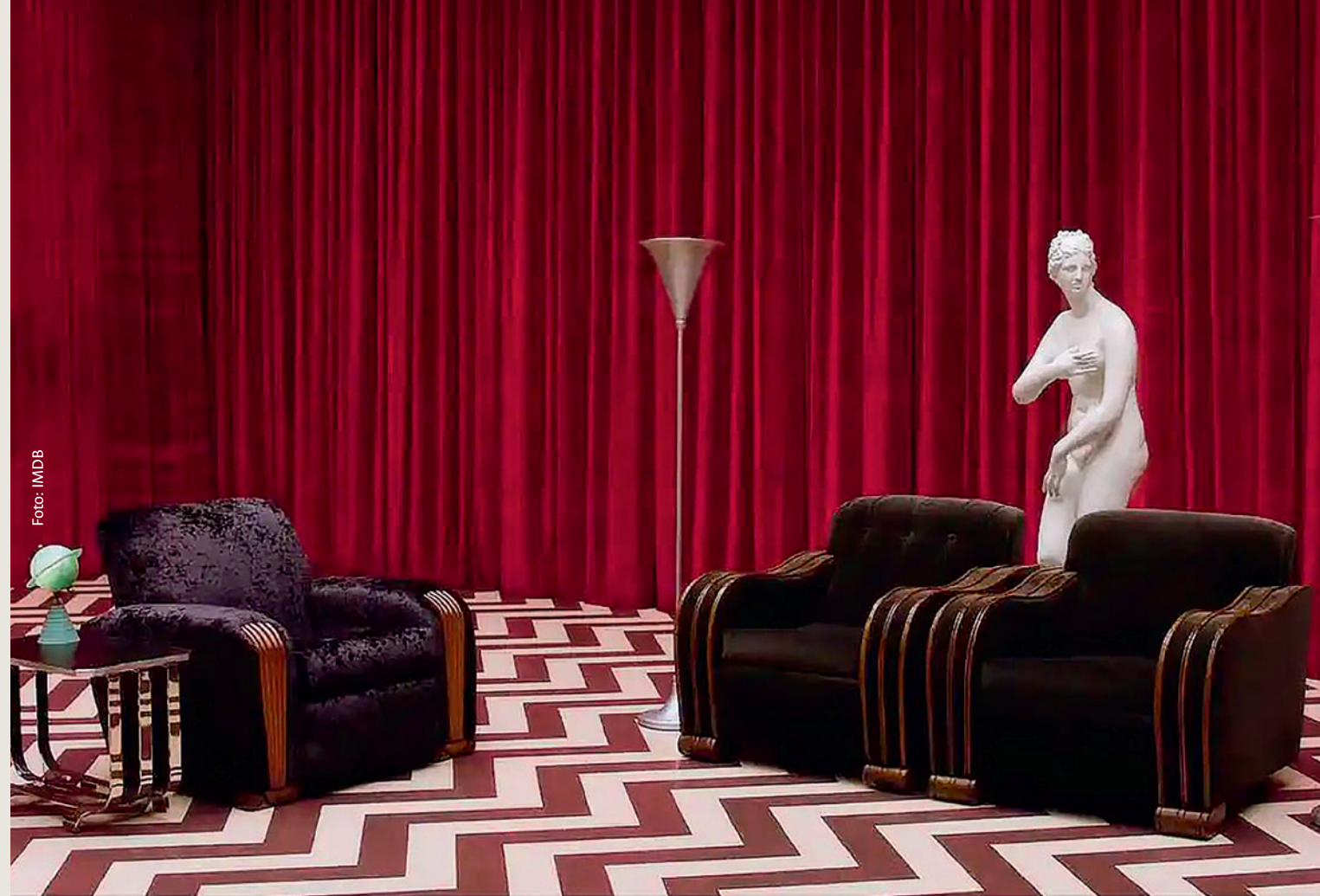
UN ÍCONO DEL HORROR. La actriz que interpreta al aterrador vagabundo de *El camino de los sueños* es nada menos que Bonnie Aarons, recordada por su papel de Valak en *La Monja*, spin-off de la saga *El conjuro*. Aarons se ha consolidado como uno de los rostros más reconocibles del cine de terror.



hacia ese fondo abyecto del que alguna vez intentaron separarse. No es solo un pasado perdido. Esta dimensión podría entenderse como el retorno a un territorio psíquico anterior a la organización simbólica: un plano poroso, sin límites definidos, abierto a lo desconocido.

Dentro del universo de *Twin Peaks* (1990-1991), la habitación roja encarna una de las manifestaciones más turbadoras, al subvertir lo lúdico infantil, desde su coherencia interna. Uno de los elementos más desconcertantes son los llamados juegos invertidos: frases que se repiten en bucle como mantras desestabilizadores (por ejemplo, “fire walk with me”) y cuerpos, cuya gestualidad se percibe como rota, que coreografían movimientos que simulan un juego que está despojado de la inocencia. No existen signos de alegría o espontaneidad, sino disfunción psíquica y presencias deshumanizadas o espectrales. Un ejemplo de este desplazamiento lo encontramos en la figura del Hombre de Otro Lugar, arquetipo del embaucador que baila y ríe de manera desconcertante y habla al revés. Esta figura alegórica funciona como un emisario del inconsciente, que encarna lo críptico y lo que no se puede expresar con palabras.

El espanto lyncheano también habita en los cuerpos, a través de personajes que desbordan sus propios arquetipos y se convierten en figuras del exceso. Un ejemplo de esto lo encontramos en Frank Booth de *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986). Lynch perturba el perfil clásico del villano al condensar violencia extrema, sexualidad desbordada y regresión infantil en un mismo cuerpo. Su uso compulsivo del gas, los cambios de voz y sus



La habitación roja de *Twin Peaks* es un espacio liminal en el que lo familiar se vuelve extraño y los juegos infantiles pierden su inocencia para convertirse en manifestaciones del inconsciente en el doloroso proceso de construcción de la identidad.

rituales privados difuminan cualquier frontera entre el placer y el horror. En él, el deseo se muestra como una pulsión bruta, sin codificar, ajena a todo marco normativo, que hace del cuerpo una zona de descontrol y amenaza.

Lejos de los códigos tradicionales del género, la sensación de lo sobrenatural es generada por la ambigüedad de su naturaleza. Los personajes, que atraviesan los espacios que funcionan como limbos, no están ubicados con claridad en una dimensión real, simbólica o imaginaria en el plano mental. Lo sobrenatural no se explica, simplemente persiste. En este marco, donde el sujeto es permeable y el relato se disuelve en una gramática de símbolos flotantes sin orden, lo familiar se vuelve irreconocible. Es justo ahí que surge lo siniestro, en el sentido que

le dio Freud (1973): no como una presencia exterior o ajena, sino como el retorno deformado de lo familiar. Lo que debería haber permanecido oculto sale a la luz como desgarró. Lo íntimamente conocido es reprimido e irrumpe de manera desfigurada en el seno de lo cotidiano como amenaza.

Por todo ello, lo inasible y perturbador en el cine de Lynch no responde tanto a una elección formal del género, sino a la disposición radical hacia lo que no puede ser dicho ni representado plenamente. Lynch huye del control racional y accede a las ideas creativas, como se accede a los sueños, dejando que las imágenes emerjan libremente desde el inconsciente, en una apertura total. De ahí que su cine no pretenda explicar, sino evocar y abrir fisuras más que cerrarlas.

NARRACIÓN FRACTURADA Y EXPERIENCIA SENSORIAL

A la distorsión del relato y de la individualidad de los personajes en el estrato psicológico, se suma y entremezcla una alteración constante en los niveles materiales de la imagen. Lo visible, lo sonoro y lo espacial participan de esa fractura en la percepción compartida de lo real. Este desajuste conecta con lo que Mark Fisher denominó lo raro y lo espeluznante; es decir, la intrusión de aquello que no debería estar ahí y, sin embargo, aparece, o aquello que debería estar pero ha desaparecido sin explicación (Fisher, 2018).

El horror lyncheano opera desde ese umbral: lo cotidiano se vuelve hostil, lo doméstico revela su reverso y lo familiar se resquebraja en su base. En su cine, el terror no se anuncia con claridad, se

infiltra en la materia misma de la imagen. El espanto se encarna en atmósferas, gestos y silencios que no buscan ser comprendidos sino sentidos.

En *El camino de los sueños* (Mulholland Dr., 2001), la aparición del hombre detrás del restaurante Winkie's, anunciado primero en un sueño, irrumpe como una presencia sin causa ni propósito: una figura que no debería estar ahí, pero que valida lo onírico como parte de lo tangible.

En *Terciopelo azul*, el hallazgo de una oreja humana sobre el césped impecable de un suburbio abre una grieta hacia lo desconocido. Lo cotidiano es alterado por un fragmento corporal, como residuo de un mundo oculto.

En *Cabeza borradora*, la Dama del Radiador es una figura descontextualizada, ajena al relato, pero muy significativa. Canta con voz suave una melodía reconfortante ("In heaven everything is fine") encarnando una promesa de consuelo tan absurda como perturbadora.

En casi la totalidad de la filmografía de Lynch, existe un punto de inflexión (en ocasiones sutil,

EL RELATO SE TRANSFORMA EN UN TERRENO INESTABLE, en una topografía movediza en la que el tiempo se pliega y las identidades se duplican o disuelven.

otras veces abrupto) en el que el relato comienza a tambalearse sobre sus propios cimientos. El orden subyacente, que parecía guiar la historia, se fragmenta y con ello se desestabiliza también la confianza del espectador en lo que percibe como real. El relato se transforma en un terreno inestable, en una topografía movediza en la que el tiempo se pliega, las identidades se duplican o disuelven, y los espacios se convierten en escenarios mentales. El inconsciente se manifiesta sin censura, como laberintos de percepción.

En *Carretera perdida* (Lost Highway, 1997), este punto de desviación se produce con la transformación de Fred Madison en Pete Dayton. Un quiebre inexplicable que arrastra consigo toda posibilidad de linealidad. En *El camino de los sueños*, la transición desde el sueño de Betty hasta el despertar traumático de Diane revierte todo lo que creíamos haber entendido. Y en *Inland Empire*, la ruptura no ocurre en un solo momento, sino que todo el relato parece perder su forma desde el principio. La narración se convierte en arenas movedizas, donde cada intento de comprender se encuentra con un nuevo desvío. Una deriva constante y espectral.

En este terreno de disolución narrativa, la imagen ya no busca comunicar, sino ser sentida. Es aquí que cobra sentido la perspectiva sensorial, en diálogo con las teorías de Laura U. Marks sobre la visualidad háptica: aquella que establece una relación entre lo sensorial y lo táctil con la imagen (Marks, 2000). Una percepción que no se limita a mirar desde fuera, sino que compromete al cuerpo del espectador en una experiencia que se siente más que se comprende. Ya no observa desde una distancia protegida, sino que es lanzado al centro mismo de la vivencia desestabilizadora.

Lejos de la espectacularidad explícita, en el cine de Lynch, el sobresalto se materializa en la rugosidad de una superficie visual, como ocurre con la textura granulada de *Inland Empire*. No se trata de ver con claridad, sino de sentir con los ojos. Un zumbido que atraviesa el pecho, una vibración que no busca significar, sino afectar, como los zúñidos persistentes y las interferencias sono-

ras entrelazadas con luces estroboscópicas en las escenas de BOB en la Logia Negra de *Twin Peaks*.

Las atmósferas lyncheanas se instauran como estado físico, como opresión ambiental. El uso de la puesta en escena no es nunca neutral: la cámara flota con lentitud como si acechara o permanece fija; los encuadres recortan rostros en la oscuridad palpitante de los pasillos o saturan el plano con luces enfermizas.

En la línea discursiva del filósofo norteamericano Eugene Thacker, el verdadero espanto no reside en lo que aparece, sino en aquello que impregna el espacio, como una presión constante sobre los cuerpos y el tiempo narrativo (Thacker, 2011). El silencio, en este marco sensorial, no actúa como pausa sino como umbral de lo ominoso. En *El camino de los sueños*, el vacío sonoro del Club Silencio potencia la desintegración perceptiva; en *Carretera perdida*, los largos silencios nocturnos espesan el aire con una inquietud que se insinúa, pero no se explica. Estas elecciones formales no son meras estilizaciones: son estrategias que traducen visualmente la inestabilidad psíquica de sus personajes.

Algunos de estos recursos son propios del cine de terror: el uso expresivo del fuera de campo, la amenaza latente inscrita en el sonido disonante, el uso de bucles narrativos, la ruptura de la cuarta pared, así como la arquitectura visual del miedo a través de luces angulosas, sombras densas y entornos deformados, dentro de la tradición expresionista.

TRAUMA, DESEO Y METAMORFOSIS DEL YO

El método creativo de Lynch activa dimensiones estructurales de

Fred Madison (Bill Pullman) se halla vestido con el uniforme de prisión y bajo una luz azul, en una de las escenas de *Carretera perdida* que preceden a su inexplicable transformación en Pete Dayton.

Foto: Moviestore Collection



VER TAMBIÉN



PERFECT BLUE (SATOSHI KON, 1997)

Perfect Blue es un thriller psicológico perturbador sobre identidad, fama y paranoia, en el que la realidad se fragmenta hasta volverse insoportable y profundamente inquietante. En este anime también se explora el concepto de la identidad fragmentada. Años más tarde, en *Inland Empire*, Lynch desplegaría imágenes extrañamente similares, como si misteriosas coincidencias anticiparan su aparición.

Foto: IMDB

lo traumático que atraviesan la constitución de cualquier individuo, no como una herida individual, sino como una huella universal. En palabras del filósofo y teórico del cine Todd McGowan, el terror lyncheano no nace de un acontecimiento puntual, sino de la propia estructura del deseo, que confronta al sujeto con su imposibilidad constitutiva de plenitud (McGowan, 2007). Esto está presente de manera central en las tres películas que podríamos reunir bajo la etiqueta de trilogía

de las metamorfosis identitarias: *Carretera perdida*, *El camino de los sueños* e *Inland Empire*.

Los protagonistas de estos tres filmes se ven atrapados en un mundo donde lo que se quiebra no es solo su autoconciencia, sino también la posibilidad de sostener un relato coherente sobre sí mismos. La personalidad se rompe en pedazos y se disuelve como un sólido que se licúa mientras que el espectador comparte esa pérdida de orientación subjetiva.

La imposibilidad de sostener una identidad estable se puede pensar desde lo que la filósofa Julia Kristeva (1989) define como lo abyecto: lo que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, las posiciones o las reglas. Lo que no encaja. Lo ambiguo. Desde ese lugar, surge el miedo a dejar de ser alguien. La pérdida de control es central y tiene que ver con la incoherencia interna.

El evento traumático, aunque pocas veces nombrado, aparece como una escena que no puede representarse plenamente, ya que excede la lógica narrativa. En la línea discursiva de McGowan (2007), el trauma acecha al deseo como aquello que puede estallar en cualquier momento, mientras que en la fantasía aparece desplazado o reconfigurado, actúa como un disfraz. En definitiva, es un intento fallido de resolución,

porque el trauma se aplaza y en cualquier momento reaparece.

Esta brecha es especialmente evidente en *Carretera perdida*, donde el protagonista intenta evitar lo traumático a través de una transformación que desafía cualquier mecanismo causal. La historia sigue a Fred Madison, un saxofonista que comienza a recibir cintas de video en las que aparece él mismo en el interior de su casa. Tras ser acusado del asesinato de su esposa, Fred sufre una transformación inexplicable: desaparece y reaparece convertido en otra persona, Pete Dayton.

Este giro no responde a una construcción narrativa, sino que expresa una huida psíquica, un intento desesperado por evitar enfrentar lo ocurrido. La herida psíquica no se representa como un hecho del pasado cerrado,

sino como una presencia constante: algo que ya ha ocurrido, pero cuya amenaza persiste como posibilidad siempre inminente. La carretera que da título a la película puede leerse como metáfora de ese tránsito mental: un viaje sin destino que circula en bucle. Aquí el rol no se rompe: se sustituye. De este modo, se instala el estremecimiento ante la imposibilidad de escapar de uno mismo.

En *El camino de los sueños*, este razonamiento alcanza una complejidad singular, ya que comienza como una fantasía idealizada ante el deseo, que gradualmente se va quebrando. En la primera parte del filme, Betty se presenta como una joven optimista que ayuda a una mujer amnésica a reconstruir su pasado. Sin embargo, al avanzar la trama, los nombres cambian, los vínculos se disuelven y la actriz que interpretaba a Betty aparece ahora como Diane, una mujer abatida por la culpa, los celos y el desamor. Lo que parecía una identidad sólida se revela como una máscara frágil. La narración es especular y funciona como un espejo roto. Cada segmento dialoga con el otro desde la contradicción y ofrece una versión distorsionada del mismo personaje. Lo turbador ocurre ante la desintegración y la fractura interna, cuando se descubre que tras el rostro luminoso de Betty se oculta la desesperación sin salida de Diane.

En *Inland Empire*, esto se lleva al extremo. Laura Dern interpreta a una actriz que comienza un rodaje, pero pronto las fronteras entre el papel y su vida personal se disuelven. La narración se fragmenta en escenas aparentemente inconexas, atravesadas por alteraciones de espacio, tiempo e identidad. No hay centro, no hay

En *Inland Empire*, Laura Dern da vida a Nikki Grace y a Sue Blue, actriz y personaje, cuyas identidades terminan por confundirse hasta volver incierto quién está viviendo —o soñando— la historia.

Foto: IMDb

una línea clara de desarrollo. Solo existe una inmersión creciente en una subjetividad rota, en la que múltiples mujeres parecen encarnar una misma herida que no cicatriza. Aquí, el desasosiego ya no surge solo de no saber dónde se está o quién se es, sino de la disolución total de esos marcos de referencia.

El cine de David Lynch ha aportado al terror contemporáneo una forma distinta de pensar el miedo: no solo como una emoción, sino como una forma de mirar el mundo. Su filmografía interroga más que proporciona respuestas. Más que guiarnos, nos empuja a movernos dentro del enigma. El terror lyncheano no necesita explicarse, vive en la tensión entre lo que se ve y lo que no, entre lo que se dice y lo que se esconde

tras un silencio. En tiempos en los que todo tiende a explicarse de más, Lynch nos devuelve una experiencia más primitiva de lo ominoso: la que surge al mirar algo que no tiene forma clara, al

oír algo que no encaja, al sentir lo que no se puede poner en palabras. Quizá su fuerza más radical esté justo en devolvernos el misterio cuando pensábamos que ya no quedaba ninguno.

REFERENCIAS

- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante* (N. Molines, Trad.). Alpha Decay.
- Freud, S. (1973). *Obras completas* (t. VII; L. López-Ballesteros, Trad.). Biblioteca Nueva.
- Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (N. Rosa & V. Akerman, Trads.). Siglo Veintiuno.
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- McGowan, T. (2007). *The impossible David Lynch*. Columbia University Press.
- Rodley, C. (Ed.). (2017). *Lynch por Lynch* (E. Arguedas, Trad.; 4.ª ed.). El Cuenco de Plata.
- Thacker, E. (2011). *In the dust of this planet: Horror of philosophy* (vol. 1). Zero Books.



Foto: IMDb

Naomi Watts, como Betty, suspendida en la fantasía de una identidad que aún no se ha quebrado. Las palmeras, superpuestas a la imagen, evocan el paisaje onírico de un Hollywood que sostiene el deseo antes de revelar su reverso.